

Kurs: **AA1022 Examensarbete master, folkmusik 30 hp**

2017

Konstnärlig masterexamen i musik

Institutionen för folkmusik

Handledare: Susanne Rosenberg

Kersti Ståbi

Att gestalta Vøluspá ur poetiska Eddan

som folksångare och muntlig berättare

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete
Till dokumentationen hör även ljudinspelning av
Examenskonsert 2017-05-22, Kersti Ståbi, Vøluspá ur poetiska Eddan,
bilaga i det tryckta exemplaret i KMH:s bibliotek.

ABSTRACT

Performing poems from the Poetic Edda

I am a folk singer and oral storyteller. In my Masters project I have made a series of concerts performing the poem Völuspá from the Poetic Edda in its original Old Norse.

Building on the musical elements in the Eddic poems, I've been searching the borderlands between speech and singing, using melodic material in the modern Swedish and Norwegian languages. As a method I have imitated singers in different living epic singing traditions from around the world, basing the creative process on mimicry and improvisation. This was a fast route to performances of great diversity: the Manas singer from Kyrgyzstan gradually enters a trancelike state, while Pansori from Korea made me think "unmelodic folk opera" and the Indian Pandvani is all-or-nothing storytelling with music serving as an engine. One specific perspective I have researched is the concept of a "First Listener" - a representative of the audience on stage that can, but doesn't necessarily have to, contribute musically. Traditionally the First Listener in Pandvani is very active; singing, shouting and challenging the teller, while the Pansori First Listener is a supporting commenting percussionist. As a storyteller and lead singer I found the presence of a First Listener highly fruitful in the process leading up to the performances. As a stage concept it offers forceful dynamics between the singer, the listeners and the poem.

The poems of the Poetic Edda were created and performed in an oral tradition, but survived to modern times only via written text. I regard myself a performer formed in a literate culture but in an oral music tradition. With that in mind I have explored performance of this epic material and its metres. Translation has become a keyword with many facets.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

ABSTRACT	2
INNEHÅLLSFÖRTECKNING	3
FÖRORD	5
INLEDNING	5
UTGÅNGSPUNKTER	5
FRÅGESTÄLLNINGAR.....	6
BAKGRUND OCH INSPIRATION	7
RELATION TILL TIDIGARE ARBETEN	7
<i>Inspiratörer.....</i>	7
<i>Andra inspirerande konstnärliga projekt.....</i>	7
<i>Andra konstnärliga forskningsprojekt.....</i>	7
<i>Musikvetenskaplig, litterär och musiketnologisk inspiration</i>	8
MATERIALET.....	9
<i>Vqluspå ur Den poetiska Eddan.....</i>	9
<i>Versmåttet fornyrdslag bygger på stavrim.....</i>	9
METODER.....	10
<i>Inspelning</i>	10
GESTALTANDE METODER	10
<i>Härma mästare i nu levande traditioner</i>	10
<i>Förste Lyssnare, ett sceniskt koncept och en metod.....</i>	11
<i>Improvisation i sällskap</i>	12
<i>Göra tre gånger.....</i>	13
REFLEKTERANDE METODER.....	13
<i>Att vända tillbaka till ansökan och referensföreställning.....</i>	13
<i>Samtal och anteckningar.....</i>	13
<i>Skriva 50 ord.....</i>	13
<i>Muntlig presentation.....</i>	14
MINA KONSTNÄRLIGA PROJEKT	14
PROJEKT 1: DRAKRINGEN, AVSPARK OCH REFERENSFÖRESTÄLLNING	15
<i>Bakgrund och specifika frågeställningar</i>	15
<i>Gestaltande metoder.....</i>	15
<i>Framförande.....</i>	15
<i>Reflekterande metoder.....</i>	16

<i>Utvärdering, resultat</i>	16
PROJEKT 2: VQLUSPÁ PÁ ORIGINALSPRÁK	17
<i>Bakgrund och specifika frågeställningar</i>	17
<i>Gestaltande metoder</i>	17
<i>Framförande</i>	18
<i>Utvärdering, resultat</i>	18
PROJEKT 3: VQLUSPÁ MANAS	18
<i>Bakgrund och specifika frågeställningar</i>	18
<i>Gestaltande metoder</i>	19
<i>Framförande</i>	19
<i>Utvärdering, resultat</i>	19
<i>Återstår</i>	20
PROJEKT 4: VQLUSPÁ PANSORI.....	20
<i>Bakgrund och specifika frågeställningar</i>	20
<i>Gestaltande metoder</i>	20
<i>Framförande</i>	21
<i>Utvärdering, resultat</i>	21
PROJEKT 5: VQLUSPÁ PANDVANI	22
<i>Bakgrund och specifika frågeställningar</i>	22
<i>Gestaltande metoder</i>	22
<i>Framförande</i>	23
<i>Utvärdering, resultat</i>	23
<i>Återstår</i>	24
SAMMANFATTNING OCH RESULTAT	24
SLUTORD	25
REFERENSER OCH LÄNKAR	27
APPENDIX	29
<i>Vqluspá-melodi</i>	29

FÖRORD

-Jag ska bli vikinga-rappare! sa jag till min gode vän Johannes.

-JAAAAA! vrålade han. Och då var det liksom bestämt.

Men hur då? Att det blev i form av konstnärlig forskning på masternivå som jag skulle ta mig an de fornnordiska kväderna och knyta ihop mina två yrken som sångare och berättare, det har jag två personer att tacka extra för: Tack Susanne Rosenberg för att du går före, bereder plats och sedan delar med dig varmt, generöst och skickligt. Tack Göran Hemberg, min vapenbroder och vän, som gått bredvid mig hela den här resan. Så vansinnigt roligt vi haft!

Dessutom vill jag tacka Dominic Kelly och Sandra Marteleur för samtal och korrektur, Knut Harris och Marit Jerstad för er kärlek till Eddan, Mikael Öberg och Leif Ottosson för god lek. Tack Sven Ahlbäck, Olof Misgeld och övriga lärare och studenter på KMH:s Folkmusikinstitution för bra och hård utbildning.

INLEDNING

Detta är den skriftliga redovisningen av ett praktiskt, konstnärligt forskningsprojekt på masternivå. I PDF-versionen av detta dokument finns aktiva länkar till videoklipp i blåfärgade referens-parenteser i löptexten, samt i referenslistan.

En konstnärlig redovisning av projektet gavs den 22 maj 2017 på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. En videodokumentation av denna hittas på www.kerstistabi.com/voluspa.html. Där finns också alla videoklipp som jag refererar till i denna text.

Utgångspunkter

Kersti Ståbi. Jag är traditionsmusiker; jag lär mig genom att härma. Jag är muntlig berättare. När jag berättar väljer jag mina ord i stunden, jag framför inte en text. Jag har arbetat heltid med musik och berättande sedan min kandidatexamen på KMH år 1999.

Många av kväderna i Den poetiska Eddan är skapade i en helt muntlig tradition men överförda till modern tid enbart via text. Där är de lärde överens, även om de tvistar om hur länge olika kväden traderats muntligt (Gunnell, 2008). Själv växte jag upp i ett hem fullt av böcker och läsning, och fullt av musik och sång - men utan noter.

Prosodi, är "den gren inom lingvistik som studerar det talade språkets rytm och melodi" (NE.se). I Sverige och på många andra ställen använder vi musiktermer när vi ska beskriva ett språks ljudegenskaper. Det som främst gör att vi kan skilja främmande språk från varandra är deras *talmelodi* och *talrytm*, tillsammans med *fonemen/språkljuden*, där har vi valt andra ord än musikens *klang*. På samma vis som melodi, rytm och klang är de meningsskapande element som avgör om vi kallar något för musik eller buller, så är det de parametrarna som avgör om vi kallar något japanska eller babbler. Om vi inte kan japanska vill säga, då kommer semantik/ordförståelse, grammatik och massa annat in i bilden.

En av mina utgångspunkter är att alla talade språk har olika musikaliska kvaliteter, och att en av poetens uppgifter är att arbeta med musiken i språket och med sin dikt skapa nya musikaliska upplevelser för en lyssnare eller läsare. (Att läsa poesi tyst är att inom sig höra de ljud som texten beskriver.) På så vis relaterar poesi musikaliskt till det talade språk den kommer ur, oavsett om den är rimmad, metrisk, fri, skriven, sjungen eller talad. Ett annat av

poetens verktyg är förmågan att skapa poetiska bilder. Med en poetisk bild menar jag en bild som får sin kraft av orden den är skapad med, en sådan som ofta är ”ööversättlig” mellan språk, som måste återskapas av en översättare. Ordet översättning har fått många bottnar i detta arbete, och varit ett starkt fokus. Med guidning kan jag förstå Eddans kväden även poetiskt på deras originalspråk fornnordiska; det språket är grunden till mitt modersmål svenska.

Att talade språk har musikaliska kvaliteter betyder inte att talspråk nödvändigtvis ska kallas musik. Att lyssnare och läsare njuter av musiken/prosodin i en dikt måste inte heller betyda att de uppfattar dikten som musik. Men jag som är både berättare och sångerska har väldigt lätt att se kopplingen mellan tal och sång. När jag berättar kan jag få en publik att spetsa öronen genom att betona och leka med rytm och melodi precis på samma sätt som jag skulle gjort om jag sjungit, och jag gör det ofta. Under min masterutbildning har jag utforskat det här området metodiskt, och dessutom undersökt fonem/språkljud/klang som musikaliska uttrycksmedel. Gränslandet mellan tal och sång har varit min lekplats.

Episk sång. Idag finns ingen levande obruten tradition att sjunga, kväda eller talat framföra Edda-kväden. Men runt om i världen finns traditioner där andra långa epos sjungs. Albert Lord undantar folkliga ballader från begreppet *episk sång* (Lord, 1960). Hans definition bygger på att sången återskapas med nya ord varje framförande, i en grad han bara hittat hos sångare som inte kan läsa eller skriva. En episk sångare är då en muntlig poet som komponerar sin poesi under själva framförandet. Ballad kommer av ordet *ballar* – att dansa (SAOB.se). Jag tänker att oavsett muntlig eller skriftlig influens är de medeltida balladerna i sin grundform gjorda för att sjungas och dansas av många, inte för att lyssnas på. Episka sångtraditioner som manas, pansori och pandvani har lyssnare.

Men sång, och särskilt muntligt traderad sång, har en fallenhet att inte hålla sig inom ramar och kategorier. Många av de processer som pågår när en sångare i en muntlig kultur sjunger sina berättelser, är också i svang när en sångare i skriftlig kultur sjunger muntligt traderade ballader. Susanne Rosenberg har utforskat rollen som *skapande interpret* i sitt forskningsarbete om folksång i ny scenisk gestaltning (Rosenberg, 2014).

