

Camilla Cederholm

"Du sköna sång, vårt bästa arv"

Kanonisering av en sångskatt ur ett hermeneutiskt perspektiv





Camilla Cederholm (f.1972)

musikmagister 1998, avdelningen för musikfostran, Sibelius-Akademien
lektor i musik vid Oxhamns skola och Jakobstads gymnasium, Jakobstad 2000–

Fotocollage (pärbild): Camilla Cederholm

Pressfoto: Maria Stratton

Åbo Akademis förlag
Tavastgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland
Tfn +358 (0)2 215 3478
E-post: forlaget@abo.fi

Försäljning och distribution:
Åbo Akademis bibliotek
Domkyrkogatan 2–4, FI-20500 Åbo, Finland
Tfn +358 (0)2 -215 4190
E-post: publikationer@abo.fi

“DU SKÖNA SÅNG, VÅRT BÄSTA ARV”



"Du sköna sång, vårt bästa arv"

Kanonisering av en sångskatt ur ett hermeneutiskt perspektiv

Camilla Cederholm

Åbo Akademis förlag | Åbo Akademi University Press
Åbo, Finland, 2013

CIP Cataloguing in Publication

Cederholm, Camilla.

“Du sköna sång, vårt bästa arv”:
kanonisering av en sångskatt ur ett
hermeneutiskt perspektiv / Camilla
Cederholm. - Åbo : Åbo Akademis
förlag, 2013.

Diss.: Åbo Akademi. - Summary.

ISBN 978-951-765-698-6

ISBN 978-951-765-698-6
ISBN 978-951-765-699-3 (digital)
Oy Fram Ab
Vasa 2013

ABSTRAKT

Sånger har en förmåga att gripa tag i människan. När text och melodi kombineras bildas en helhet där redan några inledande toner förmår väcka känslomässiga reaktioner av igenkännande och tillhörighet. En sångskatt innehåller sådana sånger. De utgör en kanoniserad sångtradition. Sångernas väg in i en etablerad sångskatt är lång och många andra faktorer än själva sången påverkar sångskattens utformning. Genom att studera karaktärsdragen i en sångskatt kan ett folks historia belysas. I den här studien sammanfogas musiken, pedagogiken och den sociokulturella kontexten till en helhet där en gemensam sångtradition, sångskatten, står i centrum.

Studiens övergripande syfte är att fördjupa förståelsen för en sångskatt, dess utveckling och innehåll. Det sker genom att analysera de musikaliska och innehållsmässiga karaktärsdragen hos 60 sånger som sjungits i skola, hem och samhälle och därigenom blivit populära bland finlandssvenskarna under 1900-talet. Tidsmässigt spänner studien över ett drygt sekel. Sångerna är med några få undantag av finlandssvenskt ursprung. Urvalet har gjorts genom en kombination av tre sånglistor, varav två har direkt anknytning till skolan och musikläroplanerna. Den tredje sånglistan är ett enkätresultat med favoritsånger enligt situationen kring millennieskiftet. Sångerna studeras i noterad form, med ett antal sångböcker och musikläromedel (n = 29) som empiriskt material.

I studien tillämpas en hermeneutisk ansats, där innehållsanalys utgör metod. Analysen bygger på tre perspektiv: det sociokulturella perspektivet, det musikpedagogiska perspektivet och det musikanalytiska perspektivet. Vart och ett av de tre perspektiven studeras utifrån två underliggande aspekter som utmynnar i en hexagonal modell som ger struktur åt hela avhandlingen. Ur de två första bakgrundsperspektiven framträder en samhällssituation där nationen, bildningen, fosterlandet och hembygden är av stor betydelse. En gemensam sångrepertoar anses vara ett effektivt medel för att skapa kollektiv identitet hos en folkgrupp. Här utgör det gemensamma språket och kulturarvet retoriska argument. Sångfesterna blir under tidigt 1900-tal ett forum för bildning där uppfattningen om en gemensam tillhörighet i religiös-fosterländsk-poetisk anda utvecklas och stärks. De nationella läroplanerna i sång och musik följer liknande spår där kulturarv och värdefostran står i fokus. Sångtexterna innehåller ett stort mått av naturbeskrivningar och känslomässiga uttryck. Sångerna är personligt formulerade och tidpunkten klargörs i många fall. Fosterländskhet och uttryck för sång och musik förekommer rätt ofta. Gemensamt för sångerna är en positiv hållning, som förstärks av durbetonade, rikt varierade melodier med stabil rytmik och stark tonal förankring. Detaljstudierna av samtliga valda aspekter sammanfogas till en tät beskrivning som utmynnar i ett tolkningsmönster med tre dimensioner: en sångskatt kan ses som uttryck för kollektiv identitet, kulturarv och värdefostran.

Sökord: sångskatt, kanonisering, musikanalys, innehållsanalys, musikläroplan, kollektiv identitet, kulturarv, värdefostran, hermeneutik, finlandssvensk

ABSTRACT

Songs have the power to get through to people. When lyrics are combined with a tune, the result is an entity where the first few notes of a melody can evoke emotions of recognition and belonging. A song treasury consists of such songs that are part of a canonized song tradition. The process where certain songs become part of an established song treasury is long, and many other aspects than the tune itself influence the forming of a song treasury. By examining the characteristics of a song tradition, the history of an ethnic group can be illuminated. In this study, music, pedagogy, and the sociocultural context are merged into a whole where a common song tradition, the song treasury, is in focus.

The main aim of this study is to deepen the understanding of a song treasury, its development and contents. This understanding is accomplished by analyzing the musical and lyrical characteristics of 60 songs, which have been sung in schools, homes, and communities, thereby becoming popular among the Swedish-speaking Finns during the 20th century. The songs have been chosen by combining three song lists, of which two lists are closely related to school curricula. The third song list is a result of a survey on favourite songs, according to the situation around year 2000. The songs are examined in their notated versions, a number of song books and text books (n = 29) forming the empirical material.

In this study, a hermeneutical approach is applied, content analysis being the method. The analysis is based on three perspectives: the sociocultural perspective, the music-pedagogical perspective, and the musico-analytical perspective. Within each perspective, two aspects are studied. This results in a hexagonal model which forms the structure of the study as a whole. The first two perspectives form the background; a historical context where nation, education, home country, and homestead are regarded as highly important. A common song repertoire is considered to be an effective means of building collective identity within ethnic groups, the common language and the cultural heritage being used as rhetorical arguments. During the early 1900s, choir festivals become an educational platform where conceptions of a common belonging are developed and strengthened through religious, patriotic, and poetical expressions. National school curricula in singing and music have similar characteristics, cultural heritage and values education being in focus. The song lyrics often describe nature and emotions, and they also appear to be personal and situated in a given time and place. Patriotic expressions and songs about music are also fairly common. The songs generally express positive attitudes, which are intensified by major tonality, rich and varied melodies with stable rhythms, and a strong tonal base. The analyzed details of the studied aspects are merged into a thick description, which results in an interpretation pattern with three dimensions: a song treasury can be considered an expression of collective identity, cultural heritage, and values education.

Keywords: song treasury, canonization, music analysis, content analysis, music curriculum, collective identity, cultural heritage, values education, hermeneutics, Finland-Swedish

FÖRORD

Jag närmar mig målet för en lång och krävande resa i sångtraditionens värld. För utomstående kan min knappt fyraåriga väg från forskningsidé till färdig doktorsavhandling te sig kort; för mig har resan ändå varit lång. Tanken på att studera hur en sång-skatt formas och förmedlas vidare till kommande generationer har hos mig mognat fram under en period på drygt tio år. Dessa förberedande år syns kanske inte utåt, men de genomsyrar hela min avhandlingstext. Jag har försökt använda så många dimensioner som möjligt av min erfarna förförståelse. Min personliga bakgrund, kunskapen från tidigare musikstudier och intresset för komposition sammanfogas i den här avhandlingen med de erfarenheter jag har av körsång, musikundervisning och sångskatt inom den kultur jag själv är delaktig i. Jag är givetvis inte neutral som forskare, men uppfattar mig inte heller så hårt bunden till den sångtradition som jag nu studerat. För mig är en sångtradition något som inte krampaktigt kan hållas vid liv – det som greppas för hårt riskerar att kvävas. Jag menar att en levande sångtradition förutsätter regelbundet tillskott av nya sånger.

Jag är oändligt tacksam över att ha fått möjlighet att genomföra det här projektet. Utan ekonomiskt stöd från Victoriastiftelsen hade det inte varit möjligt att slutföra studierna och avhandlingen på så kort tid. Jag vill rikta ett stort tack till min handledare, professor emeritus Sven-Erik Hansén, för goda kommentarer på mina textutkast och en värdefull klarsynthet som endast erhålls genom lång erfarenhet som forskare och pedagog. Tack till professor Anna-Lena Østern vid NAFOL för inbjudan till en synnerligen inspirerande konferens i Trondheim i maj 2012. Tack till Pedagogiska fakulteten vid Åbo Akademi för ekonomiska bidrag för konferensdeltagande och en utmanande och givande forskarutbildning. Tack till förhandsgranskarna Sidsel Karlsen och Reijo Pajamo för värdefulla synpunkter på mitt manus. Jag vill också tacka min arbetsgivare Staden Jakobstad för beviljad tjänstledighet, och vikarierna som ställt sig i musikklassrummet i mitt ställe; det är ingen lätt uppgift att jobba som musiklektör på 2000-talet och genom mina forskarstudier har jag fått en välbehövad paus från mitt ordinarie arbete. Jag tackar mina forskarkolleger och min familj för stort stöd, konstruktiv kritik och givande diskussioner. Till mina närmaste vänner, tack för att ni troget dragit mig ut ur min forskarbubbla till det verkliga livet, när min livsvärld hotat inskränkas till en liten forskarlya i Vasa.

Ett speciellt tack vill jag rikta till mina föräldrar. Mamma, du har sporrat och inspirerat mig just när jag behövt det som mest och otaliga gånger fått agera bollplank under långa och ivriga forskningsrelaterade diskussioner. Pappa, du har med din jordnära omsorg och praktiskt förankrade livsvisdom format mitt sätt att se på verkligheten och gett oss barn en god musikalisk förebild genom den sångarglädje som genomsyrat vår barndom. Till mina fyra syskon: vi bär på samma slags arv, sångintresset, kreativiteten och viljan att lära sig nya saker. Vi är lika, men ändå så olika. Tillsammans är vi mer än summan av delarna och jag är så innerligt glad

över att ni finns, just sådana som ni är. Utan era glada skratt och djupa livsfunderingar hade mitt liv varit så tomt. Med er delar jag en annan slags sångskatt och våra spontana, glädjefyllda sångstunder betyder oerhört mycket för mig. Jag har lärt mig otroligt mycket om mig själv under de senaste tre åren, framför allt har jag lärt mig att uppskatta det kulturarv och den bakgrund jag är en del av. Visst, jag har brottats med svåra frågor om vad finlandssvenskheten innebär och varför just de här sångerna skulle vara speciellt värdefulla. Slutligen har jag insett att man måste acceptera hela paketet, inklusive de mer besvärliga detaljerna i sångskattens historia. Jag uppfattar ju ändå de här sångerna som mycket vackra poetisk-musikaliska uttryck för sin tid. Det faktum att så många av sångerna överlevt visar att de har någon slags affektionsvärde för finlandssvenskarna.