Allierad medsökare. Jag spände bågen för detta projekt tillsammans med den musikaliske berättaren Göran Hemberg. Han är inte bara en passionerat nyfiken konstnär som har många och starka tankar om mytologi och poesi, han är också masterstudent: På Södertörns Högskola skriver han om sin ”tysta kunskap” som muntlig berättare och filosof. Göran kom att bli min medarbetare och allierade genom hela utbildningen. Tillsammans har vi särskilt undersökt olika sorters lyssnande. Att knyta mitt projekt till en konstnär som både kunde delta i gestaltning och reflektion har varit ett av mina stora lyckokast.

Improvisation har varit en självklar byggsten i detta arbete.

Frågeställningar

Hur kan jag utmana de nerskrivna eddadikterna och mig själv som sångerska i framföranden av dikterna,

- genom att betrakta texten ur ett musikaliskt perspektiv; behandla den som ljudgestalter och rytmiska figurer?
- genom att använda metoder från min praktik som traditionsmusiker och muntlig berättare?
- genom att använda levande episka sång- och berättartraditioner som förebilder?
- genom att pröva olika sceniska koncept vid framförande av kvädet *Völuspá*?

BAKGRUND och INSPIRATION

Relation till tidigare arbeten

Inspiratörer

Min pappa Björn Ståbi är fiolspelman, och min moster Jeja Sundström trubadur. Gården där jag växte upp var en tummelplats för allsköns folkmusiker och vissångare. Jag fick alltid vara med och lyssna och sjunga. Det har format mig som musiker och sångare.

På samma vis är det i ett kollektiv jag har byggt min repertoar och identitet som muntlig berättare. År 2004 startade jag tillsammans med tre erfarna berättare kompaniet Fabula Storytelling och fick sedan bada i ”berättarvärlden”, suga åt mig från en mängd svenska och utländska berättare. Bland annat var det som en av producenterna för Fabula Storytelling Festival jag kunde bjuda in pandvanisångaren Ritu Verma och hennes regi Uday Ram Gandharva (se projekt 5) till Stockholm. De är några av många som inspirerat mig att utforska olika former av Förste Lyssnare.

Andra inspirerande konstnärliga projekt

Anders Linder berättade Odysseen i TV-serien *Expedition Odysseus* (Linder & Danielsson, 1986) när jag var liten. Jag tänkte mycket på Odysseus och på honom som berättade, den långa veckan mellan avsnitten: Det var sagor, men han stod där på stränderna där det hade hänt och berättade?! Var det inte rentav han som berättade som var Odysseus? De där programmen vävde ihop mytens sanning och lögn och den muntliga berättarens speciella makt över dem, där hon står och berättar i kraft av sin egen sanna person. Göran Hemberg har skrivit om detta i sin uppsats *Berättare, råttfångare och deras praktiska kunskap* (Hemberg, 2013). Efter att ha sett Tomas Anderssons berättarföreställning *Flickorna från Fagertjörn* (Andersson & Engkvist, 1997) förstod jag att jag själv ville och kunde(!) bli berättare. Tomas är fiolspelman. Han är också en av ytterst få berättare jag vet vars manus är ordagrant fastlagda, vars regi är given (oftast av regissören Peter Engkvist) utifrån ett skrivet manus och som ändå får mig tro att han berättar ”fritt ur hjärtat”. Det handlar för mig inte om att levandegöra en text, utan att levandegöra ett berättarjag, ett sant lurendrejeri.

Manya Maratou är grekisk slagverkare och berättare. 2014 hörde jag henne berätta Odysseen och Illiaden och variera meter och prosaberättande efter stundens krav (Maratou, 2014). Jag kan inte grekiska, men blev än då djupt tagen av hennes berättande, och hennes tankar kring poesi och epik som jag fick dela efteråt. Hon hade bland annat spenderat lång tid med de nerskrivna källtexterna på gammalgrekiska.

Som min examenskonsert på KMH gjorde jag en soloföreställning (Ståbi, 1999) där verser ur *Völuspá* i svensk översättning var en del. Senare gjorde jag solo-föreställningen *Ingeland* (Ståbi, 2013) av vispoeten Alf Hambes nyskrivna myt-saga och visor, där jag gick in i hans språk och speciella ljudvärld med kopplingar till den fornnordiska. De två produktionerna kan ses som förarbeten till det här masterprojekt.

Andra konstnärliga forskningsprojekt

Att jag alls kom på tanken att ge mig in på konstnärlig forskning var för att Susanne Rosenberg, som första folkmusiker i Sverige, doktorerade konstnärligt. Detta i ett samarbete mellan Sibelius-Akademien i Helsingfors och Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Jag har sedan haft förmånen att ha henne som handledare. Hon har varit min mästare i konstnärlig

forskning och jag har påverkats enormt av hennes arbete i *Kurbits-Reboot, svensk folksång i ny scenisk gestaltning* (Rosenberg, 2014). Hon har där tagit på sig uppgiften att analysera sitt eget konstnärliga arbete kring improvisation, muntlighet & skriftlighet, rumslighet, mm.

Dragspelaren Lisa Långbacka beskriver i ett masterarbete (Långbacka, 2011) koreografen Birgitta Egerbladhs metoder som ledare av uppsättningen *Kom ta min hand* (Folkteatern, 2011). Jag ser här många paralleller till mitt arbete med framförande som inte baserar sig på en intrig med klimax, utan på episoder utan inbördes hierarki.

Sven Kristersson berör episk sång i sitt doktorsarbete *Sångaren på den tomma spelplatsen* (Kristersson, 2010). Jag läste den med stort intresse eftersom hans terminologi och intresseområden liknar mina egna. Men vi har olika bakgrund, och det visar sig i våra frågeställningar. Där han t ex undersöker sångarrollen genom identifikation med tidigare utövare, undersöker jag framförandemöjligheter med hjälp av härmning.

Jazzgitarristen Torbjörn Ömalm är före detta masterstudent på KMH och besökte oss på skolan våren 2017. Han doktorerar nu konstnärligt på Luleå Tekniska Universitet där han skapar musik utifrån ljuden i språket meänkieli. Han visade en härlig video när han spelar helt unisont med en ljudinspelning av en talande man. Jag ser fram emot att få följa hans arbete.

Musikvetenskaplig, litterär och musiketnologisk inspiration

Mycket av min reflektion bygger på en syn på muntlighet och episk sång som etablerats av Walter Ong (Ong, 1982), Albert Lord (Lord, 1960) och Milman Parry (Parry, 1971). *Milman Parry* fick i början på 30-talet upp ögonen på den mängd formler som finns i de Homeriska dikterna, och påbörjade ett arbete att bevisa att dessa dikter skapats i en levande tradition av diktare som inte memorerade sångerna ord för ord utan återskapade dem varje gång de framfördes. Han reste till södra Jugoslavien med bland annat sin elev *Albert Lord* och spelade in nu levande episka sångare, som inte kunde läsa och skriva. De använde samma typ av formler som de Homeriska, och de anpassade ordval, förlopp och längd på sångerna efter varje tillfälle. Parry dog i en olycka 1935 bara 33 år gammal. Lord tog då över arbetet att beskriva en episk sångare som på detta vis kan återskapa långa epos efter situationens krav. *Walter Ong* pekar på den fundamentala förändring människan genomgår när hennes kultur präglas av det skrivna ordet. Hon lär sig abstrahera, kategorisera, analysera och får en ny sorts självmedvetenhet, en introspektion. Ongs bok *Orality and Literacy* är full av hänvisningar, bland annat till Parry och Lord. Han pekar också på svårigheten att hitta begrepp som beskriver en helt igenom muntlig kultur med dess språk och musik. Vår skriftliga kultur har producerat ord som analfabet och illitterat, ord som bara säger vad muntlighet inte är och dessutom antyder en brist. Begreppet muntlig litteratur blir ännu mer uppåt väggarna, då bilden av ett verk som kan existera när det inte framförs är helt beroende av skrift.

Jag läste Ong, Lord och Parry ordentligt först i slutet av mitt masterprojekt, när den tredje av mina Vqluspå-konserter redan var genomförd. Deras texter stämde ibland märkvärdigt väl överens med min verklighet i arbetet med Eddakväden. Det slog mig att jag fick tips på metoder jag redan hittat under projektets gång och läste reflektioner jag redan haft. Jag undrar hur mycket av det som beror på att deras arbete fått ett starkt genomslag hos både konstnärer och musikvetare; att jag sedan tidigare mött deras tankar via andra konstnärer som läst dem eller på andra sätt påverkats indirekt. Eller räcker det som förklaring att jag arbetar med den typ av muntligt material de beskriver och är van vid metoder som används traditionellt i muntligt traderad musik?

Om just fornnordiska kväden och framförande av dem historiskt vill jag nämna Terry Gunnells hypotes att Eddadikterna kan ha framförts som drama (Gunnell, 2008), och hans artikel

Völuspá in performance i boken *The Nordic Apocalypse* (Gunnell & Lassen, 2013) där han bland annat går in på enskilda strofer och kommenterar användandet av språkljud i dem. I samma bok finns en artikel av Gísli Sigurðsson *Völuspá as the Product of an Oral Tradition: What does that Entail?* (Sigurðsson, 2013). Han tittar bland annat på völsupás förhållande till kristendom och förkristen tro i ljuset av Parrys och Lords upptäckter, och går även han in och kommenterar enskilda fraser ur dikten. Marit Jerstad & Knut Harris har en läsning, och översättning, av Völuspá som betytt mycket för mig (Jerstad & Harris, 2013).

MATERIAL

Völuspá ur Den poetiska Eddan

Den poetiska Eddan är en samling fornnordiska kväden. Skinnboken Codex Regius från sent 1200-tal är ett av de äldsta bevarade manuskripten av samlingen, som i sin tur bygger på ännu äldre, nu förlorade, handskrifter. De flesta forskare är idag överens om att större delen av kvädena traderades muntligt innan de alls skrevs ner, även om meningarna går isär när det gäller hur länge de funnits i levande tradition (Gunnell, 2008). Eddakvädena brukar traditionellt delas in i gudadikter och hjältedikter, medan Gunnell trycker på skillnaden mellan fornyrdislagsdikter och dikter på versmåttet ljóðahátt, och det ger en lite annan indelning.

Völuspá, Völvans spådom, är ett gudakvæde nedtecknat i Den poetiska Eddan med ett sextiototal strofer. Jerstad & Harris (Jerstad & Harris, 2013) menar att Völuspá hör till de äldsta av Edda-kvädena. Völvnan adresserar lyssnarna och guden Oden och berättar om jordens skapelse, gudarnas krig, undergången/ragnarök och jordens återfödelse.

I Edda-manuskripten finns endast orden nedtecknade. En melodi till Völuspá tecknades ner någon gång år 1762-1780 i Köpenhamn av Johann Ernst Hartmann (notbild finns i appendix). Men Völuspá har inte sjungits i obruten tradition; Eddadikterna var okända för islänningarna när Codex Regius återfanns år 1640 (Jerstad & Harris, 2013).

Versmåttet fornyrdislags bygger på stavrim

Völuspá, och många andra Eddadikter, är gjorda på versmåttet fornyrdislags. Det är ett versmått som bygger på stavrim. Rim kan betyda att något låter lika (SAOB.se). Idag tänker vi mest på slutrim när vi hör ordet rimma, som i *hjärta-smärta*. Men det finns också inrim som i *bemanna-osanning*, och stavrim där det är början på ordet, början på staven i ordet, som låter lika, som i *mer-mindre*.

Ord som börjar på konsonantljud stav-rimmar med ord som börjar på samma ljud. Men om ett ord börjar på vokalljud rimmar det i fornnordisk dikt med ord som börjar på *andra* vokalljud; inte med ord som börjar på samma vokalljud eller på konsonantljud. Ett exempel ur Völuspá från Codex Regius (Jerstad & Harris, 2013), med de betonade stavelserna understruken:

*Urð héto eina, aðra Verðandi,
skáro á skíði, Skuld ena þriðio
(Codex Regius, ca 1270)*

Fornyrdislags betyder *de gamla ordens versmått*. Det är ett strofiskt versmått där antalet stavelser i varje fras kan variera, men där varje fras har fyra tryck tunga stavelser. (För en kännare av norsk folkmusik kan rytmen hos en fornyrdislags-strof beskrivas som ett ordknappst Setesdals-stev.) I en idealisk fornyrdislags-fras stavrimmar de tre första tunga

stavarna, men den fjärde rimmar inte. När dikterna skrivs av nu i modern tid är praxis att bryta raderna efter två trycktunga stavelser, men jag bryter rad efter fyra tunga stavelser i exemplet ovan, så att varje rad visar det jag benämner som en fornyrdislags-fras.

METODER

”Tankens fortlevnad hör i en talspråklig kultur samman med kommunikation.” (Ong, 1990) I både gestaltande och reflekterande arbete har jag försökt avstå från att göra saker ensam som kunnat göras i samarbete. Det har rimmat bra med utforskandet av Eddakväden. Samtal har varit viktigt för min reflektion, en närvarande lyssnare viktig i repetitioner och skapande. Bland annat har den musikaliske berättaren Göran Hemberg varit aktiv i praktiskt arbete och reflektion från början till slut.

Nedan något om de metoder jag använt övergripande. Metoder jag bara använt i enstaka projekt beskriver jag i avsnitten om dem, t.ex. minnes-metoder under projekt 2, kompositions-metoder under projekt 4 och 5, osv.

Jag följer Susanne Rosenbergs exempel (Rosenberg, 2014) och delar in dem i *gestaltande* och *reflekterande* metoder. Men det finns en överlappning på många ställen:

Inspelning

Videoinspelning, eller kanske snarare tittande på videoinspelningar, är ett bra exempel på ofta använd metod i både skapande och reflektion. Jag har spelat in alla framträdanden och presentationer och de flesta repetitioner på video, och tittat på nästan allt inspelat material. Några av videofilmerna har jag sett många gånger, ofta tillsammans med andra musiker och berättare. Ibland har vi analyserat, ibland har jag velat se med någon annans ögon utan att för den skull gå till analys. Ibland har jag tittat i början av en repetition för att ta mig tillbaka till ett tillstånd jag hittat förut och snabbt kunna fortsätta därifrån, på samma sätt har jag visat för medmusikanter vad jag gjort tidigare för att de ska kunna starta därifrån. Jag har också spelat in en hel del samtal och reflektioner, men nästan ingenting av det har jag lyssnat på.

Gestaltande metoder

Härma mästare i nu levande traditioner

Jag är van att härma i musik, det är min basmetod för lärande och utveckling. Rosenberg beskriver i sin avhandling begreppet Mimicry hämtat från Cziksentsmihaly's flow-begrepp, ur en folksångares vardag.

”Man provar och får med sig allt från gestaltning till attityd – du kan så att säga anta någon annans gestaltning, sångsätt, sjunga någon annans repertoar, ta på dig någon annans kläder och genom det uppleva och få träda in i något som är annorlunda än ditt eget, samtidigt som du lär dig något. (Rosenberg, 2014 sid 42)

En av vinsterna med mimicry är att vi får med oss så mycket mer än vad vårt analytiska tänkande hinner processa. Jag härmar en sångare och tänker ”Aha, hon drar ut länge på tredje tonen”. Samtidigt plockar jag omedvetet upp hennes höjda ögonbryn, attacken i ordet *du* och en svag anstrykning av sorg. Daniel Kahneman (Kahneman, 2011) delar upp våra tankeprocesser i *system 1* och *system 2*, där det första systemet arbetar lätt, snabbt och automatiskt och kan hantera stora mängder av en viss sorts information, bland annat välbekant

information, medan det andra systemet analyserar och resonerar logiskt och jämförelsevis mycket långsammare.

Ju mer jag övar mig att härma, dess bättre blir jag på det. En sak är att ju fler låtar jag lär mig på gehör, dess fler melodivändningar, ornament och dragningar blir så pass välbekanta att de kan tas in via *system 1* när jag stöter på dem nästa gång. Jag ökar min repertoar av välbekanta ting i världen som jag kan härma per automatik. Men en annan sak jag tycker mig uppleva är att ju mer jag härmar, ju mer främmande saker kan slinka in utan att jag behöver ”tänka på dem”.

I det här arbetet har jag härmat videoinspelningar av mästare i levande traditioner som jag inte ”kan”, som jag inte alls är hemma i. Jag var ute efter en sorts essens av mästarens sång och själva framförandets funktion; speglade i otaliga små och främmande detaljer. Det enda sättet jag kände till att erövra dem på, var att få in dem genom *system 1* genom härmning. Men jag ville inte gå omvägen, eller genvägen(?), via sångerna de faktiskt sjöng. Jag ville sjunga Eddakväden på fornnordiska och ingenting annat.

Det blev en utmaning att ta in all denna rikedom utan att den låg inbäddad i vare sig melodi, ord, berättelse eller ens bekant tradition. Jag tryckte på play på datorn inne i övningsrummet, tittade på en tre till tio centimeter hög episk sångare där på skärmen, tryckte på stopp efter några minuter, och sedan var jag tvungen att medvetet ge kraft åt det spontana härmandet; bara låta min kropp göra det den sett den där andra kroppen göra, och inte bry mig om vad mitt analytiska tänkande håller på med snarare än att försöka stänga av det. Lite som att bestämma sig för att vara starkt medveten om alla saker i synfältet som inte är i ögats fokuspunkt.

Jag undrar vad resultatet blivit om jag valt en annan väg och börjat med att härma även mästarens ord, melodier och gester, och sedan utifrån den erfarenheten pröva med det fornnordiska materialet. Som det är nu blev utfallet lite olika i de olika traditionerna, mer om det under projekt 3, 4 och 5.

Genom att främst härma ett videoklipp per mästare, och inte flera, har jag enkelt kunnat dela min ingång med andra. Det har också gjort att jag fått tid att hitta nya sidor i ett enstaka framträdande.

Förste Lyssnare, ett sceniskt koncept och en metod

I flera episka sångtraditioner finns en Förste Lyssnare; en publikens representant på scenen vars uppgift är att lyssna bra. När jag använder titeln ”Förste Lyssnare” syftar jag alltså inte på en person som får höra ett verk första gången, utan på någon som fyller denna specifika funktion vid ett sceniskt framförande. Titeln i sig är inte hämtad från någon episk tradition, det är mitt eget begrepp som säkert använts tidigare då det beskriver funktionen bra. Förste Lyssnare är officiell, och ibland professionell. Förste Lyssnare kan, men måste inte nödvändigtvis, bidra musikaliskt till framförandet. En mer aktiv Förste Lyssnare kan också bidra verbalt, som rapparens Side Kick eller den indiska pandvanins Ragi.

I vietnamesiska Ca Trù-traditionen finns en ackompanjerande trumma som för hundra år sedan spelades av en välutbildad poesi-kännare som bara var amatörmusiker. Trumspelarens styrka låg alltså i hans lyssnande och inte i hans spel. Denna Förste Lyssnare var av betydligt högre samhällsklass än sångaren som ofta var fattig. ”The drum is a relic from a past age in whose sound resonates an ideal audienceparticipant.” (Dimik, 2013) Den Koreanska Pansori-traditionen har en däremot en fullfjädrad slagverkare som är en viktig del av musiken och ljudbilden, men som fortfarande bär funktionen av Förste Lyssnare. Den mest spektakulära

formen av Förste Lyssnare jag vet är Ragi i indiska pandvani, som högljutt hojtande hejar på, ifrågasätter och utmanar sin berättare.

Jag arbetar oftast som soloartist, ibland som lead-sångare och vid enstaka tillfällen på en annan plats i en ensemble. Under utbildningen har jag framfört Vqluspá inspirerad av två traditioner som har en Förste Lyssnare, pansori och pandvani. Att kliva på scenen när min förste lyssnare redan sitter där har varit att kliva in i en omedelbar publikkontakt, som resten av lyssnarna sedan kan flyta in i. Under framträdandet öppnar det sedan för en härlig dynamik mellan mig som sångare och berättare, Förste Lyssnare, resten av lyssnarna, och själva berättelsen.

Jag har tagit med mig det här konceptet och metoden in i repetitionsarbete även utanför de här två traditionerna. Under långa perioder repeterade jag aldrig utan en lyssnare närvarande, och det visade sig mycket tidseffektivt, och roligt. Det gav arbetsprocessen energin av ett icke-hierarkiskt ensemblearbete, och ändå kunde jag stanna kvar i soloformatet med de speciella möjligheter jag har där. Förste Lyssnare fyller hela sin funktion i nuet under sången och berättelsen. Den kommer inte ihåg någonting eller tar notiser för att senare ge regi eller registöd eller ens vara "ett öga utifrån" som det kan kallas när någon bes in för att hjälpa en föreställning framåt med ett nytt perspektiv. Däremot har jag och mina förste lyssnare pratat om vad vi just gjort mellan genomdragen på repen och mellan själva repetitionerna, bandmedlemmar emellan. Det är en stor skillnad på repetitionsprat mellan bandmedlemmar och mellan regissör och aktör. Men även om våra roller i diskussionen varit bandmedlemmars, har diskussionerna mellan mig och Förste Lyssnare blivit annorlunda än de jag brukar ha med instrumentalister. Vi har kommit att prata mer om funktion, mindre om saker som har med smak att göra, lyssnaren är ju inte där för att bidra till ljudbilden. Eftersom ingenting i samspelet mellan mig och förste lyssnare krävt att vi lägger fast någonting, har det handlat mer om att uppmärksamma vad som hänt och varför, än att planera och försöka styra framförandet i någon riktning.

Ett par replikskiften från replokalen:

Kersti: Jag känner mig daltad med! Du lyssnar som en välvillig kursledare! Vad tänkte du?

Göran: Jag tänkte Nu händer det snart, nu kommer det! Hehehe, kursledare...

Göran: Och varför skulle du inte kunna kalla det opera utan reservationer?

Kersti: Opera-associationen har med känslor att göra, att jag inte går så ofta till distansen som jag har så lätt till som folksångare, men det gör ju inte att hela framträdandet blir opera.