Jag hoppas att den här avhandlingen kan bidra till att även andra förstår något av det som blivit tydligt för mig: en sångskatt handlar inte nödvändigtvis om specifika sånger, utan mera om ett förhållningssätt där gemenskapen, arvet och det som värdesätts kan uttryckas om och om igen i formuleringar där innehållet bibehålls utan att de yttre formerna och musikstilarna begränsas. Den här formen av innehållsmässig återanvändning visar på vilka värden som uppskattas och det utgör enligt min uppfattning kännetecknen för en levande sångskatt. Samtidigt är den kollektiva identiteten, kulturarvet och värdefostran begrepp som inte begränsas endast till temat för den här avhandlingen. Sångskatten är bara ett exempel på hur vi människor gestaltar det som betyder något för oss, i vår livsvärld.

Socklot, Nykarleby i maj 2013

Camilla Cederholm

INNEHÅLL

1 INTRODUKTION	15
1.1 Bakgrund och förförståelse	17
Forskningsproblem	19
Syfte	20
1.2 Urvalsgrunder för det empiriska forskningsmaterialet	22
Repertoarurval i sånglistorna	25
1.3 Forskningsprojektets struktur	31
En hexagonal modell för studien	32
Avhandlingens disposition.....	34
2 TEORETISK BAKGRUND	35
2.1 Ett sociokulturellt perspektiv på sångrepertoar	35
Sångrepertoar och kanonisering av en sångskatt	36
Sångtradition som kulturarv.....	42
Nationalism, fosterländskhet och kollektiv identitet.....	47
2.2 Ett musikpedagogiskt perspektiv på sångrepertoar	57
Karaktersdrag i musikpedagogisk forskning.....	57
Tidigare forskning om sångrepertoarer	59
Läroplanskoder som värdegrund för sångrepertoar	70
Sångrepertoar som pedagogiskt redskap	75
2.3 Ett musikanalytiskt perspektiv på sångrepertoar	81
Musikanalytiska varianter	81
Melodiska parametrar i västerländsk musik.....	88
Musikteoretisk forskning om melodier.....	95
3 METODISK ANSATS	97
3.1 Precisering av forskningsfrågor	97
3.2 Val av forskningsansats	98
Hermeneutik som metodologisk grund	102
Innehållsanalys som metod.....	106
3.3 Valda metoder för innehållsanalys av sångrepertoaren	108
Utformning av sångtextanalysen	109
Utformning av melodianalysen.....	112

4 BESKRIVNING AV RESULTAT	120
4.1 Sångskatt ur ett sociokulturellt perspektiv	120
Samhälleliga aktörer i finlandssvenskt musikliv.....	121
Sångernas upphovsmän och ålder	125
Sammanfattning av det sociokulturella perspektivet.....	133
4.2 Sångskatt ur ett musikpedagogiskt perspektiv.....	134
Musikläroplaner och sångundervisning i finländsk skola	135
Sångboksutgivning i skola och samhälle	150
Sammanfattning av det musikpedagogiska perspektivet	165
4.3 Sångskatt ur ett musikanalytiskt perspektiv	165
Indelning av sångrepertoaren i primära sångkategorier.....	165
Analys av innehållet i sångtexterna	170
Analys av melodierna i sångmaterialet	196
4.4 En sångprofil med typiska karaktärsdrag	226
Allmänna karaktärsdrag	227
En typisk sångtext i sångskatten.....	227
En typisk melodi i sångskatten.....	228
Gemensamma sånger i de tre sånglistorna	230
Kärnan i en sångskatt.....	233
5 RESULTATDISKUSSION	235
5.1 Sammanfattning av forskningsresultaten	235
5.2 Tolkningsdimensioner och förslag till fortsatt forskning	241
5.3 Coda	246
SUMMARY	248
REFERENSER.....	259
Förkortningar	281
Ordlista – några musikteoretiska termer	281
BILAGOR.....	283
<i>Bilaga 1. Det slutliga sångurvalet</i>	<i>i</i>
<i>Bilaga 2. Sångernas fördelning i sångkategorierna</i>	<i>ii</i>
<i>Bilaga 3. Reliabilitet mellan deskriptorer och sångkategorier</i>	<i>v</i>
<i>Bilaga 4. Frekvenser i sånglistorna och i sångböckerna</i>	<i>vi</i>
<i>Bilaga 5. Sångförekomst i sångböckerna</i>	<i>viii</i>

<i>Bilaga 6. Resultat av melodianalysen. Detaljerad översikt</i>	<i>x</i>
<i>Bilaga 7. Melodiernas inledning</i>	<i>xix</i>
<i>Bilaga 8. Schematisk översikt av läroplanernas inriktningar på sångrepertoar, metod och mål</i>	<i>xxii</i>
<i>Bilaga 9. Rekommenderade sångkategorier i läroplanerna</i>	<i>xxv</i>
<i>Bilaga 10. Sångprofilens viktningsgrunder</i>	<i>xxvi</i>
<i>Bilaga 11. Tonflödesdiagram</i>	<i>xxviii</i>

FIGURER

<i>Figur 1. De tre sånglistorna – det empiriska materialets beståndsdelar.....</i>	<i>22</i>
<i>Figur 2. Sångurvalets fem ursprungsområden.....</i>	<i>24</i>
<i>Figur 3. Fördelningen av sånger i de tre sånglistorna</i>	<i>30</i>
<i>Figur 4. Den hexagonala modellen</i>	<i>33</i>
<i>Figur 5. De tre begreppen sångrepertoar, kanonisering och sångskatt</i>	<i>42</i>
<i>Figur 6. Musikpedagogisk forskning – i fältet mellan två traditioner</i>	<i>58</i>
<i>Figur 7. Läroplanskoder och nationellt läroplansinnehåll som grund för en rekommenderad sångrepertoar för skolan</i>	<i>71</i>
<i>Figur 8. Härledning av huvudnoderna I–IX ur sångkategorierna A–G2 inklusive fristående nodgrupper.....</i>	<i>111</i>
<i>Figur 9. Nodträdens konstruktion och kodningssystem</i>	<i>112</i>
<i>Figur 10. Melodianalysens nio grundparametrar</i>	<i>113</i>
<i>Figur 11. Tonflödesdiagram av melodin till Vid en källa</i>	<i>116</i>
<i>Figur 12. Traditionell notbild av sången Vid en källa med noterna analyserade enligt siffersystemet</i>	<i>119</i>
<i>Figur 13. Det sociokulturella perspektivet på en sångskatt</i>	<i>120</i>
<i>Figur 14. Det musikpedagogiska perspektivet på en sångskatt</i>	<i>134</i>
<i>Figur 15. Det musikanalytiska perspektivet på en sångskatt</i>	<i>165</i>
<i>Figur 16. Nodgrupp I: Fosterländskhet</i>	<i>173</i>
<i>Figur 17. Nodgrupp II: Religion.....</i>	<i>176</i>
<i>Figur 18. Nodgrupp III: Musikstil och ursprung.....</i>	<i>178</i>
<i>Figur 19. Nodgrupp IV: Mänskliga relationer, känsloliv</i>	<i>181</i>
<i>Figur 20. Nodgrupp V: Tidpunkt</i>	<i>184</i>
<i>Figur 21. Nodgrupp VI: Målgrupp (person och yrke).....</i>	<i>187</i>
<i>Figur 22. Nodgrupp VII: Naturbeskrivningar</i>	<i>189</i>
<i>Figur 23. Nodgrupp VIII: Personer (subjekt, objekt)</i>	<i>192</i>
<i>Figur 24. Nodgrupp IX: Sång och musik</i>	<i>194</i>
<i>Figur 25. Sångernas begynnelsetoner enligt tonplats</i>	<i>205</i>

Figur 26.	Begynnelseintervall inklusive tonupprepning	206
Figur 27.	Reducerade begynnelseintervall.....	208
Figur 28.	Förekomsten av melodi-intervall större än en ters	214
Figur 29.	Tonflödesdiagram: Båkländets vackra Maja.....	229
Figur 30.	Den hexagonala modellen: delarnas primära roll i kanoniseringen av en sångskatt.....	236
Figur 31.	Sångskatt som uttryck för kollektiv identitet, värdefostran och kulturarv.....	242

TABELLER

Tabell 1.	Sånglista 1: Tjugo stamsånger enligt Visbok för skolan (Castrén, 1945)	25
Tabell 2.	Sånglista 2: Förslag till gemensam sångrepertoar i grundskolan enligt GrL 1985.....	27
Tabell 3.	Sångkategorier i enkäten i Resonans (FSSMF, 2000)	28
Tabell 4.	Sånglista 3: del 1: "Självlklara" sånger enligt enkätaterialet (FSSMF, 2000)	29
Tabell 5.	Sånglista 3: del 2: 30-i-topplistan enligt enkätresultatet (Resonans, 2000)	29
Tabell 6.	Indelningar av det empiriska materialet i analysen	30
Tabell 7.	10-i-topplista på finskt håll 1986.....	67
Tabell 8.	Rikssvensk stamsångsrepertoar 1943–1968.....	68
Tabell 9.	Översikt över spridningen av kompositörer i sångrepertoaren	126
Tabell 10.	Översikt över spridningen av textförfattare i sångrepertoaren.....	128
Tabell 11.	Sångtexter av Topelius och Runeberg.....	129
Tabell 12.	Sånger med samma textförfattare som kompositör samt sånger med helt okända upphovsmän.....	130
Tabell 13.	Sångernas ungefärliga ursprungsår eller publiceringsår.....	132
Tabell 14.	Utdrag ur läroplanen i sång från 1901	137
Tabell 15.	Sångundervisningens innehåll i Lantfolkskolans läroplan (1927).....	139
Tabell 16.	Sångundervisningen i 1952 års läroplan.....	141
Tabell 17.	Utdrag ur musikläroplanen från 1970.....	142
Tabell 18.	Bearbetat utdrag ur timfördelningen i grundskolan enligt GrL 1985. Konst- och färdighetsämnen	143
Tabell 19.	Utdrag med betoning på sångundervisningen i GrL 1985.....	144
Tabell 20.	Utdrag ur musikläroplanen från 1994.....	145
Tabell 21.	Den grundläggande utbildningens temaområden i GrL 2004.....	146
Tabell 22.	Utdrag ur musikläroplanen i GrL 2004.....	147

Tabell 23. Bearbetat utdrag ur timfördelningen i GrL 2004. Konst- och färdighetsämnen.....	148
Tabell 24. Översikt över sångförekomsten i tidiga musikleromedel och sångböcker..	153
Tabell 25. Sångkategorier i Törnudds sångkurs (1948).....	154
Tabell 26. Sångförekomsten i sångböcker från mitten av 1900-talet	156
Tabell 27. Översikt över sångförekomsten i musikleromedel från 1970–2000	157
Tabell 28. Översikt över sångförekomsten i musikleromedel från 2000-talets första decennium	160
Tabell 29. Översikt över sångförekomsten i några andra finlandssvenska sångböcker från 2000-talets första decennium.....	161
Tabell 30. Fördelningen av primära sångkategorier	166
Tabell 31. Deskriptorfördelning i nodgrupp I: Fosterländskhet	174
Tabell 32. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp I: Fosterländskhet	175
Tabell 33. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp II: Religion.....	176
Tabell 34. Deskriptorfördelning i nodgrupp III: Musikstil och ursprung	180
Tabell 35. Deskriptorfördelning i nodgrupp IV: Mänskliga relationer och känsloliv	182
Tabell 36. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp IV: Mänskliga relationer och känsloliv.....	183
Tabell 37. Deskriptorfördelning i nodgrupp V: Tidpunkt.....	185
Tabell 38. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp V: Tidpunkt.....	186
Tabell 39. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VI: Målgrupp (person och yrke)	187
Tabell 40. Deskriptorfördelning i nodgrupp VII: Naturbeskrivningar.....	188
Tabell 41. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VII: Naturbeskrivningar.....	191
Tabell 42. Deskriptorfördelning i nodgrupp VIII: Personer (subjekt/objekt)	193
Tabell 43. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VIII: Personer (subjekt/objekt).....	194
Tabell 44. Tolv gemensamma sånger i de tre sånglistorna. Sångernas upphovsmän och primära sångkategorier.....	232
Tabell 45. Utgivningskoefficient och profilpoäng hos de tolv gemensamma sångerna	233

Utöver figurerna och tabellerna finns ett stort antal notexempel, huvudsakligen i kapitel 4, vilka inte redovisas här. Dessutom finns några sångutdrag med noter och text i melodianalysen i avsnitt 4.3.

*Du sköna sång, vårt bästa arv,
från tidevarv till tidevarv:
ljud högt, ljud fritt
från strand till strand
i tusen sjöars land.*

*J. F. Hagfors
ur Modersmålets sång*

1 INTRODUKTION

Vad är en *sångskatt*? Vilka sånger räknas dit? Vem bestämmer om innehållet? Ordet är laddat med värdering, och i dagens globaliserade samhälle finns det knappast någon sångrepertoar som skulle utgöra en *sångkanon* för en nation eller en folkgrupp. Sång- och musikutbudet är idag så mycket bredare än förr, med impulser från många olika kulturer. Så har det inte alltid varit. Sång har länge använts som en enande och identitetsskapande faktor (jfr Hebert & Kertz-Welzel, 2012), där en känsla av samhörighet formats utifrån en gemensam *sångrepertoar*. På finlandssvenskt håll anses *Modersmålets sång*, ovan citerad, vara en sådan identitetsskapande sång.

Här används parallellt tre likartade begrepp med något olika nyans: sångrepertoar, sångkanon och sångskatt. Ordet sångrepertoar är det övergripande, generella begreppet för en samling sånger inom ett visst temaområde. Sångkanon (och kanonisering) syftar på den process då en sångrepertoar traderas. Den termen förefaller något mindre värdeladdad än ordet sångskatt, som syftar på en samling sånger som tillskrivits ett speciellt kulturellt värde. Den i rubriken valda termen sångskatt är ändå den term som oftast används när en traditionell, gemensam sångrepertoar avses. En noggrannare begreppsdefinition görs i avsnitt 2.1.

I den här avhandlingen studerar jag den finlandssvenska sångskatten, dvs. ett urval av sånger som etablerats som en mer eller mindre fast sångrepertoar och anses utgöra en del av det musikaliska kulturarvet. I fokus ligger tre sånglistor med totalt 60 sånger. Det övergripande syftet med avhandlingen är att vidga förståelsen för hur en sångskatt utvecklas och fördjupa kunskapen om dess innehåll. I den här studien sker det genom att beskriva karaktärsdragen hos ett urval sånger, som i olika sammanhang har tillskrivits ett symboliskt värde (jfr Kaunismaa, 1995; 1997 om symboliska koder) inom den finlandssvenska kulturen under det senaste seklet, dvs. ungefär den tidsperiod som Finland varit självständigt. En vetenskaplig beskrivning kännetecknas enligt Beckman (2005) av att forskaren drar slutsatser utifrån forskningsresultaten. Det är således den här typen av vetenskapligt värde och fördjupad kunskap om en sångtradition jag eftersträvar.

Mitt forskningsintresse ligger i att studera vilka sånger som kan sägas utgöra kärnan i en sångrepertoar av det här slaget, vilket deras innehåll och budskap är. Hur har sångerna uppnått en status som kulturarv? Vilken är samhällets och skolans roll som förmedlare av en gemensam sångtradition? Vilka musikaliska och textmässiga karaktärsdrag har en sådan sångrepertoar? Med innehållsanalys som metod görs en vetenskaplig tolkning av den beskrivning som framträder: slutsatser dras om vad som kännetecknar sångrepertoaren musikaliskt och textmässigt.

Ursprunget till mitt personliga intresse för den finlandssvenska sångskatten kan spåras till ett körsammanhang hösten 2000. Då firade Finlands Svenska Sång- och Musikförbund (hädanefter FSSMF) jubileumsfest i Esbo, och jag var där i egenkap av körledare med mina två körer. När den gemensamma repertoaren för sång-

festen 2001 – folkvisor och traditionell körrepertoar – annonserades kunde jag registrera två typer av reaktioner bland mina korister: de äldre hävdade att de redan kunde de gamla sångerna utantill, medan de yngre körmedlemmarna inte alls kände till dessa sånger. Och båda parter var fullständigt oförstående inför den andra gruppens reaktion. Ungefär samtidigt genomfördes en enkät av FSSMF via tidskriften Resonans (Nr 5/1999), där körsångarna ombads göra en 30-i-topp-lista med traditionell finlandssvensk sångrepertoar. Valfriheten var något begränsad: elva sånger av fosterländsk karaktär betraktades i enkäten som självklara, varför de inte var med i omröstningen. Resultatet presenterades senare i Resonans (Nr 2/2000). De sånger som fanns med på 30-i-topp-listan ansågs då tillsammans med de ”självklara”, fosterländska sångerna tillhöra kärnan i den finlandssvenska sångskatten (se avsnitt 1.2, Tabell 5 för en översikt över enkätresultatet).

Därefter har jag under många år i mitt arbete som lektor i musik inom den grundläggande utbildningen och gymnasiet kunnat iaktta den nedåtgående kunskaps-trend som de studerande uppvisar i fråga om traditionell skolsångrepertoar. Något har alltså hänt – tidigare betraktades den här sortens sångrepertoar som självklar skolkunskap. Så är inte längre fallet, möjligen med några få undantag, t.ex. nationalsången. Grundskolans musikundervisning innehåller idag andra typer av repertoar, och den tidigare standardsångrepertoaren är inte längre så självklar och given som under mitten av 1900-talet. Jag har genom mina professionella erfarenheter som musiklektör och körledare utvecklat ett intresse av att studera hur denna förändring skett och vilka bakgrundsfaktorer som styr utvecklingen i den här riktningen. När innehållet i en sångskatt betraktas som självklart förefaller det mycket intressant att studera i vems intressen det legat att föra fram just den typen av repertoar: standardsånger som kommit att betraktas som ett kulturarv, en sångskatt för en folkgrupp, och varför just dessa sånger väcker så starka känslor. De här händelserna blev startskottet för den tankeprocess som nu utmynnar i en avhandling, där jag presenterar forskningsprocessen i avsikt att bidra till en fördjupad förståelse för hur en gemensam sångrepertoar konstruerats och hur kanoniseringsprocessen gått till.

Forskningsämnet sångskatt kan förefalla ganska abstrakt i det här skedet, men med hjälp av några frågor kan den typ av sångrepertoar som står i fokus ringas in: Vilka melodier förknippas med speciella tillfällen och högtider i ett lands kultur? Vilken känslomässig betydelse har nationalsången? Kan den ersättas med någon annan sång för att texten är föråldrad eller melodin inte är tillräckligt modern? Varför eller varför inte? Vilka sånger ska barn och unga i kommande generationer lära sig? Vad ska sjungas i skolan, på fester och i andra sociala sammanhang? Utgångsläget för avhandlingen exponeras i en övergripande fråga: Vad kännetecknar en sångskatt? De ovan ställda frågorna kan ge antydningar om hur den egna kulturens sångskatt gestaltas: vilket musikaliskt kulturarv som anses vara värt att bevara för kommande generationer. Den personliga uppfattningen om vad denna ”värdefulla sångkanon” består av skiljer sig antagligen från andras uppfattningar, vilket ofta märks när diskussionerna glider in på ämnet sångskatt. De sånger som för femtio år sedan kunde betraktas som självklara i en gemensam nationell sångrepertoar åtnjuter inte längre samma givna status. De existerar fortfarande, men samsas numera om utrymmet i

skolans¹ musikundervisning med nyare, mer aktuella sångtillskott, som dessutom ofta sjungs på engelska.

Hur kom det sig att en speciell samling sånger började betraktas som en del av det finlandssvenska kulturarvet? Det fanns säkert många andra ”goda sånger” som också hade förtjänat en plats på sångrepertoarlistan. I vems intresse låg det att förmedla just de här sångerna som uttryck för en vi-känsla, en gemenskap för en nation/folkgrupp? Finns det en dold kulturpolitisk agenda, med vars hjälp en nation präglat sina medborgare? Varför är de traditionella sångerna fortfarande viktiga i dagens globaliserade samhälle – eller har deras betydelse förändrats? Det här är frågor som dyker upp när ämnet sångskatt står i fokus. I det här introduktionsavsnittet presenteras nu den bakgrund jag själv utgått ifrån, dvs. den förförståelse jag som forskare bär med mig in i avhandlingsprocessen. Därefter beskrivs forskningsproblemet närmare.

1.1 Bakgrund och förförståelse

Min förförståelse av ämnet är förankrad i mina egna upplevelser av finlandssvenska sånger hemifrån och från skoltiden. Jag kommer själv från en sjungande släkt, och de svenskspråkiga sångerna har i hög grad präglat min tidiga uppväxt. Genom studier och i arbetet som musiklärare och körledare har jag kommit i kontakt med många andra slags musikkulturer och musikuppfattningar, något som ofta fått mig att reflektera över vad som hänt med skolans sångrepertoar, hur den förmedlade sångrepertoaren i skolan påverkas av omgivningens mer eller mindre outtalade krav, samtidigt som jag många gånger ifrågasatt mina egna repertoarval i olika sammanhang och situationer. I min avhandling pro gradu (Cederholm, 1998) studerade jag innehållet i amatörkompositörers ”bästa sånger”. Innehållsanalysen av dessa sånger antydde att respondenterna hade vissa förhandsuppfattningar om hur en god melodi skulle gestaltas och om sångtexternas innehåll i en ”bra sång”. De typiska karaktärsdrag som framkom i den studien gjorde mig nyfiken på varifrån dylika kriterier för goda melodier och sångtexter härstammar. I mina egna kompositioner har jag också kunnat iaktta vissa återkommande formuleringar, såväl textmässigt som musikaliskt, och det här har också bidragit till mitt intresse för att studera varifrån sådana typiska melodiska formuleringar härstammar. Repertoarvalen och kompositionsstilarna påverkas av förväntningar från olika håll, och därför har jag utvecklat ett intresse för att ta reda på hur sådana musikaliska val gestaltar sig.