Göran: Men det som är operan är ju att du spänner över hela spektrat med arior och recitativ och dialoger...

Kersti: Fast det är väl inte folks bild av opera?

Improvisation i sällskap

"Improvisation, i musiksammanhang en ofta använd benämning på det oförutsedda, oplanerade och spontana i ett musikaliskt framförande" (NE.se). Improvisationsmusikern Anna Lindal sa under en föreläsning (Lindal, 2014) "Jag tycker det är tråkigt att improvisera ensam". Det var befriande att höra. Min egen improvisation blir meningsfull i nuet om någon hör, annars får den bara mening som materialskapare för senare tillfällen. Jag kan ensam öva andra moment medan improvisation pågår, men inte det improvisatoriska.

Det är en självklarhet för mig att använda någon form av improvisation som metod. Det är en del av mitt jobb på scenen att improvisera. Det är mitt vanligaste sätt att tillföra risk, att få det lekfullt och därmed uppnå flow (Csikszentmihaly, 1990), det där tillståndet där jag är fullständigt närvarande, full av skaparkraft och har tillgång till alla mina verktyg. Men vilka

parametrar som lämnas öppna i improvisationen, var fokus ligger och vilken typ av improvisation som använts de olika delarna av projektet, det har visat sig under vägens gång, och här hänvisar jag till avsnitten om konstnärliga projekt längre fram.

Göra tre gånger

Jag har gjort saker tre gånger; tre konserter, tre repetitioner, tre böcker i ämnet, tre samtalspartners i en fråga, tre attribut... Att jämföra ett enskilt framförande med två andra gjorde att det stod mer för sig självt än när jag bara jämförde med ett annat. Lite som att de jämförande konserterna blev två strålkastare snett framifrån. En enda lampa hade blivit plattare och lämnade mycket obelyst. Borde då inte detta tas upp främst som en reflekterande metod? Kanske, men få saker har haft sådan effekt på gestaltning och resultat som min tretalsmetod. Den har också givit mig en frihet i det kreativa arbetet; jag behöver inte få med allt jag vill göra i den föreställning jag håller på med just nu, jag kan spara saker till någon av de andra konserterna.

Reflekterande metoder

Att vända tillbaka till ansökan och referensföreställning

Projektbeskrivningen jag gjorde när jag ansökte till masterutbildningen har varit viktigt för mig som referens. Flera gånger har jag trott jag bytt spår, men när jag tittade i ansökan såg jag att aktuella frågor och metoder funnits där hela tiden, bara på ett annat sätt. Formuleringen av min ansökan var starten på min utbildning. På samma vis har jag kunnat vända tillbaka till inspelningen av föreställningen Drakringen (Ståbi & Hemberg, 2014) som jag gjorde tillsammans med Göran Hemberg precis i början av utbildningen. Den finns beskriven under kapitlet Mina projekt.

Samtal och anteckningar

Samtal har varit en motor i min reflektion. Jag har pratat med min medarbetare Göran, med min handledare, med klasskamrater och övriga musiker och alla andra som kommit i min väg dessa tre år. Precis efter längre genomdrag har jag givit alla som varit med ett par minuter för att skriva ner stolpar för sina reflektioner och först efter det har vi pratat om vad vi varit med om och vad som bör bli nästa steg. Jag upplevde att det gav ett lugn i samtalen. Vi behövde inte skynda oss att säga någonting för att det kunde glömmas bort annars och det blev lättare att lyssna på de andra när jag redan lyssnat på mig själv under den där kortkorta skrivstunden. Dessutom kom ingenting viktigt bort i samtalet.

Skriva 50 ord

Jag fick en uppgift av min handledare att skriva om mina tre Vqluspå konserter på följande vis. Varje konsert fick åtta rubriker där jag skulle skriva 50 ord under varje rubrik:

0. Beskriv kvaliteter och karakteristika i manas/pansori/pandvani
1. Vad gjorde jag?
2. Varför gjorde jag det?
3. Vad blev resultatet?
4. Vad betyder resultatet teoretiskt sett?

5. Vad betyder resultatet i praktiken?
6. Vad är det viktigaste utbytet för lyssnaren? 25 ord
7. Vad är det som återstår (obegränsat antal ord)

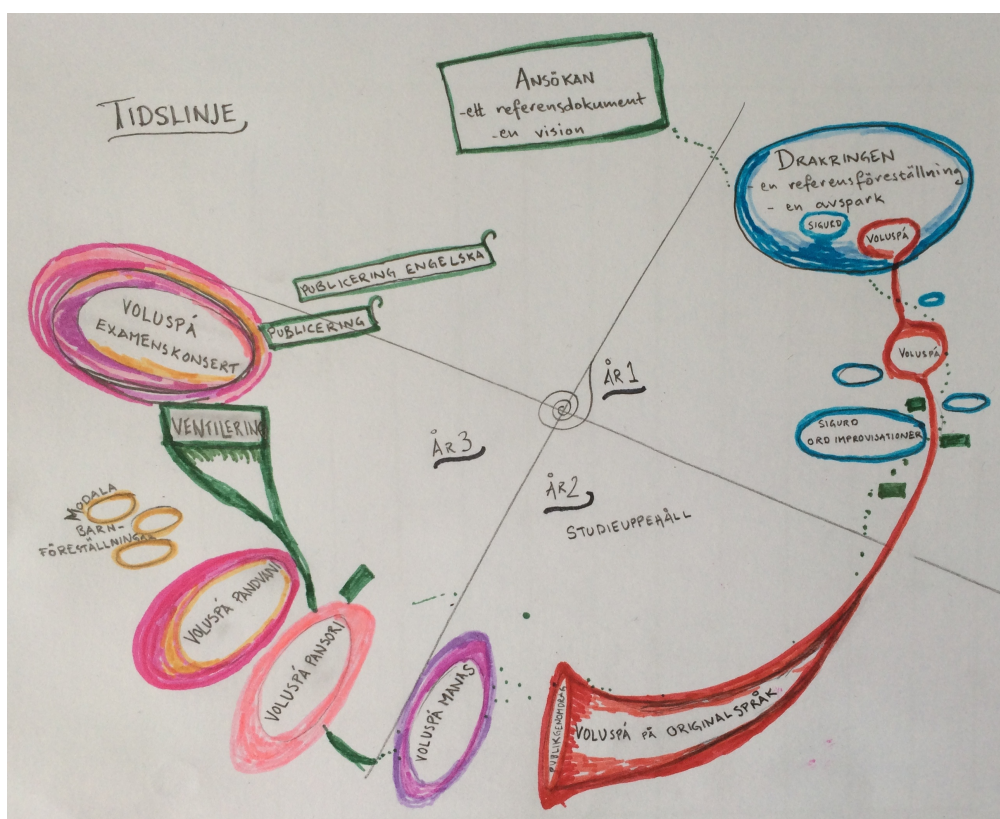
Metoden passade mig mycket bra, så jag skrev dessutom 50 ord om allt annat jag ville skriva om. Det gav ett kort utkast som jag kunde be mina vänner läsa utan att känna att jag bad om något för stort, och tvingade mig fokusera på kärnan i varje fråga.

Muntlig presentation

Jag har haft möjlighet att presentera mitt projekt flera gånger under arbetets gång; för min klass, för nordiska musikstudierande och lärare, för Nordiska Forsknätverket för Vokal Folkmusik. Det tvingade mig reflektera och formulera projektet ytterligare som förberedelse. Men viktigast var att jag fick uppleva min egen berättelse om mitt projekt live medan den pågick. Presentationerna har också fört ihop mig med människor och litteratur jag annars kanske gått miste om.

MINA KONSTNÄRLIGA PROJEKT

Under två år lärde jag känna den Poetiska Eddan och lärde mig dikten Völuspá utantill på originalspråk. Det andra året hade jag i teorin uppehåll från mina studier, och det gav mig ett välbehövligt extra år till processen. Under ett tredje år gjorde jag en serie konserter med Völuspá på originalspråk, varje konsert inspirerad av en nu levande episk sångtradition, en tradition per konsert. Völuspá-konserterna beskrivs här nedan som tre separata projekt, men de genomfördes i stark relation till varandra.



PROJEKT 1: Drakringen – avspark och referensföreställning

Bakgrund och specifika frågeställningar

Att lära känna ett muntligt episkt material som sångare, betyder för mig att framföra det för lyssnare. Walter Ong beskriver skrivna ord som döda och att de blir levande först i det ögonblick de läses, medan muntliga ord bara finns till i det ögonblick de sägs. Sånger i muntlig tradition finns bara till medan de sjungs (Ong, 1982). Jag tänker mig att en muntlig berättelse lever först när någon berättar den för en lyssnare.

Att börja en konstnärlig process med ett framträdande är ingenting nytt för mig. Varje gång jag ska göra en ny berättarföreställning brukar jag börja med att berätta historien för en grupp. Det är ett enkelt och snabbt sätt att lära känna en berättelse. Viktigast är att jag får möta den ”levande”, men jag får dessutom se hur berättelsen betar sig i en scenisk kontext, jag får publikens reaktioner på den och ofta en känsla för hur jag ska arbeta vidare med just denna historia.

Nyheten för mig var att jag skruvade upp ambitionerna för användbarhet i den här ”uppstarts-föreställningen” (Ståbi & Hemberg, 2014). Nu skulle här bedrivas konstnärlig forskning! Så istället för att bara kasta mig ut listade jag noggrant allt jag ville prova under min utbildning: originalspråk, översättning, komposition, dialog, ordimprovisation med och utan meter, osv. Jag och min kollega Göran Hemberg vek två månader för komposition och förberedelse så att alla dessa test kunde genomföras. Själva föreställningen dokumenterades med video och ljudinspelning.

Gestaltande metoder

Samarbetet med Göran Hemberg var helt fundamentalt i den här föreställningen, som i resten av projektet. Rent praktiskt betydde det att jag kunde lägga allt krut på att se till att föreställningen blev ändamålsenlig för mastern; jag kunde snöa in och lägga tid på komposition av de tre sångnumren i föreställningen och några andra bitar som var tidsödande. Det var Görans ansvar att se till att publiken hade det bra och att berätta allt det som jag inte hade tid med, utöver de bitar han själv hade lust att undersöka. Det gjorde att jag fick risken och deadlinen en betalande publik ger, jag kunde få prova materialet i en längre föreställningsform (en episk parameter i sig), och det blev samtidigt genomförbart.

Komposition med tal som utgångspunkt. Jag ville ha ett par melodier till Eddakväderna på modern svenska. Jag visste mer vad jag inte ville ha av melodierna, än vad jag ville. Det skulle inte låta ballad, inte för melodiöst för orden skulle ligga längst fram, men inte kyrkligt mässande. Talmelodi, det dög. Jag reciterade kväden översatta till modern svenska och spelade in på min telefon. Sedan försökte jag höra vilka toner som var tydliga, och vart, i recitationen. Efter det överdrev jag recitationsmelodin, och efter några justeringar för att suddas ut en genre-association hade jag en komponerad melodi jag var nöjd med.