I mitt arbete som musiklärare har jag sett den långsamma förändringen i sångkunskap: de sånger som jag lärt mig som liten finns oftast inte längre med på mina elevers repertoar. I vissa fall är det givetvis en naturlig utveckling då gamla sånger försvinner medan nya sånger intar deras plats. Men den äldre, traditionella sångrepertoaren utgör samtidigt en del av finlandssvenskarnas kulturhistoria som haft stor betydelse för den kollektiva identitetsutvecklingen och den kulturella gemen-

¹ Med ”skola” avser jag med dagens terminologi uttryckt den grundläggande utbildningen och musikundervisningen på andra stadiet.

skapskänslan (Kaunismaa, 1997; Åström et al., 2001). Jag anser att människan behöver vara medveten om sin egen kulturella bakgrund för att få redskap för att möta och förstå andra människor och kulturer, och ju tydligare den egna kulturen tecknas, desto lättare blir det att förstå och acceptera också andra kulturyttringar², något som blir allt viktigare i 2000-talets mångkulturella samhälle och globaliserade värld (Lahdenperä, 2008, 2011; Lahdenperä & Lorentz, 2010).

Sångskattens innehåll betraktas ofta som en enda allmänt vedertagen sanning, baserad på den egna subjektiva upplevelsen av de ”viktiga sångerna” som sjöngs i skolan. Det är också vanligt att man tar för givet att alla andra har samma uppfattning och kunskap om innehållet i sångskatten, vilket den tidigare beskrivna händelsen i Esbo tydligt signalerade. Det här är ett uttryck för den monokulturella samhällssyn som Lahdenperä (2008, 2011; Lahdenperä & Lorentz, 2010) beskriver. Hon diskuterar behovet av kodväxling mellan olika kulturella koder för att kunna förstå människors olika uppfattningar. För att fostra mångkulturella medborgare behövs en tydlig kulturell³ beskrivning, där värderingar och tankegångar synliggörs. Det finländska samhällets traditionellt monokulturella prägel innebär en enda referensram, som har en stark känslomässig anknytning till den egna identiteten. Därför uppstår det enligt Lahdenperä (2011) lätt problem med kulturella kontraster i samband med t.ex. invandring. Motsvarande principer kan överföras på sångrepertoarens tidsmässiga utveckling: de traditionella sångerna kan ses som ett monokulturellt uttryck för sångkultur, medan musikundervisningen i skolan på 2000-talet präglas av ett mer mångkulturellt tänkande som syns i form av musikalisk bredd i repertoar och undervisningsmetoder. På motsvarande sätt som samhället idag behöver människor som kan kodväxla mellan kulturerna, förutsätter den traditionella sångrepertoarens överlevnad personer som är förtrogna med flera olika sångtraditioner och därmed kan införliva både nyare och äldre sånger i sin personliga sångskatt.

Kännedomen om den egna kulturella identiteten anses av bl.a. Lahdenperä (2008, 2011) vara viktig för individens utveckling i ett mångkulturellt samhälle: den behövs för att kunna bygga vidare på den egna kulturen och förstå andras kultur (jfr GrL, 1994; GrL, 1985). Liknande argument framförs av Halvorsen (2005): det finns ett arv som förmedlas via hem och familj, och ett annat, gemensamt arv, som förmedlas via samhället, dvs. skolan. Hon menar att alla medborgare har rätt att lära känna det gemensamma kulturarvet. För att bli en aktiv kulturbärare från en generation till nästa behöver det således finnas ett aktivt ställningstagande till vad som är värt att föras vidare. Då är det fråga om ett kulturarv, där själva begreppet *arv* antyder något som har ett värde. Skolans uppgift som kulturfostrare blir då att rusta eleverna för livet genom att överföra sådana, delvis av samhället förväntade kulturella yttringar, som ger beredskap för att förstå historien, men också det nutida och det framtida samhället. Halvorsen ser detta som en rättighet för

² Jämför Grunderna för grundskolans läroplan (GrL, 1985), även Linnankivi (1989).

³ En utförligare diskussion om begreppen kultur och kulturarv förs i avsnitt 2.1.

eleverna. Ur kännedomen om den egna kulturen kan sedan kulturarvet förändras så att äldre sånger försvinner och ersätts med nyare repertoar.

Forskningsproblem

Det utgångsmaterial som fört mig in på ämnet sångskatt som forskningsområde är en enkät som ingick i tidskriften *Resonans* (Nr 2/1999), där deltagarna skulle välja sina "favoriter" bland ett urval sånger som påstods vara den finlandssvenska sångskatten (FSSMF, 2000). Problemet med enkäten var bl.a. kriteriet att deltagarna ombads välja minst en sång ur varje kategori. Dessutom betraktades en del fosterländska sånger som "självskrivna". Möjligheten att göra egna tillägg till repertoaren var också rätt begränsad. Resultatet av enkäten innehöll inte många överraskningar: där listades de vanligaste traditionella äldre sångerna, tillsammans med några nyare tillskott som blivit populära på senare år.⁴ Enkätens 30-i-topp-lista och min erfarenhet av repertoardiskrepansen mellan generationerna gjorde att jag blev intresserad av att närmare granska hur det förhöll sig med repertoarkännedomen hos mina elever, studerande på gymnasienivå.

Resultatet av FSSMF:s enkät gav således idén om att använda materialet även i mitt eget arbete i Jakobstads gymnasium inom ramen för kurs 2 i musik⁵. Kursen behandlar Finlands musikkultur. Under hösten 2000 utarbetade jag en rätt fritt formulerad arbetsuppgift. Kursuppgiften gick för de studerande ut på att utifrån FSSMF:s 30-i-topp-lista redovisa a) sin egen repertoarkännedom b) en av sina föräldrars dito och c) kunskapen om sångrepertoaren hos sina far- och morföräldrar⁶. Kursen hölls minst två gånger per år, vilket betyder att ca 400 studerande har gjort uppgiften och muntligt presenterat sina miniatyrforskningsresultat i klassrummet under åren 2000–2010. Samtidigt satsade vi en hel del tid på att sjunga de mest kända finlandssvenska sångerna och reflektera över deras innehåll och betydelse.

Intervjuresultaten som de studerande presenterat inom ramen för den här kursuppgiften är ingalunda förvånande. Trenden är klart sjunkande: ett uppskattat genomsnitt hos dagens gymnasiestuderande ligger kring 12 sånger medan deras föräldrar visar på ett något mer varierande resultat, uppskattningsvis ca 20 av de 30 sångerna i genomsnitt. Den äldsta generationen visar tydligast på trenden: en stor del av de tillfrågade kunde alla eller nästan alla sånger. På frågan om var de lärt sig sångerna svarar de flesta ur de äldre generationerna "i skolan" eller "i någon sångkör". Den frågan har jag inte ställt till eleverna själva. Däremot har diskussionerna behandlat vilka sånger ur den svenskspråkiga traditionen de anser att kommande generationer borde få lära sig. Även om resultatet av denna tio år långa informella studie inte

⁴ En översikt över 30-i-topp-listan och de självklara sångerna finns i avsnitt 1.2.

⁵ Kompendium i Musik kurs 2. Studerandes muntliga redovisning av arbetsuppgift (Cederholm, 2000–2010).

⁶ Eleverna fick fritt välja en av dem. Ett annat alternativ var att besöka ett åldringshem.

redovisats i skriftlig form, ger den ändå en viktig och rimlig bild av bakgrundssituationen: skolan är en av de arenor där sångskatten har förmedlats till de tidigare generationerna, och dessa sånger är inte längre en självklar del av sångrepertoaren hos finlandssvenska ungdomar. Orsaken torde således ligga i att betydelsen av att lära sig den egna kulturens sångtradition inte längre betonas i skolornas musikundervisning i lika hög grad som tidigare, trots musikläroplanernas formuleringar (jfr GrL, 1994; GrL, 1985; GrL, 2004).

När jag valde att utforska den finlandssvenska sångrepertoarens utveckling som pedagogiskt fenomen, låg det nära till hands att utgå från detta material. Min ursprungliga tanke var att genomföra pilotstudien ”på riktigt”, men det förutsatte att jag kunde hävda att den repertoar som kallas *finlandssvensk sångskatt* består av en viss hanterbar mängd sånger, dvs. att det finns tydliga riktlinjer för vilka sånger som räknas in i fenomenet. Detta visade sig vara svårare än beräknat, eftersom ingen egentlig grundläggande forskning i ämnet har gjorts i Finland. En kartläggning av sångrepertoaren måste göras först, och mitt intresse för den personliga kulturöverföringen mellan generationerna i hemmet måste bli ett senare forskningstema.

De enda konkreta rekommendationer som fanns att gå efter vid urvalet av sångskattens repertoar fanns i läroplanerna. Men de finländska läroplanerna har inte heller i så många fall ett uttalat repertoarval: jag har funnit endast två listor⁷ med förslag till gemensamma sånger i den finlandssvenska folkskolan (senare grundskolan). Dessa två är Finlands svenska folkskoleförenings förslag till 20 gemensamma sånger som presenteras i Castréns *Visbok för skolan* (1945), hädanefter kallad Castréns lista eller **Sånglista 1**, och *Grunderna för grundskolans läroplan från 1985* (hädanefter GrL 1985, eller **Sånglista 2**), som presenterar ett finlandssvenskt tillägg med förslag till gemensam skolsångrepertoar. Tillsammans med **Sånglista 3**, det tidigare nämnda enkätresultatet (FSSMF, 2000), utgör det här sångurvalet utgångspunkten för forskningsarbetet⁸. Vilka är sångerna, vad kännetecknar dem ifråga om text och musik, och hur avspeglar de skolornas läroplaner och den socio-kulturella kontexten? Varför har vissa sånger överlevt medan andra strukits från den önskvärda repertoaren? Finlandssvenskarna är en språkligt grundad etnisk grupp i det finländska samhället: påverkar detta faktum greppet om den egna sångskatten, och i så fall hur?

Syfte

Avhandlingens tema går genom sångtraditionens landskap i Svenskfinland. Studien belyser olika sätt att se på en sångskatt i samhället och i skolan genom att granska hur den uppkommit och lyfts fram i de nationella läroplanerna. Fokus ligger på representationen av ”sångskatten” i de sångböcker som använts både som läromedel

⁷ En tredje lista över psalmer (KB, 1952) tas inte med i den här avhandlingen p.g.a. studiens inriktning på olika typer av sånger.

⁸ För en närmare beskrivning av sångrepertoaren hänvisas till avsnitt 1.2.

och i föreningskretsar samt på det musikaliska och textmässiga innehållet i sångerna. Tidsmässigt spänner avhandlingen över ett drygt sekel, om man ser till skolans utveckling. Sångernas ursprung är emellertid i många fall betydligt äldre, eftersom det empiriska materialet delvis utgörs av en muntligt traderad sångrepertoar. Många av sångerna har rötter i 1800-talets romantiska sångtradition eller i folkviseinsamlingarna, medan en del yngre sånger härstammar från nutida musikformer som revyer, TV-program eller andra brett påverkande forum. En exakt datering av materialet torde vara rätt omöjlig och eftersträvas inte heller: den kronologiska ordningen är således ungefärlig.

Fyra motiv för valet av tema för forskningsprojektet kan identifieras. För det första råder det en stor brist på forskning inom området: endast få studier behandlar sångrepertoar ur ett pedagogiskt perspektiv och flera av dessa motsvarar endast magisternivån. En tydlig, vetenskapligt inriktad beskrivning av kanoniseringen⁹ av den finlandssvenska sångrepertoaren saknas. Genom att studera utgivna sångböcker och läromedel i musik är det möjligt att få en uppfattning om vilka sånger som kan inkluderas i sångskatten och hur repertoaren förändrats med tiden. Ett tredje motiv är behovet av att kartlägga hurdan musik och vilka texter som har ansetts vara viktiga att föra vidare som sångkulturtradition i Svenskfinland, dvs. vilka kännetecken och vilket budskap sångskatten har. Det har givetvis skett en utveckling och förändring i repertoaren: här anläggs ett sociokulturellt och ett musikpedagogiskt bakgrundsperspektiv i syfte att förstå orsakerna till förändringarna. Det fjärde motivet är mitt personliga intresse för sångtraditionens utveckling. I mitt arbete som musiklektör har jag märkt en tydlig förändring i repertoarkunskapen med avseende på traditionella finlandssvenska sånger. De har åtminstone delvis fått stiga åt sidan till förmån för nyare, internationell populärmusik. Ur detta mynnar ett par allmänna frågor: *Vad har hänt?* och *Hur gick det till?*

Avhandlingens övergripande syfte är att fördjupa förståelsen för en sångskatt, dess utveckling och innehåll. Det sker genom att analysera de musikaliska och innehållsmässiga karaktärsdragen hos 60 sånger som sjungits i skola, hem och samhälle och därigenom blivit populära under det senaste seklet (Finlands självständighetstid). Sångernas pedagogiska funktion omfattar såväl budskapet i textinnehållet som den sångmetodiska uppbyggnaden av melodierna. Speciellt fokus läggs på förståelsen av de sociokulturella och musikpedagogiska strömningarnas påverkan som bakgrund för sångrepertoarens innehåll. Utgående från denna bakgrund struktureras analysen och beskrivningen av de enskilda sångerna, både med avseende på deras musikaliska strukturer och innehållet i sångtexterna.

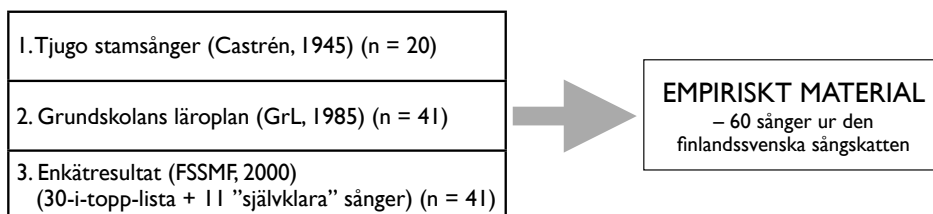
I avhandlingen skisseras bakgrunden till en sångrepertoars utveckling till sångskatt genom en beskrivning av sociokulturella och musikpedagogiska utvecklingsskeden med fokus på Finlands svenskspråkiga befolkning. Speciell vikt läggs vid det musikanalytiska perspektivet, dvs. det empiriska material som utgör studiens förgrundsperspektiv. Där genomförs en omfattande analys av olika typer av sångkategorier som under 1900-talet förmedlats och spritts bland finlandssvenskarna

⁹ Kanoniseringsbegreppet diskuteras närmare i avsnitt 2.1.

och möjliga orsaker till att vissa sångkategorier betonats eller försvunnit. I studien ingår en beskrivning och analys av den grundläggande musikundervisningens¹⁰ läroplansinnehåll i förhållande till musikläromedlens sångrepertoar, där sångerna anses utgöra pedagogiska redskap för att förmedla kunskap och värderingar enligt rådande samhällsnormer. Dessutom beskrivs ett av de allmänna musikforum som utgör grunden för den traditionella sångrepertoarens spridning: de finlandssvenska sångfesterna. En gemensam sångrepertoar har under lång tid utgjort en viktig gemenskapsfaktor för att stärka finlandssvensk identitet, språk och kultur och av tradition har familj, skola och samhälle utan större problem fört repertoaren vidare (jfr Åström et al., 2001). Idag har skolans roll som förmedlare av traditionell sångrepertoar förändrats i och med att musikundervisningens repertoar alltmer övergått till populärmusik. Även om de traditionella sångerna finns med vid fester och högtider, är kännedomen om den egna sångtraditionen inte längre lika självklar som t.ex. på 1950-talet.

1.2 Urvalsgrunder för det empiriska forskningsmaterialet

Urvalet av sånger för den empiriska analysen har gjorts utifrån två typer av sånglistor. Två av listorna är hämtade från läroplaner eller kommittéförslag på gemensam sångrepertoar för skolan, den tredje är resultatet av en enkät som genomförts av Finlands Svenska Sång- och Musikförbund (FSSMF). De tre använda sånglistorna är följande: 1) det förslag till 20 stamsånger som utgavs i *Visbok för skolan* (Castrén, 1945) (n = 20), 2) det förslag till gemensam finlandssvensk sångrepertoar som utgavs i en specialbilaga i *den nationella finländska läroplanen från 1985* (GrL, 1985) (n = 41) och den ”nyaste” listan: 3) enkätresultatet som publicerades i tidningen *Resonans: den finlandssvenska 30-i-topp-listan* (plus elva ”självlklara” sånger) (FSSMF, 2000; Resonans, 2000) (n = 41). Figur 1 visar ett schema över sånglistorna och det empiriska materialets grundstruktur.



Figur 1. De tre sånglistorna – det empiriska materialets beståndsdelar.

Det sammanlagda antalet sånger blir 60, eftersom många av sångerna förekommer på flera listor. I Bilaga 1 presenteras hela det studerade sångmaterialet. En del av sångerna representerar den nordiska sångtraditionen, t.ex. ingår tre skandinaviska nationalsånger (de finns med i Sånglista 1 från 1945). I den sammanställda sånglistan (n = 60) finns dessutom tre andra sånger som inte alls är av finlandssvenskt ursprung: *Längtan till landet* (*Vintern rasat ut*), *Luciasången* (*Sankta Lucia*)

¹⁰ (folkskolan, grundskolan och den grundläggande utbildningen)

och psalmen *Härlig är jorden*. Dessa sånger är emellertid starkt förankrade i den finlandssvenska sångtraditionen och deras position i sångskatten behöver såtillvida inte ifrågasättas. De utgör exempel på en samnordisk sångrepertoar: den finlandssvenska och den rikssvenska sångtraditionen har många gemensamma sånger. Både Finland och Sverige har dessutom genom utbildning utomlands influerats av väst-europeisk sångtradition.

Kriteriet för urvalet har varit att sångerna finns nämnda på minst en av de ovan beskrivna sånglistorna. Många andra sånger med liknande ursprung hade också kunnat väljas in i repertoarlistan, men då de inte nämns i någon av de tre listorna har de fallit utanför analysen. En sådan sång är t.ex. *Den blomstertid nu kommer*, vars plats i den finlandssvenska sångskatten gott kunde förespråkas på liknande grund som *Vintern rasat ut* och *Luciasången*. De två psalmer som finns med på listan är *Giv mig ej glans* och *Härlig är jorden*¹¹, dessutom finns den andliga sången *Förtröstan (Jag vet var jag min styrka har)* med i Sånglista 1. Psalmsången i skolan är ett stort ämnesområde, som i sig vore värd en egen avhandling, men de psalmer och andliga sånger som sjungits i skolan behandlas inte närmare i den här avhandlingen, eftersom de inte finns med i de tre valda sånglistorna. Allmänt formulerade repertoarförslag i stil med ”lämpliga sånglekar” har inte heller tagits med. I studien finns endast explicit namngivna sånger i de tre sånglistorna, med undantag för ett begrepp: *landskapssånger*. Där utgår jag ifrån att det som avses är de fyra regionala sångerna som skrivits för varje landskap med stor andel finlandssvensk befolkning: Nyland, Åboland, Åland och Österbotten.

De två äldre sånglistorna relaterar direkt till undervisningsinnehållet i läroplanerna i skolämnet sång (senare musik). En del av orsakerna till sångurvalet torde gå att finna i de uttalade mål och den typ av sångrepertoar som lyfts fram inom ramen för skolans verksamhet och allmänna värdegrund (jfr Kivinen, 1988). De läroplanskoder som Lundgren (1979) och Sandberg (1996) granskar används för att belysa på vilka grunder ett sångrepertoarurval för skolbruk kan göras.

Den tredje sånglistan, enkätresultatet från 2000 med 93 svarande, anspelar på sångskattens eventuella bestående värde. Jag har inte funnit någon tidigare forskning på vilka sånger som varit finlandssvenskarnas favoriter på 1900-talet¹². Genom tillskott av den tredje sånglistan skapas förutsättningar för att studera vilka sånger som behållit sin position som en del av sångskatten under lång tid och därmed fortsättningsvis kan betraktas som betydelsefulla. En möjlig orsak till att vissa sånger behållit sin popularitet antas vara att de utgivits i många sångböcker. Därför studeras

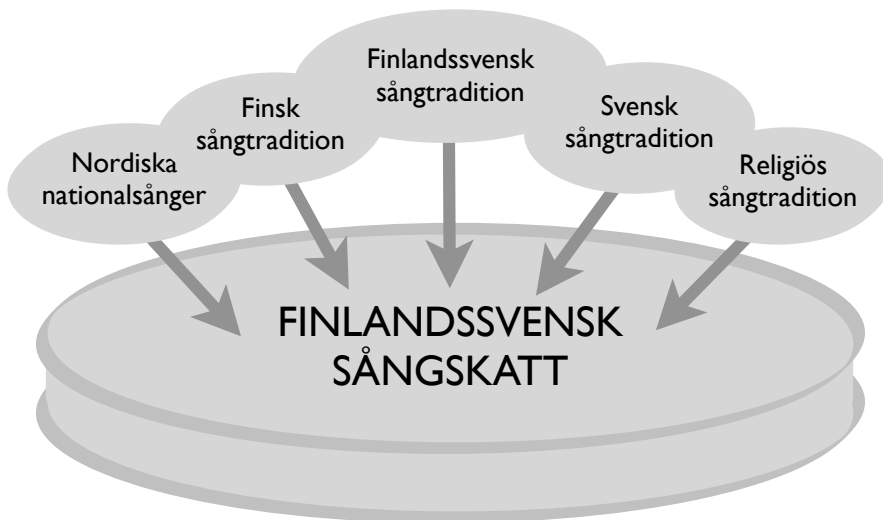
¹¹ Hansson (2001) klagör att *Härlig är jorden* tidigare inte ansågs vara en psalm utan en andlig sång. Den togs in i den finlandssvenska psalmboken först 1943, men fanns tidigare publicerad i Finska Missionssällskapets sångbok *Andliga sånger och Psalmer*. Sången ingick även i psalmboksförslagen från 1922 och 1927 och tillhörde under lång tid väckelserörelsernas sångrepertoar innan den fann sin väg till psalmboken. *Härlig är jorden* är en av de mest älskade psalmerna bland finlandssvenskarna, enligt Hansson.

¹² förutom ett statistiskt resultat av en undersökning om skolsångrepertoar från 1869–1881 som diskuteras i avsnitt 2.2 (se Pajamo, 1976).

också ett antal sångböcker och musikläromedel med avseende på sångernas utgivningsfrekvens. Shils (1981) lyfter fram principen om upprepning som en grund för traditionsbyggnad: en frekvent utgivning av sångerna kan således bidra till en befäst position i sångrepertoaren. Givetvis fungerar principen även i motsatt riktning: populära sånger publiceras oftare i sångböcker.