Framförande

Drakringen (Ståbi & Hemberg, 2014) blev en videodokumenterad, två timmar lång föreställning där jag och berättaren Göran Hemberg framförde den senare halvan av Völsungasagan ur Den poetiska Eddan, samt några verser av Völuspá på originalspråk. Föreställningen var indelad i olika delar, precis som Völsungasagan berättas i olika kväden i Eddan. Handlingen börjar i gudavärlden och utvecklar sig till ett kvadruppeldrama mellan hjältar och människor: Sigurd Fafnersbane, valkyrian Brynhild och Gjukungarna Gunnar och

Gudrun. De olika delarna berättades i olika stilar: Eddakväden på originalspråk, svenska översättningar av Eddakväden sjungna till mina komponerade melodier, reciterade i dialog och i monolog, en färöisk ballad, prosa-berättande med och utan alliterationer, insmugna fornyrdislagsfraser...

Reflekterande metoder

Min handledare och flera andra medarbetare kom och såg föreställningen. Det gjorde att vi sedan kunde samtala utifrån ett liveframträdande, och inte bara utifrån beskrivningar och visioner.

Utvärdering, resultat

Referensföreställning. Det har varit oerhört värdefullt att kunna gå tillbaka till videodokumentationen och se framsteg och utveckling. Jag är glad att vi lade mycket energi på föreställningen, som visades offentligt för betalande publik, så det blev ett riktigt *skarpt läge* (Rosenberg, 2014). Det gjorde att jag inte kunde avfärda brister med ett enkelt ”det var ju inte så välrepeterat” eller liknande.

Allierad. Genom att alliera mig med en nyfiken artist, som också förstår konstnärlig forskning, blev arbetet roligt. Genom att gå igenom en process som slutade framför en betalande publik blev vårt samarbete konkret och det bidrog till att våra frågeställningar angick varandra genom resten av våra masterprojekt.

Förståelse. Under det här projektet började jag förstå vidden av att metern i Fornyrdislag inte bygger på ett visst antal stavelser per fras, som till exempel hexametern Homeros dikter bygger på eller blankversen Shakespeare använde. Intresset för tolkning och översättning fick nytt bränsle, och jag blev medveten om hur få svenska Edda-översättningar det fanns. Sedan dess har vi fått Lars Lönnroths översättning (Lönnroth, 2016) av Den poetiska Eddan, mer om det under Projekt 2 och Slutord.

Stavrimslexikon. Jag påbörjade mitt eget Stavrims-lexikon i Excel som kan sorteras antingen efter bokstav (användbara ord på B i en kolumn) eller mening (synonymer och omskrivningar för Båt i en rad)

Improvisationer. Efter denna första föreställning gick jag vidare och undersökte vissa delar av materialet i föreställningen närmare: Jag gjorde en serie improvisationer tillsammans med två medstudenter som agerade kompmusiker respektive lyssnare. Här undersökte jag olika delar av Völsungasagan och försökte improvisera fornyrdislagsstrofer medan jag berättade.

Jag försökte variera metern i ord-improvisation och recitation genom att använda olika typer av sväng från skandinaviska låt-typer. Men det gick troll i det här med ord-improvisationen; mycket av det jag förutsatte mig blev för svårt, annat blev tunt. Jag kände jag behövde mer kött på benen när det kom till stilen. Hur lät egentligen kvädena på originalspråk? Det ledde till nästa projekt:

PROJEKT 2: Vøluspá på originalspråk

Bakgrund och specifika frågeställningar

Jag ville lära känna musiken i Eddakvädena. Sedan tidigare kunde jag några strofer av dikten Vøluspá utantill. Nu lärde jag mig hela kvädet ordagrant på originalspråk, från Marit Jersild & Knut Harris bok (Jersild & Harris, 2013) där den finns i en version som i stort sett följer Codex Regius, med deras översättning till modern norska bredvid varje strof. Mycket få exempel på ordagrann memorering i levande episk sångtradition finns, medan det finns en uppsjö av traditioner där ordvalet är nytt varje framförande (Ong, 1982).

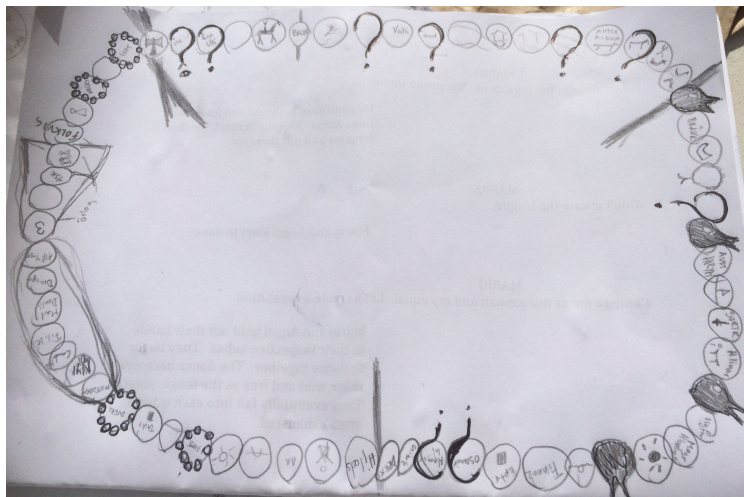
Knut Harris hade också läst in Vøluspá på min telefon, så jag hade en ljudande variant att utgå ifrån. Men jag var försiktig med att lyssna för mycket, jag ville hitta en ingång i uttal och frasering som bottnade i modern svenska, och inte enbart i Knuts norska.

Gestaltande metoder

Vid Knuts fötter. Jag och min kompanjon Göran Hemberg hade den stora förmånen att få åka hem till Edda-kännaren Knut Harris och sitta vid hans fötter, medan vi strof för strof närläste Vøluspá på originalspråk. Han förklarade den fornnordiska grammatiken, och alla liknelser, alla känningar och heiti, som kan göra eddadikter till långa gåtor för den oinvigde. Knut är i mitt tycke en ovanligt inspirerande läsare. Det betydde mycket att få dela hans ingång och kärlek till dikten samtidigt som vi fick den förklarad för oss. Så har jag ofta fått musik och sånger av folkmusiker genom åren, men detta är första gången jag fått den här typen av introduktion till ett episkt material.

Mumla. Att memorera Vøluspá tog två år, sammanlagt två månaders heltid aktivt mumlande och ryande under promenader i parken.

Pärlhalsband. Jag ritade dikten som ett pärlhalsband och la till bågar. Trots all tid jag spenderat åkandes genom dikten har jag fortfarande ingen översikt över den, när jag inte har det där papperet framför mig vill säga. Minst en sak per vers får mig komma ihåg nästa vers: Språkljud, bilder, en fråga i en strof som besvaras i nästa, osv. Några minnestriggers är personliga, men de flesta ligger tydligt i dikten. Kanske är just de saker som gör det enkelt för mig att komma ihåg dikten ordagrant, också är de som fått en diktare i muntlig tradition att komma ihåg den, fast komma ihåg på ett annat vis. Kan det vara att så att jag följer diktarens associationsbanor i mitt ordagranna mumlande och faktiskt lär mig om hur jag kan återskapa dikt av det här slaget den med hjälp av formler?



Förstärka. Jag började recitera dikten med förstärkt talmelodi, övertydliga språkljud och en rytmik där de tunga stavelserna framhävs. Efter ett tag utkristalliserade sig ett sätt att recitera som jag kallar min ”fornyrdislagsnormal” (Ståbi, 2016a).

Framförande

Det här projektet landade i ett publikgenomdrag (Ståbi, 2016b) för ett par engelsktalande släktingar i deras vardagsrum. När det var gjort, kände jag att jag fått fram någon sorts grundversion, en ryggmärgstolkning där förarbetet hela tiden följt intuitionen. Men det fanns mer som ville ut, och för att arbeta vidare med dikten behövde jag gå in och jobba logiskt och metodiskt. Det hade jag undvikit tidigare, men när dikten hade fått möta en publik, om än bara två huvuden stor, så kändes det plötsligt ok att gå in och greja med den.

Utvärdering, resultat

Vokalljudens betydelse. Klang är viktigt i Eddadiktning. Som beskrivet tidigare bygger hela versmåttet på klangliga mönster i stavrimmen. Men även de vokalljud som ligger inbäddade i ord är med och bygger upplevelsen av form, vokalljuden flyttar sig ofta succesivt genom munhålan under en fras. När jag övade Vøluspá blev jag medveten om vokalljud på ett nytt sätt. Snart kunde jag spara upplevelserna av dem, så jag hade alla vokalljud jag använt i en halvstrof uppe i ”ram-minnet” (Det är väl bara datorer som har ram-minne, men jag gillar liknelsen). Nu upplever jag en sorts klangliga frاسبågar när vokalljuden flyttar sig i munnen.

Den fjärde staven. En annan stark upplevelse av Fornyrdislaget som växt fram, är betydelsen av den fjärde tunga staven, den som inte ska rimma i en typisk fras. Ju mer jag mumlade fornyrdislag på originalspråk, dess viktigare blev det att den där fjärde staven inte rimmade. Till saken hör att ofta rimmar inte den första eller andra strofen, det är inte så petigt med det, men den tredje tunga staven bär alltid stavrimmet. Kontrasten mellan rimmad tredje stav och orimlad fjärde stav finns därför i nästan alla fornyrdislags-fraser.

Översättningar. När jag i ljuset av de här upplevelserna tittar på svenska översättningar av Vøluspá, ser jag att flera saker som kommit att bli viktiga för mig i framförandet inte prioriterats, till exempel en icke rimmade fjärde tung stav och rörelsen mellan olika vokalljud i en fras. Det är alls ingenting konstigt. Även där stor hänsyn tagits till att få en både njutbar och med originalet välliknande prosodi, har de flesta översättare och läsare som första prioritet att dikten ska översättas även semantiskt, och helst i en stil som är någorlunda enhetlig så att läsandet inte störs. Då blir resultatet självklart annorlunda än om prosodin sätts före semantiken. Speciellt i en dikt vars handling är så komprimerad som den i Vøluspá - kärlekens gud Frej dör i en bisats! I mitt slutord finns en tanke om att arbeta vidare med översättning av Eddadikter till svenska och engelska.

PROJEKT 3: Vøluspá Manas

Bakgrund och specifika frågeställningar

När jag väl gjort ett publikgenomdrag av Vøluspá på originalspråk, och det var dags att börja bearbeta framförandet av den metodiskt, då ville jag åt två olika håll. Jag ville att publiken skulle få bli översköld av språkljuden och musiken i orden; ge den en stark musikalisk upplevelse, men rå, nära källorna, ingenting förvridet eller draget till sin spets. Ordet *trans* kom för mig. Samtidigt ville jag utforska de musikaliska elementen jag funnit i dikterna och

se hur långt jag skulle kunna ta dem. När jag pratade med min berättarkollega Mikael Öberg sa han ”Det låter som om du pratar om *manas* och *pansori*”. *Manas* och *pansori* är två nu levande episka sångtraditioner. Med ens visste jag att jag skulle göra två olika konserter, en i varje stil, och att jag som en del i min metod skulle härma mästare i traditionerna. Men jag visste samtidigt att det skulle bli en tredje konsert, en i indisk pandvani-stil. Det var ingenting i Vøluspá som manade mig till att framföra den som pandvani, bara metoden att göra saker tre gånger, och min nyfikenhet på konceptet ”Förste Lyssnare” som är mycket olika i *pansori* och *pandvani* (se projekt 4 och 5).