Summan av sånger i det empiriska materialet är som tidigare nämnts 60. Dessa 60 små enheter granskas ur flera olika synvinklar, som en enda stor helhet, som delar av en enskild sånglista eller flera, och som publikationer i sångböcker. Det är sångernas noterade versioner som studeras: det empiriska analysmaterialet utgörs således av sångböcker, inte klingande versioner och inspelningar, även om deras klingande gestalt påverkar min förståelse av sångerna som helhet (jfr Brodsky et al., 2008, om den mentala representationen av musiknotation).

Figur 2 beskriver de olika huvudstråken i den finlandssvenska sångskatten: huvudsakligen sånger av finlandssvenskt ursprung, en del av de nordiska nationalsångerna, sånger ur rikssvensk och finsk sångtradition som införlivats med den finlandssvenska sångkulturen, samt den repertoarform som nästan helt faller utanför den här studien: psalmerna och de andliga sångerna som använts i skolan speciellt under första hälften av 1900-talet¹³. Figuren visar de fem ursprungsområden som sångerna vid första anblicken tillhör. Den största gruppen utgörs av sånger av (delvis) finlandssvenskt ursprung, medan de fyra övriga är marginella i den här studiens repertoar. Dessutom är gränserna i viss mån flytande.



Figur 2. Sångurvalets fem ursprungsområden.

Även om sånglistornas bakgrund är heterogen både ifråga om antalet sånger och det tillvägagångssätt som använts vid deras utformning, har samtliga till stor del ett gemensamt innehåll. Samtidigt vill jag betona att en sång som inte alls finns med

¹³ med några få undantag, de psalmer som uttryckligen funnits med på de sånglistor som använts i studien.

på någon av de studerade sånglistorna mycket väl kan tillhöra den finlandssvenska sångskatten, eftersom mängden sånger i sånglistorna är begränsad. Det här gäller även innehållet i de läroböcker och andra sångböcker som studerats i den här avhandlingen.

Repertoarurval i sånglistorna

Vilka är då de sextio sångerna i den studerade repertoaren? Vissa exempel har redan tidigare lyfts fram, men en presentation av materialet som helhet behövs givetvis. De tre sånglistorna är rätt olika till karaktären, men innehållet är ändå likartat på många sätt. Nu presenteras innehållet i de tre sånglistorna lite närmare.

Sånglista 1: Visbok för skolan (1945)

Sånglista 1 (1945) är en rekommendation från Finlands svenska Folkskolläraryörening, som finns publicerad i Castréns Visbok för skolan (1945). Den här sånglistan består av tjugo sånger. Här finns tre nordiska nationalsånger med förutom den finländska. För övrigt är det fosterländska inslaget starkt, och folkvisornas betydelse är tydlig. De två stora finlandssvenska textförfattarna och poeterna Topelius och Runeberg är välrepresenterade i urvalet. Deras texter har lyrisk-romantiska drag. Ett par psalmer och andliga sånger finns också med i Sånglista 1, som presenteras i Tabell 1.

Tabell 1. Sånglista 1: Tjugo stamsånger enligt Visbok för skolan (Castrén 1945)

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Båkländets vackra Maja 2. Der er et yndigt Land (Danmarks nationalsång) 3. Det stormande havets mäktiga sång (Nylänningarnas marsch) 4. Du gamla, du fria (Sveriges nationalsång) 5. Svanen (Från molnens purpurstänkta rand) 6. Giv mig ej glans 7. Hur härligt sången klingar (Modersmålets sång) 8. Härlig är jorden 9. Hör hur härligt sången skallar (Suomis sång) 10. I högan Nord (Vasa marsch) 11. Ja, vi elsker (Norges nationalsång) 12. Jag gungar i högsta grenen (En sommardag i Kangasala) 13. Jag sitter, källa (Vid en källa) 14. Jag vet var jag min styrka har (Förtröstan) 15. Jag älskar min hembygd (Min hembygd) 16. Landet med de tusende öar (Ålänningens sång) 17. Plocka vill jag skogsviol 18. Slumrande toner 19. Vårt land, vårt land (Finlands nationalsång) 20. Över bygden skiner sol (Sommarmarsch) |
|--|

Sånglista 2: Repertoarförslag i grundskolans läroplan (1985)

Sånglista 2 (1985) finns i det finlandssvenska tillägget till läroplanen från 1985 (*Grunderna för grundskolans läroplan*, hädanefter GrL, 1985). Den är ett repertoarförslag på gemensamma sånger i den finlandssvenska grundskolan. Tyngdpunkten i den här sånglistan ligger på att framhäva den egna sångtraditionen, men också sånger som tillhör en gemensam ”allsvensk” sångrepertoar lyfts fram som betydelsefulla för den finlandssvenska sångkulturen. Sångrepertoaren är indelad enligt årskurserna 3–8 med ökande svårighetsgrad. Sångernas titlar framgår av Tabell 2. Sånghäftet *Vår gemensamma musikskatt* (Berg, 1986) innehåller en stor del av sångerna i den här sånglistan. Berg (1986) motiverar utgåvan av det här musikläromedlet med läroplanens betoning av den egna musikkulturen, samtidigt som kommunerna fått större ansvar att detaljplanera läroplanernas innehåll. I den här sånglistan ryms såväl traditionella sångklassiker inom den finlandssvenska traditionen som nyare repertoar, t.ex. *Höstvisa* och *Har du visor min vän* och den mer schlagerbetonade *Hangövalsén*.

Tabell 2. Sånglista 2: Förslag till gemensam sångrepertoar enligt GrL 1985

1. Slumrande toner
 2. När solen tänder sina strålar
 3. Vem kan segla
 4. Vid en källa
 5. Vinden drar
 6. Giv mig ej glans
 7. Plocka vill jag skogsviol
 8. Har du visor min vän
 9. Sommarmarsch (Över bygden)
 10. Höstvisa (Vägen hem var mycket lång)
 11. Folkvisa (Där björkarna susa)
 12. En sjöman älskar havets våg
 13. Så skön är vår jord
 14. Båkländets vackra Maja
 15. Spegling
 16. Morgonvisa (Morgonen ljusnar)
 17. Lasse liten
 18. Svanen (Från molnens purpurstänkta rand)
 19. Men liljorna de växa upp om våren
 20. Till en fågel (Säg mig du lilla fågel)
 21. Jag älskar min hembygd (Min hembygd)
 22. Vårt land, vårt land (Finlands nationalsång)
 23. Modersmålets sång (Hur härligt sången klingar)
 24. En sommardag i Kangasala (Jag gungar i högsta grenen)
 25. Ant han dansa med mig
 26. I sommarens soliga dagar
 27. Kling, klang klockan slår (Vallvisa)
 28. Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton)
 29. Söndagsmorgon (Nu är det ljuvlig sommar)
 30. Ty lysa de stjärnor
 31. Vintern rasat ut (Längtan till landet)
 32. Natthamn
 33. Se, god afton och godkväll
 34. Kanske
 35. Långsamt som kvällsskyn
 36. Hangövalsen
 37. Björkens visa
- Landskapssånger:**
38. Nylänningarnas marsch (Det stormande havets mäktiga sång)
 39. Österbotten
 40. Åboland (Åboland skärens och öarnas land)
 41. Ålänningens sång (Landet med tusende öar)

Sånglista 3: Tidningen Resonans enkät om sångskatten (2000)

Sånglista 3 utgörs av ett enkätresultat om de ”viktigaste finlandssvenska sångerna”. Hösten 1999 skickades en enkät ut till en del läsare av tidningen Resonans (FSSMF:s språkrör). Baserat på 93 avgivna svar utgavs en 30-i-topp-lista på de sånger som enligt läsarnas svar ansågs vara viktigast i den finlandssvenska sångskatten. Resultatet publicerades i Resonans (Nr 2/2000). Målet var att få en bas för repertoartips i skolor och föreningar (Enkätmaterial, FSSMF, 2000; Resonans, 2000). Validiteten i urvalet kan givetvis ifrågasättas, eftersom de som tillfrågats har ett specialintresse för sång och musik. Samplet är relativt litet och repertoaurvalet i enkäten hade konstruerats rätt fritt av personalen vid Finlands Svenska Folkmusikinstitut¹⁴. Enda kravet i enkäten var att minst en sång ur varje kategori skulle väljas. Det fanns möjlighet att göra ett eget tillägg på högst tre sånger, vilket är ganska minimalt. Det ursprungliga sångurvalet bestod av 96 sånger. Sångerna indelades i de kategorier som visas i Tabell 3.

Tabell 3. Sångkategorier i enkäten i Resonans (FSSMF, 2000)

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Fosterlandet (dvs. elva ”självklara” sånger, inte med i 30-i-topp) 2. Klassiskt 3. Traditionellt 4. I folkton 5. Sjömansliv 6. Årstider 7. Jul 8. För barnen 9. Nya tillskott 10. Övriga (egna förslag, max 3 st.) |
|--|

Om enkäten hade getts till en annan samhällsgrupp hade resultatet troligen blivit ett annat. De som besvarade enkäten representerar aktiva körsångare och musiker inom FSSMF: därför kan resultatet ändå anses ge ett tvärsnitt av vilka sånger som uppfattades som viktigast (eller vackrast?) i sångskatten kring millennieskiftet. En annan aspekt som kan ifrågasättas är de ”självklara” sångerna, dvs. ett antal fosterländska sånger och landskapssånger. Denna självklarhet går tillbaka till rätt gammalt datum, den tid då den nationalistiska fosterlandskänslan ännu prioriterades i skolornas läroplaner, vilket också syns i sångvalet på Castréns lista från 1945. De ”självklara” sångerna enligt FSSMF:s enkät presenteras i Tabell 4. Resultatet från 30-i-topp-listan visas i Tabell 5, där antalet röster står inom parentes. Tillsammans bildar dessa två delar av enkätmaterialen den tredje sånglistan, där antalet sånger är 41. Fem av de så kallade ”självklara” sångerna finns med på samtliga tre sånglistor.

¹⁴ En person anställd på FMI (muntlig kommunikation, april 2010) ”bläddrade i utgivna sångböcker och folkmusikforskaren Ann-Mari Häggman tillfrågades om synpunkter på listan som skulle skickas ut med enkäten.”

Tabell 4. Sånglista 3, del 1: ”Självklara” sånger enligt enkätaterialet (FSSMF, 2000)

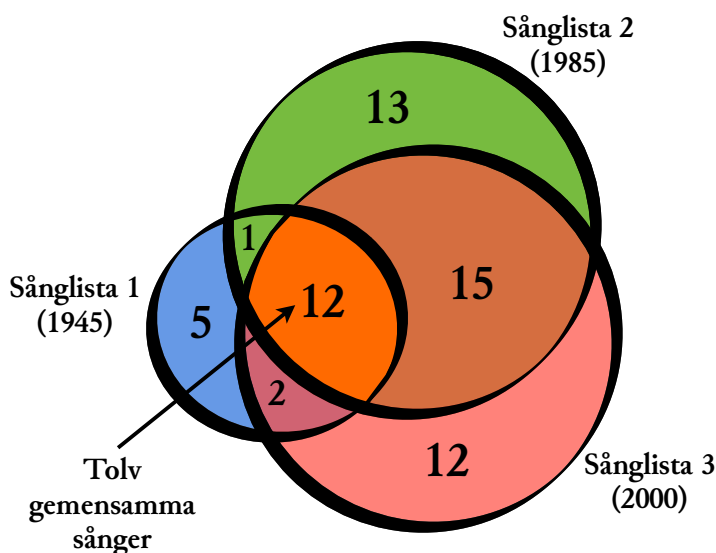
1. Vårt land, vårt land (Finlands nationalsång)
2. Modersmålets sång (Hur härligt sången klingar)
3. Nylänningarnas marsch (Det stormande havets...)*
4. Åboland (Åboland skärens och öarnas...)*
5. Ålänningens sång (Landet med tusende öar)*
6. Österbotten*
7. En sommardag i Kangasala (Jag gungar i högsta grenen)
8. I högan Nord (Vasa marsch)
9. Björneborgarnas marsch (Söner av ett folk)
10. Suomis sång (Hör hur härligt sången skallar)
11. Finlandiahymnen (O, Finland se...)

* = Landskapssånger
(FSSMF, 2000; Resonans, 2000)

Tabell 5. Sånglista 3, del 2: 30-i-topplistan enligt enkätresultatet (Resonans, 2000)

1. Slumrande toner (80)
2. När solen tänder sina strålar (78)
3. Vem kan segla förutan vind (78)
4. Videvisan (Sov du lilla videung) (77)
5. Vid en källa (Jag sitter källa vid din rand) (76)
6. Vinden drar (75)
7. Julvisa (Giv mig ej glans) (74)
8. Plocka vill jag skogsviol (73)
9. Har du visor min vän (73)
10. Sommarmarsch (Över bygden) (70)
11. Höstvisa (Vägen hem var mycket lång) (67)
12. Folkvisa (Där björkarna susa) (66)
13. En sjöman älskar havets våg (66)
14. Sylvias julhälsning från Sicilien (Och nu är det jul) (66)
15. Ekorn satt i granen (61)
16. Så skön är vår jord (60)
17. Båkländets vackra Maja (56)
18. Spegling (54)
19. Morgonvisa (Morgonen ljusnar) (54)
20. Julpolska (Nu har vi ljus) (48)
21. Nu står jul vid snöig port (47)
22. Stormskärs-Maja (46)
23. Sankta Lucia (45)
24. Respolska (Klang min vackra bjällra) (43)
25. Lasse liten (43)
26. Svanen (Från molnens purpurstänkta rand) (41)
27. Men liljorna de växa upp om våren (41)
28. Till en fågel (Säg mig du lilla fågel) (40)
29. Under rönn och syren (Blommande sköna dalar) (40)
30. Till Österland (36)

(FSSMF, 2000; Resonans, 2000)



Figur 3. Fördelningen av sånger i de tre sånglistorna.

Det empiriska materialet som här beskrivits fördelas således på tre sånglistor med totalt 60 olika sånger. Av dessa är endast 12 sånger gemensamma för alla tre sånglistorna. Figur 3 visar fördelningen av sångerna och andelen gemensamma sånger i de tre listorna. Den andra och den tredje sånglistan har totalt 27 gemensamma sånger, medan tretton sånger följer med från den första listan till den andra. Två sånger från Sånglista 1 finns inte med i Sånglista 2 men dyker upp igen på den tredje sånglistan, 30-i-topplistan (FSSMF, 2000). Både Sånglista 2 och Sånglista 3 har flera sånger som inte finns med på någon annan lista. Orsaken till detta kan åtminstone delvis sökas i sånglistornas urvalskriterier. Den tredje sånglistans giltighet kan ifrågasättas p.g.a. styrningen i enkäten, men innehållet i samtliga sånglistor kan bekräftas med hjälp av sångboksutgåvor, vilket också används som en form av triangulering i den här studien (avsnitt 4.2). En sammanställning av sångernas förekomst i sånglistorna finns i Bilaga 4.

För att kunna spåra de eventuella förändringar i texternas och melodiernas innehåll som skett med tiden görs fem olika indelningar av sångmaterialet: de tre sånglistorna (1–3), de tolv sånger som förekommer i alla tre sånglistorna (benämns Gemensamma sånger, i tabellerna Gem12) och hela sångmaterialet. Tabell 6 visar indelningen av det empiriska materialet. Av den undre raden framgår hur jag refererar till de olika listorna i analysdelens tabeller och figurer.

Tabell 6. Indelningar av det empiriska materialet i analysen

Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Gemensamma sånger (n = 12)	Hela materialet (n = 60)
Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem12	Alla sånger

1.3 Forskningsprojektets struktur

Utgångspunkten för det här forskningsprojektet är en traditionell sångrepertoar som under större delen av 1900-talet uppfattats som gemensam för en etnisk grupp. En sådan gemensam sångrepertoar kallas i den här avhandlingen *sångskatt*¹⁵. Studien omfattar en fördjupning i finlandssvensk sångtradition för att leta efter kärnan i en musikkultur. I skeendet kan tre större fält som bidragit till uppkomsten och utvecklingen av en gemensam sångrepertoar urskiljas: 1) samhälleliga faktorer, t.ex. politiska intressen och skeenden, 2) utbildningspolitiska och musikpedagogiska ideal och 3) sångerna som fristående estetiska objekt, med ett budskap som burits fram genom musik såväl som text, via sångbokspubliceringar och konsertframföranden, i skolan och ute i samhället. Dessa fält utmynnar i tre perspektiv som appliceras på sångskatten: 1) **det sociokulturella perspektivet**, 2) **det musikpedagogiska perspektivet** och 3) **det musikanalytiska perspektivet**.

Den teoretiska bakgrunden som tecknas i kapitel 2 utgår från de här tre perspektiven. Forskningsmaterialet, dvs. sångurvalet, betraktas från tre håll, som vardera bidrar med olika synvinklar på den samlade bild som eftersträvas. Det samhällspolitiska perspektivet genomsyrar två av de tre perspektiven: det sociokulturella och det musikpedagogiska. Dessa två perspektiv utgör bakgrund för den empiriska delen som består av själva sånganalysen (det musikanalytiska perspektivet). Här ligger forskningstemat nära socialkonstruktionismen som betonar den sociala situationens och kommunikationens betydelse för lärande, eller i det här fallet, förmedling av sånger som uppfattas som ett kulturarv. Kontexten framträder som en viktig faktor för tolkning av kanoniseringsprocessen i en sångskatt. Helheten i repertoarinnehållet och dess musikaliska särdrag framträder genom den hermeneutiska spiralen (Alvesson & Sköldberg, 2008; Forsberg & Wengström, 2003), där avsikten är att fördjupa förståelsen för den finlandssvenska sångskattens särdrag och läroplanernas betydelse för dess utveckling under loppet av ett drygt sekel.

Det första bakgrundsperspektivet utgörs av *det sociokulturella perspektivet*. Det sociokulturella utgörs i den här avhandlingen av samhällskontextens politiska och kulturhistoriska aspekter, dvs. den sociala och historiska kontexten. Kontexten belyses genom sådana aktörer, grupper och enskilda personer som bidragit till uppbyggnaden av en gemensam sångrepertoar. Det andra bakgrundsperspektivet är *musikpedagogiskt*, vilket omfattar en granskning av de nationella musikläroplanernas innehåll och rekommendationer av skolsångrepertoar. Den valda sångrepertoaren ses som ett musikpedagogiskt redskap med kognitivt innehåll, som framträder i musikalisk gestalt. Den musikpedagogiska och sångdidaktiska bakgrunden erbjuder förutsättningar för förståelsen av sångrepertoarens pedagogiska utformning och musikaliska strukturer (C. Björkstrand, 2006; Björkvold, 1991; Fagius, 2007; Nielsen, 1998, 2007; Sundin, 2001). Den närmast liggande forskningen om sångrepertoar bildar ett annat givet tema i teorikapitlet.

¹⁵ Notera att begreppet sångskatt inte avser endast folkmusik, vilket inom vissa sammanhang varit vanligt. En precision av begreppet görs i avsnitt 2.1.

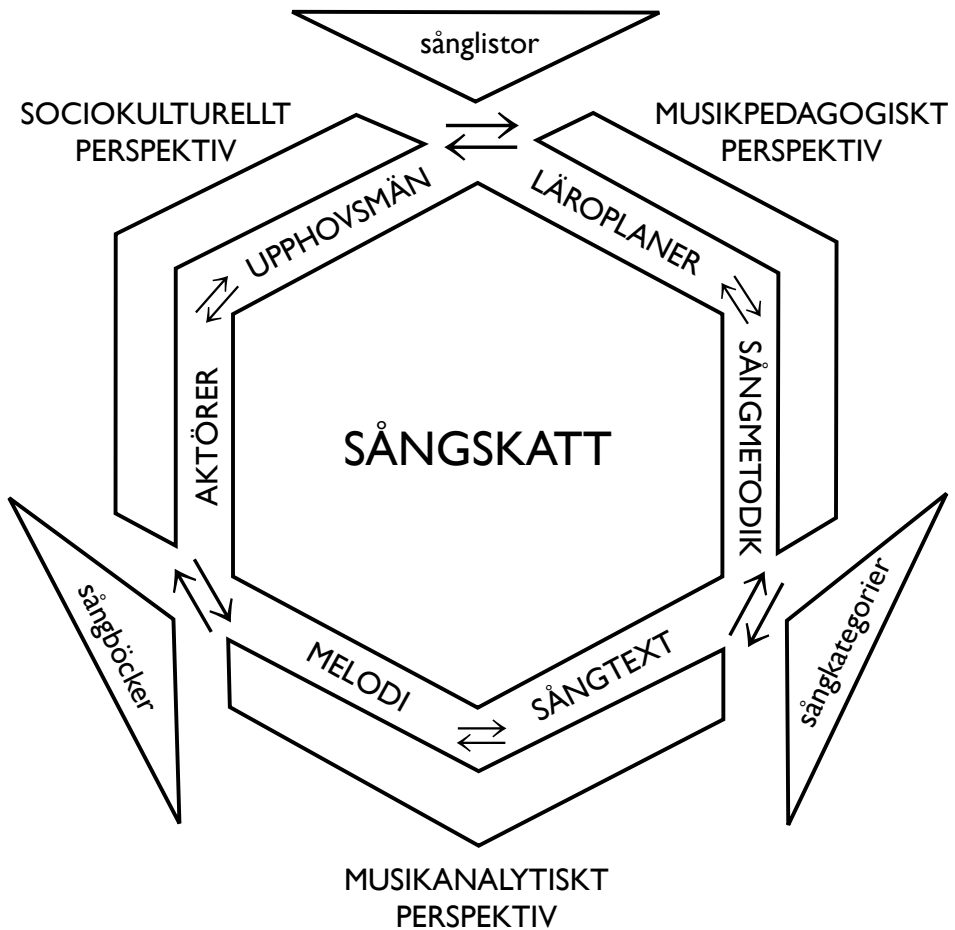
Det tredje perspektivet ligger i förgrunden och utgör studiens empiriska huvudfokus: *det musikanalytiska perspektivet*. Här studeras de musikaliska och textmässiga detaljerna i sångerna. Analysresultaten jämförs med bakgrundsperspektiven och bidrar till den helhetsbeskrivning av sångskatten som eftersträvas. Några exempel på musikanalytisk forskning lyfts fram i teorikapitlet för att ge stöd för de val av analysmetoder som görs i kapitel 3. Inom ramen för det musikanalytiska perspektivet granskas typiskt västerländska musikaliska karaktärsdrag i avsikt att skapa förutsättningar för tolkning av den sångrepertoar som ligger i fokus för den här studien, eftersom den har sina rötter i västerländsk sångtradition.