Först ut av de tre konserterna blev Vøluspá *Manas*. En *manas*-sångare börjar långsamt och ökar under flera minuter omärkligt takten till ett högre tempo som han sedan håller. På så sätt hamnar han i ett transliknande tillstånd. Jag har inspirerats extra av en video med Nazarkul Seidahmanov från Kirgizistan ([Seidahmanov, 2013](#)).

Gestaltande metoder

Se kapitlet Metod om att härma en mästare i levande tradition.

Jag tänkte mig att jag *kanaliserade* dikten. I fornnordisk tradition sitter folk ute och tar spådom (Jerstad & Harris, 2013), ofta på en gravhög. Som traditionsmusiker är jag också van att min musik kommer någonstans ifrån; jag har lärt mig låten av någon. *Kanalisera* fungerade som en bättre bild än att tänka att jag försatte mig i *flow*, ett begrepp som också rör ett tillstånd där en person kan ligga på toppen av sin förmåga. *Flow* är ett väl definierat begrepp (Csikszentmihaly, 1990) som är betydligt lättare att använda i både slott och koja utan att riskera att avfärdas som suspekt, men som i min värld inte gifter sig så bra med manastraditionens trans-element.

Innan själva framförandet påmindes jag att ta allt med humor också, en ingång jag kände gav auktoritet i sammanhanget.

Framförande

Vøluspá *Manas* ([Ståbi, 2016c](#)) blev ett 14 minuter långt framförande. Stillastående reciterade jag Vøluspá på originalspråk utifrån min Fornyrdislagsnormal, utom dvärg-verserna som kan få en publik som läst Tolkien att börja tänka på annat. Jag ökade långsamt tempot till snabbt, mot slutet ökade jag ytterligare och sjöng så en vers långsamt till en Vøluspá-melodi Hartmann tecknade ner på 1700-talet. Den finns noterad i appendix (Jerstad & Harris, 2013). I publiken satt Göran Hemberg. Jag tänkte honom som min Förste Lyssnare, men det fick ingen större betydelse för framförandet. Jag upplevde stämningen kompakt i det fullsatta rummet, jag ”hade” alla.

Att en melodistrof fick vara med var en eftergift för en impuls att låta det musikaliska följa händelseförloppet, istället för den enkla form Manastraditionen gav. Avsaknad av ”störande” melodier, andra än talmelodin, var viktig i resten av stycket. Så här i efterhand kan jag ångra att den melodivarsen fick vara med, men det kändes fint då.

Utvärdering, resultat

Originalspråket gav fokus på de musikaliska kvaliteterna för både mig och publiken som bara förstod ord här och där. Mer om det under Sammanfattning och resultat.

Jämfört med Vøluspá Pansori och Vøluspá Pandvani liknade detta framträdande inte sin förebild i levande tradition särskilt mycket. Skulle jag använt Seidahmanovs monotona tonspråk, rytm och andhämtningar skulle jag behöva lämna min Fornyrdislagsnormal, och det ville jag inte. Jag var heller inte redo att bege min in i regelrätt trans under framträdandet. Men något i manastraditionens trans-funktion blev ett rättesnöre när jag valde bort saker som skulle kunna locka lyssnarna och mig bort från upplevelsen av ordens ljud, och hindra strömmen av ord.

Återstår

Jag skulle vilja gå tillbaka till manastraditionen och göra en Eddadikt på originalspråk fast så nära Seidahmanovs stil jag bara kan komma.

PROJEKT 4: Vøluspá Pansori

Bakgrund och specifika frågeställningar

Pansori är en levande episk sångtradition från Korea. Jag tänker på pansori som folklig omelodiös opera; en beskrivning som kanske inte ger rättvisa åt denna rika, månghundraåriga tradition, men som säger lite om vad jag plockat upp ur den. I pansori finns glissandon, mikrotoner, små tonhöjdsförändringar och udda röstklanger, och partier där melodierna inte är starka. Pansorisångarens attribut är en solfjäder, som hålls hopfälld större delen av framförandet men fälls ut vid väl valda tillfällen. Sångaren ackompanjeras av en slagverkare med en trumma. Den slagverkaren kan ha en tydlig funktion som förste lyssnare, inte bara som ackompanjator. I den video jag inspirerats extra av med Jen Shyu ([Shyu, 2013](#)) svarar slagverkaren som publiken precis i början: Ja, vi är klara!

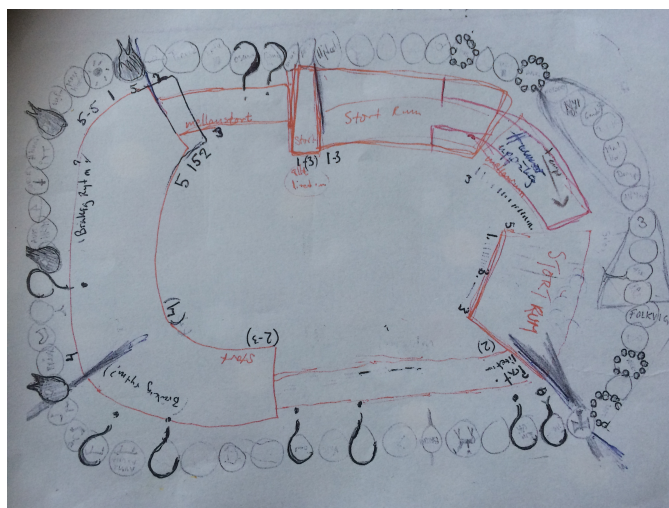
Korea har haft ett alfabet sedan 1300-talet, även om fint folk höll fast vid teckenbaserad skrift byggd på den kinesiska fram till 1800-talet (Ong, 1982).

Jag ville förstärka källtexternas musikaliska element längre än i min fornyrdislagsnormal, dra dem till sin spets. Jag ville att det musikaliska skulle utgå från handling och poesi i dikten, inte bara av språkljud. Jag ville också få till den där operadramatiska känslan jag fick av Jen Shyus video. Det manade mig att göra en nerskriven komposition.

Gestaltande metoder

Förste Lyssnare. Alla repetitioner skedde med Förste Lyssnare Göran Hemberg närvarande.

Kompositionen ritade jag upp över bilder jag gjort när jag lärde mig dikten. Jag lade till en parameter i taget; tempi, rum och riktningar, viss melodik och rytmik. Först komponerade jag utifrån handlingen i dikten, sedan gjorde jag några ändringar för att bättra på storformen. Se bild på nästa sida.



Attribut. En solfjäder - jag kände mig tveksam. Oj så asiatiskt, det skulle säkert ta en evighet att lära sig hantera en sån någorlunda proffsigt. Och vad skulle det vara bra för egentligen? Jag var inte van att ha någonting med mig upp på scenen, en gitarr på sin höjd, och hade jag inte nog vatten över huvudet redan utan den där solfjädern? Men så började jag fundera på om jag kunde ha någonting annat, mer vant i händerna. Och när jag kom på Tumstock, då föll allting på plats: i Vøluspás andra strof berättas att det ligger en mäktig måttstock under mullen, kanhända är det asken Yggdrasil som beskrivs så. Inte blev det sämre av att Göran halade fram sin farfars tumstock ur byrålådan, vacker och nätt i trä, med gamla (svenska) tum på den ena sida och nya (engelska) tum på den andra. Det tog några dagar, och det var snarare tanken på mig som snickare än pansorisångare som gjorde att jag blev vän med den. Men efter ett tag blev tumstocken som en förlängd arm. Mina vardagsrörelser räckte, jag behövde inte stilisera dem för att de skulle gå fram på en stor scen.

Framförande

Vøluspá Pansori ([Ståbi, 2016d](#)) blev 26 minuter lång. Jag halvsjöng, sjöng och reciterade Vøluspá på originalspråk utifrån min komposition. Jag adresserade ibland Förste Lyssnare som satt på scen. I handen hade jag en tumstock. Efteråt en pratstund med publiken och ett extranummer ur Völsungasagan i samma stil men på modern svenska.

Utvärdering, resultat

Extranummer på svenska. Huvudnumret upplevde jag och Förste Lyssnare som lyckat som föreställning betraktat. Folk ur publiken var också väldigt varma i sina spontana kommentarer efteråt. Men extranumret på svenska blev en succé. Hade publikens öron ställts in på de musikaliska elementen under fornnordiskan innan? Hade deras törst för att få förstå en berättelse väckts?

Utveckling av arbete med attribut. Jag gick vidare och undersökte attributet tumstock tillsammans med slagverkaren Petter Berndalen. Här ett exempel från övningsrummet där jag repeterar ett perkussivt rörelsemönster (fot, tumstock, fot, fot, tumstock) medan jag reciterar Vøluspá, och försöker hålla två fristående linjer samtidigt där båda har sin egen friare puls men relaterar till den andra linjen ([Ståbi, 2016f](#)).

PROJEKT 5: Vøluspá Pandvani

Bakgrund och specifika frågeställningar

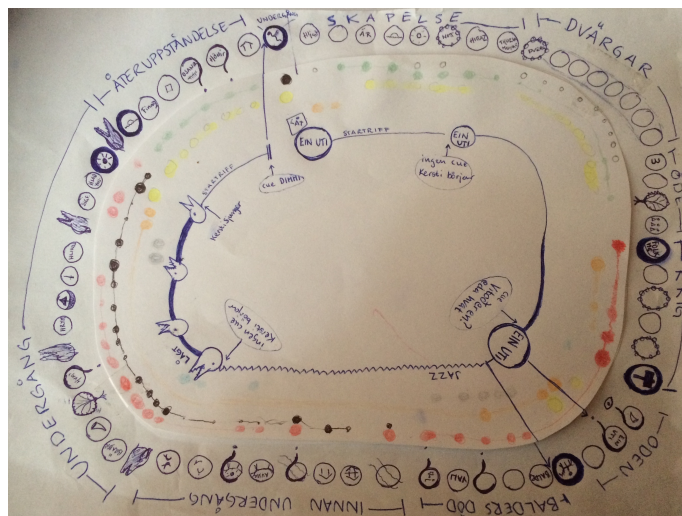
Pandvani är en indisk tradition där berättaren/sångaren ackompanjeras av ett band lett av en *ragi*. Ragi ropar efter var och varannan fras från berättaren, som adresserar ragi som Förste Lyssnare. Berättaren/sångaren ömsom sjunger ömsom berättar, men befinner sig sällan mittemellan sång och tal. När det är sång sjungs tydliga melodier, oftast taktfast. Jag upplever att pandvani i form och framförande är så långt ifrån det går att komma den bild av en intrig med klimax som brukar kallas ”Freytags pyramid”, en struktur på berättande som vi är mycket vana vid i skriftlig kultur (Ong, 1982). Det viktiga i pandvani är det som händer här och nu i berättelsen; berättaren bäddar aldrig för framtiden, lyssnaren anar aldrig när slutet nalkas. Läran om åtta stiliserade affekter, rasas, finns här som i många indiska konstarter. Sångarens attribut/verktyg är en symbolisk tanpura, ett stränginstrument som inte kan spelas på. Jag inspirerades av en video med Ritu Verma och hennes ragi Uday Ram Ganharva ([Verma, 2014](#)). Jag satt med i publiken när denna video spelades in.

Här stod jag nu, besluten att framföra Vøluspá i en stil som inte passade in i min konstnärliga vision för dikten, med långt mindre repetitionstid än innan de andra konserterna och dessutom två aktiva medmusiker på scenen som behövde förberedas och ledas. Dragspelaren Leif Ottosson kände inte till pandvani innan, medan min ragi Mikael Öberg hade jobbat med stilen mer än jag. Men jag hade hittat en metod att göra saker tre gånger, jag hade börjat undersöka konceptet *Förste Lyssnare* och pandvanins Förste Lyssnare, ragi, är spektakulär och helt olik pansorins. ”Det finns saker man måste göra, även om det är farligt. Annars är man ingen människa utan bara en liten lort” (Lindgren, 1973).

Gestaltande metoder

Jag började med att ha samtal på tu man hand med mina musiker där jag förklarade min ingång, vad jag ville undersöka och visade videor. Inför varje repetition skrev jag ner vilka tre saker vi skulle jobba med det passet, och styrde sedan arbetet ganska hårt.

I kompositionen för Vøluspá Pandvani märkte jag ut vilka Rasas, vilka affekter, som jag hittade i varje vers med dessa rasas traditionella färger. Ytterst skrev jag vilket tema de olika delarna av dikten hade. Sedan ritade jag innerst vad vi på scenen skulle göra; ringarna och huvudena stod för sångmelodier. Det här var en bild som musikerna skulle kunna läsa med lite guidning.



Framförande

Vqluspá Pandvani ([Ståbi, 2016e](#)) blev en 27 minuter lång konsert varav 5 minuter instrumentalt intro. Jag ackompanjerades av ett dragspel och en trummande Ragi. Knästående reciterade jag Vqluspá på originalspråk och sjöng två sånger som jag komponerat innan till verser ur dikten. Jag startade sångerna flera gånger under dikten, och ibland lämnade jag över sången och showen till Ragi och rättade till mina kläder istället. Jag hade en stav med rasslande metallringar i handen.

Utvärdering, resultat

Det blev en intensiv konsert där tiden kändes som den försvann; det menade jag, Förste Lyssnare Öberg och många ur publiken som kom fram spontant efteråt. Resultatet överträffade mina förväntningar med tanke på en kort repetitionstid, och det tillskriver jag metoden att härma en video av en sångare i en levande tradition.

Handling. Samtidigt fick jag höra att flera i publiken önskat att de kunnat handlingen bättre innan så de hade kunnat följa med. Den reaktionen fick jag inte vare sig efter manas- eller pansorikonserten. Jag tror det har med de olika traditionerna att göra, och vad jag plockat från dem, snarare än yttre omständigheter eller slump. Själva meningen med manaskonserten var att låta sig översköljjas av ljuden och få uppleva fornnordiskan och fornyrdislaget. Pansori fick mig att associera till opera och manade till ett musikaliskt lyssnande, även om jag som sångare vände mig till publiken med en tolkning av diktens handling. Men pandvani bygger inte på musikaliskt finlir på samma vis; belöningen för publiken är historiens handling, även om det musikaliska samspelet är motorn i framträdandet. Den här tanken gjordes tydlig för mig genom arbetet med olika typer av Förste Lyssnare.

Modalt berättande. Redan från början av detta projekt letade jag efter ett begrepp för episkt berättande utifrån ett historiens *nu*, till skillnad från när berättelsen bygger på en intrig med ett klimax. Jag var inte nöjd med att bara säga ”episkt berättande” som Ong (Ong, 1982) eller Lord (Lord, 1960), för även om de beskriver detta så finns en mängd andra parametrar med i deras definition av episkt berättande, och jag var specifikt ute efter nu-baserad orientering utan överblick över eposet jag var nersänkt i. Jag hittade till slut på begreppet *modalt berättande* som parallell till den modala, icke ackordiska folkmusik jag är van vid, där all spänning förhåller sig till en grundton, spelad eller tänkt i nuet, inte till ett upplösande ackord i framtiden. Modala låtar kan visserligen vara uppbyggda av små delar så att det finns en form att hålla sig i, men när de spelas görs ingenting för att signalera till lyssnaren att nu är vi inne på sista vändan, nu är det snart slut. Pandvani är för mig ett skolexempel på en modal berättarstil: Episoderna kommer som pärlor på ett band, varje scen är fullödlig i sin stämning, sin rasa, och aldrig vet vi när berättaren kommer bestämma att nu är berättarstunden slut. Jag tror aldrig jag hört ett crescendo i pandvani.

Samtidigt är pandvani en expressiv berättarstil, berättaren vänder sig till sina lyssnare, arbetar med starka känslor och berättar med tal. Detta gjorde att jag kom att orientera mig mot min bakgrund som muntlig berättare snarare än som sångerska. Här hade jag en större vana att arbeta utifrån ett skriftspråkligt orienterat tänkande, och fick tillexempel brottas med impulser att bygga upp stämningar över tid. Inte blev det lättare av att en av mina medmusikanter arbetat mycket som musiker till moderna berättar- och teaterföreställningar, skickligt komponerade till helheter med de verktyg skriften givit oss. I efterhand ser jag att Vqluspá Pandvani bjöd på en hel del icke-modalitet. Men arbetet med konserten ökade min medvetenhet om modalt berättande, och vad det kan innebära.

Barnföreläsning med improvisationsmusiker. Som fortsättning på tankarna kring ett *modalt berättande* gjorde jag tre föreläsningar för barn där jag berättade en folksaga som min medmusiker inte hört. Varje föreläsning hade jag en ny medmusiker och som förberedelse pratade vi om improvisation och jammade på en helt annan berättelse än den vi skulle framföra. Tanken med att inte repetera ”rätt” historia var att motverka eventuella impulser för musikerna att börja försöka forma historien, och därmed motarbeta mina försök att hålla framförandet i historiens nu. Inställningen att en intrig bör arbeta mot klimax är så stark i vår kultur efter all vår romanläsning och filmkonsumtion att den kan vara svår att komma bort från (Ong, 1982). Efter dessa föreläsningar kunde jag bättre formulera vad jag letade efter i det ”modala berättandet” och upplevelsen av en av föreläsningarna var väldigt stark; jag och musikern dompterade en relativt svårhanterlig publik enbart med ”modala metoder”.

Återstår

Jag vill påbörja ett längre samarbete med minst en musiker, där musikern är insatt i Parrys och Lords tankar (Lord, 1960). Vi kan då tillsammans undersöka relationen ackompanjerande musiker och sjungande berättare under återskapande av en berättelse live på scenen i muntlig episk form.

SAMMANFATTNING och RESULTAT

Sammanfattning

I mitt masterarbete har jag utmanat både mig själva som sångerska och berättare, och materialet jag framfört. Många av kvädena i *Den poetiska Eddan* skapades och framfördes i en helt muntlig tradition, men överlevde till modern tid enbart via text. Jag har behandlat källtexterna som ljudgestalter och rytmiska figurer, och ofta hållit mig undan tydliga sångmelodier när jag arbetat med dem. Istället har jag då utgått från svensk och norsk talmelodi och improviserande rört mig mellan tal, talsång och sång.

Jag har gjort en serie på tre konserter där jag framfört eddakvädet *Völuspá* på originalspråk. Varje konsert har jag haft en sångare i en levande episk sångtradition som förebild. Jag inspirerades av manas-traditionen från Kirgizistan, pansori från Korea och pandvani från Indien. De senare två har båda en Förste Lyssnare på scenen.

Resultat

Öppningar. Jag kommer ur den här utbildningen full av nyfikenhet. Nyfikenhet på episk sång, fornnordisk konst och kultur, och på mina egna möjligheter som scenartist. Jag har hittat ett nytt driv att arbeta och upptäcka. Ett par av de saker jag vill titta närmare på skriver jag om i mitt slutord. Jag har i konstnärlig forskning funnit ett arbetssätt och ett förhållningssätt till mitt värv som varit både närande och sporrande. Forskningens tydliga imperativ att arbeta transparent, att hela tiden relatera till annan forskning om till omvärlden, att ta och ge, de har varit som ett bränsle för mig. Så fungerar också en folkmusikmiljö, men bara när den fungerar som bäst. Under min utbildning har jag legat på toppen av min förmåga, och på gränsen till det okända, ofta och under lång tid. Oftare än jag gjort under min tidigare tillvaro som musiker och berättare. Det har jag njutit av helt och fullt och det ska jag fortsätta med.

Upptäckter. Jag har under arbetet fått nya insikter och färdigheter varav en del jag inte ens visste fanns. Jag upplever nu språkljud intensivt och kan vara medveten om alla ljud jag just sagt i en lång fras, känna hur vokalljuden bildar en sorts bågar när de succesivt flyttar sig i munnen. Jag har hittat ett sätt att recitera fornyrdislag med förstärkt talmelodi, talrytmik och betoningar som jag kallar min *fornyrdislagsnormal*. Jag kan röra mig fritt och länge mellan tal, talsång och sång, med min talmelodi som ständig näring till melodisk och rytmisk improvisation. Jag har fått en stark upplevelse av navigera i en episk berättelse utan att bygga upp spänning mot klimax, ett sätt att berätta som jag kallat *modalt berättande*. Om det är dit jag är på väg, så har jag i detta arbete kommit flera steg närmare att framföra nordisk myt som en episk sångare där jag återskapar mina fornyrdislagskväden varje framförande.

En viktig del av resultatet är att jag har upptäckt och utvecklat värdefulla metoder för mitt vidare arbete:

Härma sångare i främmande episka sångtraditioner. En metod som varit varit snabb och rik. Den har gjort det möjligt att basera den kreativa processen på mimicry och improvisation. Genom att härma ett videoklipp per mästare har jag kunnat arbeta transparent och dela min ingång med andra. Men att inte vara i samma rum som min mästare minskar säkerligen vissa effekter av mimicry. Det här är en metod jag vill vidareutveckla.

Förste Lyssnare. Arbetet med Förste Lyssnare har varit mycket givande. Det har gjort att jag kan gå på scen med känslan av en omedelbar publikkontakt. Kontakten är redan upparbetad med min förste lyssnare och resten av publiken kan få flyta med in i den. Under repetitionsarbetet har processer hela tiden pågått som annars skulle startat först vid publikgenomdrag och föreställningar. Dessutom har Förste Lyssnare-arbetet givit uppslag till små parallellmetoder för att använda kommunikation och samarbete som motor i arbetet, istället för tillexempel inspiration eller deadlines. Alldeles oavsett användbarheten under skapandeprocessen, så är det ett sceniskt koncept som jag verkligen gillar. Jag har älskat att framträda med en Förste Lyssnare på scenen.

Attribut. Hädanefter kommer jag använda *attribut* i mina framföranden. Jag hade en tumstock istället för pansorisångarens solfjäder. Mina vardagsrörelser passade då för en scen utan att behöva stiliseras; de blev större av min förlängda arm. Dessutom fick jag skollärarens auktoritet. Jag hade ett stavliknande attribut istället för pandvanisångarens tanpura. Det var större och tyngre men gick förvånande fort att vänja sig vid. Oj, vad många saker i världen det finns att ta med sig upp på scenen, och så många attributbärande artister det finns att härma!

Originalspråk. Att stanna kvar i originalspråket under mina völpå-framföranden, utan någon förberedande genomgång av handling eller ord, tillät mina lyssnare, mina medarbetare och mig att fokusera på den musikaliska aspekten av det poetiska. Men det berövade mina lyssnare en del av den poetiska upplevelse jag själv värdesatte; de starka poetiska bilder som jag kan förstå efter många timmar av guidning av Eddankännare. Jag ser det ändå som någonting bra att min publik inte förstod fornnordiska semantiskt; jag skulle inte kunnat hålla samma fokus på det musikaliska om publiken försvunnit in i handlingen. Med det sagt tror jag det var fint och betydelsefullt att min publik förstod något ord här och där.

SLUTORD

Jag undrar: Hur ska en översättning till modern svenska låta om jag ska kunna framföra den med de kvaliteterna i behåll som var starkast i mina framföranden på fornnordiska?

Hjältekväde i runosång. Som ett första steg och en direkt fortsättning av utforskandet av den poetiska Eddan på originalspråk vill jag lära mig ett av hjältekväderna i Völsungasagan. Dessa skiljer sig formmässigt från Völuspá, och öppnar för en helt annan typ av översättning och framförande. Hjältekväderna är helt enkelt inte så kompakta, och ger en större frihet att nedprioritera semantiken vid översättning, bara hålla sig till huvuddragen i handlingen och återskapa dikterna med musikaliska och poetiska hänsyn främst.

Den här gången skulle jag vilja göra instuderingen av kvädet på originalspråk i möte med en finsk runosångare, där vi sjungandes i några av runosångens traditionella mönster, lär oss strof efter strof. Det blir att ta metoden att låta framföranden inspireras av levande episka sångtraditioner ett steg vidare.

Läskunnig episk improvisatör. Jag vill också titta ännu närmare på de specifika konstnärliga möjligheter jag har som traditionsmusiker och muntlig berättare i en skriftlig, typografisk kultur. Ordagrann memorering är tillexempel, som tidigare konstaterats, en ovanlig företeelse i muntliga kulturer, men det förekommer. Bland annat i klassisk somalisk diktning, som har ett mer komplicerat skanderingsmönster än den antika grekiska epiken där språket inte kan varieras så lätt (Ong, 1982). Fornyrdislag bygger inte på ett visst antal stavelser per fras som de Homeriska och slaviska dikter Parry och Lord studerat. Istället finns krav på klangmässiga mönster som de saknar, även om sådana mönster finns även i de traditionerna. Längden på en fras i fornyrdslag stämmer väl överens med många av våra skandinaviska ordspråk. Jag undrar hur detta påverkat användandet av formler i den fornnordiska diktningen när denna fortfarande var i levande tradition, genom hela den långa tid som vi vet att historierna framförts. Och framför allt, vilka möjligheter ger det mig att sjunga kväderna improviserat på versmåttet fornyrdslag och ljóðaháttur på svenska, återskapa sångerna med hjälp av formler? Kan jag även göra detta på engelska? Det vore ytterligare ett steg bort från originalspråket, som skulle göra handlingen i mina framföranden förståelig för en ännu bredare publik.

Jag ser mig nu omkring efter möjligheter att forska vidare.

REFERENSER

Föreställningar och videor av framträdanden

- Andersson, T. (1997). *Flickorna från Fagertjörn*. Umeå.
- Folkteatern Gävleborg (2011). *Kom ta min hand*. Gasklockorna, Gävle.
- Lindal, A. (2014). *Föreläsning* på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm.
- Maratou, M. (2014). *Odyssén*. Kea.
- Seidahmanov, N. (2013). *Nazarkul Seidahmanov*. Retrieved 2017-04-10 from <https://www.youtube.com/watch?v=Hs4pTfKNs-Y>
- Shyu, J. (2013). *Jen Shyu, Pansori Simcheongga @CPI National Gugak Center*. Retrieved 2017-04-10 from https://www.youtube.com/watch?v=LnKg7_gqV-4
- Ståbi, K. (1999). *Sagan om Skapelsen*, Examenskonsert Kandidat Musiker KMH. Stockholm.
- Ståbi, K. (2013). *Ingeland*. Stockholm.
- Ståbi, K., Hemberg, G. (2014). *Drakringen*. Stockholm
- Ståbi, K. (2016a). *Fornyrdislagsnormal*. Stockholm. Retrieved 2017-04-10 from <https://www.youtube.com/watch?v=YGPTgEYjIjo>
- Ståbi, K. (2016b). *Vqluspá originalspråk publikgenomdrag @Ambleside*.
- Ståbi, K. (2016c). *Vqluspá Manas @Ljungby berättarfestival*. Retrieved 2017-04-10 from <https://www.youtube.com/watch?v=dJy2Vuy4Mds>
- Ståbi, K. (2016d). *Vqluspá Pansori @Fabula Festival i Stockholm*. Retrieved 2017-04-10 from <https://www.youtube.com/watch?v=1vyx51ybCVA>
- Ståbi, K. (2016e). *Vqluspá Pandvani @KMH i Stockholm*. Retrieved 2017-04-10 from https://www.youtube.com/watch?v=1sy_osOYrGA
- Ståbi, K. (2016f). *Vqluspá tumstock @the rehearsal space*. Retrieved 2017-04-10 from https://www.youtube.com/watch?v=JGxXm_E9-dw
- Ståbi, K. (2017). *Vqluspá ur poetiska Eddan*. Examenskonsert 2017-05-22 @Kungasalen, KMH i Stockholm.
- Verma, R. (2014). *Ritu Verma Pandvani @Stockholm*. Retrieved 2017-04-10 from <https://www.youtube.com/watch?v=JrdPPuTaWag>

Litteratur

- Csikszentmihaly, M. (1990). *Flow, Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur och kultur.
- Dimik, B, F. (2013). *Vietnam's Ca trù: Courtesans' Songs by Any Other Name*. University of Michigan.
- Gunnell, T. (2008). *The performance of the Poetic Edda*. In S. Brink & N. Price (Eds.), *The Viking World*. Routledge.
- Gunnell, T. & Lassen, A. (2013). *The Nordic Apocalypse. Approaches to Vqluspá and Nordic Days of Judgement*. Brepols Publishers, Turnhout, Belgium.

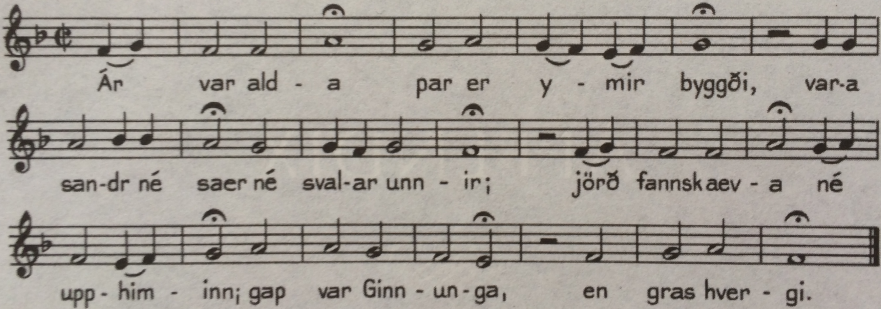
- Hemberg, G. (2013). *Berättare, råttfångare och deras praktiska kunskap*. Södertörns Högskola.
- Jerstad, M. & Harris, K. (2013). *Voluspá - gudinnene og verdens fremtid*. Saga Bok AS.
- Kahneman, D. (2011). *Thinking, Fast and Slow*. Farrar Straus Giroux, New York.
- Kristersson, S. (2010). *Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Göteborgs universitet, Göteborg.
- Linder, A. (1986). *Expedition Odysseus*. Sveriges Television.
- Lindgren, A. (1973). *Bröderna Lejonhjärta*. Rabén & Sjögren.
- Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Harvard University Press.
- Långbacka, L. (2011). *Bakom den stängda dörren*. Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Stockholm.
- Lönnroth, L. (2016) *Den poetiska Eddan*. Översättning till svenska. Atlantis, Stockholm.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Routledge.
- Ong, W. J. Översättning från engelska av Fyhr, Perme, & Hansson. (1990). *Muntlig och skriftlig kultur, teknologiseringen av ordet*. Uddevalla: Anthropos AB, Gråbo.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers on Milman Parry*. (A. Parry, Ed.). Oxford University Press.
- Rosenberg, S. (2014). *Kurbits-Reboot, svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Stockholm.
- Sigurðsson, G. (2013). *Voluspá as the Product of an Oral Tradition: What does that Entail?* In Gunnell & Lassen (Eds.), *The Nordic Apocalypse. Approaches to Voluspá and Nordic Days of Judgement*. Brepols Publishers, Turnhout, Belgium.

Websidor

- kerstistabi.com/voluspa.html. *Presentation av Kersti Ståbis arbete med Voluspá*. Retrieved 2017-05-30 from <http://www.kerstistabi.com/voluspa.html>
- NE.se, Improvisation. *National Encyklopedien*. Retrieved 2017-03-18 from <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation>
- NE.se, Prosodi. *National Encyklopedien*. Retrieved 2017-03-18 from <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/prosodi>
- SAOB.se, Ballad. *Svenska Akademiens Ordbok*. Retrieved 2017-03-18 from http://www.saob.se/artikel/?seek=ballad&pz=1 - U_B161_15327
- SAOB.se, Rim. *Svenska Akademiens Ordbok*. Retrieved 2017-03-18, from http://www.saob.se/artikel/?show=rим&unik=R_1987-0006.269V&pz=3

APPENDIX

APPENDIKS I:
JOHANN ERNST HARTMANNNS
VOLUSPÁ-MELODI



Ár var ald - a þar er y - mir byggði, var-a
san-dr né saer né sval-ar unn - ir; jörð fannskæv - a né
upp - him - inn; gap var Ginn - un - ga, en gras hver - gi.

Melodi nedtecknad 1762-1780 i Köpenhamn av Johann Hartmann (Jerstad & Harris, 2013).