En hexagonal modell för studien

För att avhandlingens teoretiska och empiriska helhet ska bli tydligare väljer jag att utvidga det tredelade perspektivet. I varje perspektiv kan flera aspekter urskiljas, här väljs två avgränsade aspekter för vardera perspektivet. Aspekterna bidrar till fördjupningen och förståelsen av forskningstemat. Avhandlingens struktur byggs upp av dessa aspekter som interagerar med varandra i ett oupphörligt samspel i tid och rum, en slags hermeneutisk spiral där delarna bidrar till helhetsförståelsen. Figur 4 visar den hexagonala modellen i sin helhet.

Den första aspekten i det sociokulturella perspektivet omfattar de allmänna sociala och kulturhistoriska skeenden som påverkat utvecklingen av en sångrepertoar till en kanoniserad sångskatt. Dessa organisationer och skeenden kallas här *aktörer*. Diskussioner om tradition, kulturarv och kanonisering lyfts fram. Den nationalism som är förhärskande i Europa kring sekelskiftet 1800–1900 och flera decennier framåt, med strävan till att stärka känslor av fosterländskhet och lägga grunden för en nationell och etnisk identitet, bildar kärnan i det här perspektivet. Den andra aspekten i det sociokulturella perspektivet utgörs av enskilda personer, främst *upphovsmän* till text och musik i sångerna.

Det andra perspektivet fokuserar via *läroplanerna* på skolans och utbildningens roll för konstruktionen (och dekonstruktionen) av en gemensam sångrepertoar. Här granskas de läroplansteoretiska grunderna, de pedagogiska styrdokumentens bakgrund och de läroplanskoder som kan bidra till förståelsen för hur en sångskatt uppkommer och med tiden förändras. Ur innehållet i läroplanerna lyfts speciellt de *sångmetodiska* riktlinjerna fram för att skapa fästpunkter för melodianalysen. I det avsnittet granskas också den tidigare sångrepertoarforskningens upplägg och konklusioner. Det musikpedagogiska perspektivet bidrar till att forma strukturen för den tredje delen, det musikanalytiska perspektivet, där några av de vetenskapliga metoder som står till buds vid analys av sånger lyfts fram. Det tredje perspektivet indelas i aspekterna *sångtext-* och *melodianalys* och är nära anknutet till metoddelen i kapitel 3.



Figur 4. Den hexagonala modellen.

I skärningspunkterna mellan de tre grundperspektiven finns ännu delar som påverkar helheten. Dessa tre insprängda skärningspunkter är beståndsdelar som bidrar till konstruktionen och indelningen av det empiriska materialet, dvs. utgör en förutsättning för analys av en sångskatt. De tre skärningspunkterna är de tre sånglistorna, de sångböcker och musikleromedel som granskats och de primära sångkategorier som utarbetas under avhandlingens gång.

Skärningspunkternas placering i den hexagonala modellen är inte given, eftersom alla tre påverkas av samtliga perspektiv. De tre studerade *sånglistorna* placeras mellan det sociokulturella och det musikpedagogiska perspektivet. Sånglistorna ligger till grund för hela avhandlingen och utgör det konkreta empiriska materialet tillsammans med sångernas noterade versioner i sångböckerna. Den andra skärningspunkten omfattar sångernas fördelning i ett trettioital *sångböcker*, som använts i skolans sång- och musikundervisning och ute i samhället. Kombinationen av sångboksutgivning och sånglistornas innehåll möjliggör en studie av de bidragande orsakerna till de enskilda sångernas genomslagskraft. Här kan finnas delförklaringar till varför vissa sånger behållit sin popularitet, trots att de kanske har ett text-

innehåll som inte riktigt kan omfattas av 2000-talets västerländska samhällsvärderingar (jfr Leppänen, 2011). Den tredje skärningspunkten knyter ihop det musikpedagogiska perspektivet med musikanalysen. Med stöd av musikleoplanernas innehåll och de där rekommenderade sångkategorierna utformas de primära *sångkategorier* som ligger till grund för den detaljerade analysen av sångernas textinnehåll och melodier.

När skärningspunkterna förenas med den hexagonala modellen bildas den figur som åskådliggör avhandlingens fullständiga struktur: en helhet där den hermeneutiska spiralen ständigt fortgår i ett samspel med alla de ovan beskrivna delarna som förändras med tiden. En studie av detaljerna enligt modellen antas efter en sammansmältning till en helhet kunna ge svar på frågan varför vissa sånger fått så stor genomslagskraft och därmed etablerats som en del av den studerade sångskatten. Delarnas sammanlagda bidrag till helheten formar således den slutliga tolkningen av forskningsresultaten.

Avhandlingens disposition

I det inledande kapitlet har jag presenterat mina bakgrundsmotiv och min förståelse av forskningsproblemet. Dessutom har urvalet av de tre sånglistor som utgör grunden för den här studien beskrivits. I kapitel 2 granskas en del tidigare forskning om sångrepertoar, dessutom preciseras några centrala begrepp som används i avhandlingen. I den senare delen av kapitel 2 byggs den teoretiska referensramen upp med hjälp av det tredelade perspektiv som valts för studien. I början av kapitel 3 granskas de möjliga metodologiska valen och operationaliseringen av den övergripande forskningsfrågan utmynnar i tre preciserade forskningsfrågor. Slutligen presenteras metodvalet och principerna för analysens genomförande.

Kapitel 4 är avhandlingens tyngdpunkt. Här analyseras det empiriska materialet i sin helhet enligt de tre valda perspektiven med respektive underliggande aspekter och skärningspunkter (Figur 4). De specifika bakgrundsfaktorer som präglat utvecklingen av en finlandssvensk sångskatt lyfts fram och typiska karaktärsdrag i sångernas texter och melodier presenteras. I slutet av kapitel 4 knyts resultatet av analysen ihop till en helhet där sånglistornas innehåll och bakgrund belyses med hjälp av den teoretiska referensramen som presenterats i kapitel 2. Slutsatser om materialet dras i resultatdiskussionen i kapitel 5. I samma kapitel besvarar jag forskningsfrågorna och tolkar helhetsresultatet utifrån den valda metodologins principer. Det sker i form av två tolkningsnivåer. Kredibilitetsdiskussionen följs av ett avslutande inlägg med reflektioner över den betydelse som den här avhandlingen kan ha för en bredare läsekrets och som debattinlägg inom den musikpedagogiska forskartraditionen. Hela avhandlingen avrundas med en personligt formulerad Coda, där jag reflekterar över min egen forskningsprocess och vilka möjliga konsekvenser den här studien har för min egen syn på sångskatten.

2 TEORETISK BAKGRUND

I det här kapitlet belyser jag den teoretiska bakgrunden utifrån de tre perspektiv på sångskatt som presenterades i inledningen. I avsnitt 2.1 granskar jag några begrepp som belyser den sociokulturella bakgrunden till utvecklingen av en sångskatt. I avsnitt 2.2 studerar jag det musikpedagogiska perspektivets påverkan på en sångrepertoar: typiska karaktärsdrag i musikpedagogisk forskning, tidigare forskning i ämnet sångrepertoar med speciellt fokus på skolan och vilken betydelse värdegrunden i läroplanskoderna haft för den finländska bildningstraditionen. Slutligen lyfter jag även fram några riktlinjer som framträder när sångrepertoar uppfattas som pedagogiskt redskap: emotionella och kognitiva aspekter på sångrepertoar samt några utdrag ur forskning om röstutveckling. Det avslutande avsnittet 2.3 utmynnar i en diskussion om musikanalysens olika inriktningsmöjligheter.

2.1 Ett sociokulturellt perspektiv på sångrepertoar

Det sociokulturella perspektivet står här för samhällsideal och kultur i en historisk kontext, dvs. den sociala och kulturella grunden för en sångrepertoar som så småningom börjar uppfattas som en gemensam sångskatt. I det här avsnittet granskas denna sociokulturella bakgrund med särskild tonvikt på några begrepp som är nära förbundna med utvecklingen av en sångskatt. Jag gör även en precisering av begreppen sångrepertoar, kanonisering och sångskatt. Därefter diskuteras några begrepp som ofta dyker upp i diskussioner på temat sångskatt: tradition och kulturarv samt uttryck för kollektiv identitet, nationalism och fosterländskhet.

I min studie utgår jag ifrån att kännedomen om en viss gemensam sångrepertoar förmedlas genom en kollektiv aktivitet: ”sång”. Jag menar att förmedlingen av sångrepertoar sker genom upprepning av dessa sånger både i skolan och ute i samhället. Enligt den sociokulturella synen på lärande förmedlas kunskap alltid i en kulturell och historisk kontext (Dysthe, 2003; Edström, 2006; Säljö, 2005, 2011). I en studie av sångrepertoar blir kontexten betydelsefull för att förstå de uttrycksformer som sångerna gör bruk av: uttryck för rådande värderingar och musikalisk smak. Säljö (2011, s. 80) betonar språkets icke-neutrala, kulturberoende funktion för kunskapsförmedling och uppfattningar om det självklara i och med att den förklarar ”världen på ett sätt som passar en kulturs eller delkulturs tradition och syfte”. I ljuset av Säljös uttalande blir språket – i det här fallet sångernas textmässiga och musikaliska innehåll – en form av retoriska uttryck för den kontextuella, samhälleliga och kulturella ”verklighet” från vilken sångerna härstammar. Den här typen av kunskap och föreställningar är språkligt medierad, eller ”talked into being”, för att använda ett etnometodologiskt uttryck (jfr Säljö, 2011).

Etablering av en sångrepertoar som sångskatt är en långsam process där flera generationer bidrar till kanoniseringen. När tidsperspektivet appliceras på fenomenet sångskatt och olika tidsperioder jämförs med varandra, framträder den typ av retoriska uttryck för rådande samhällspolitiska ideal som bidragit till utformningen av

det som kallas sångskatt. Granskningen av sångernas kontext ur ett sociokulturellt perspektiv bildar en plattform för förståelsen av det sammanhang ur vilken sångerna uppkommit. Det här inbegriper såväl enskilda upphovsmän som samhällsgrupper med ett specifikt intresse för att bygga upp och förmedla en viss typ av ”kunskap” genom en gemensam sångrepertoar. Kunskap uppfattas på det här sättet närmast som det slags kollektiva uppfattningar av verkligheten som medieras genom innehållet i en sångrepertoar som tillskrivs ett värde som kulturarv.

Eftersom jag uppfattar sångskatten som ett sociokulturellt fenomen, utgör socialkonstruktionismen en naturlig grund för studien. Berger och Luckmann (1979) utgår i sin kunskaps sociologiska argumentation ifrån att verkligheten är socialt konstruerad av människan. I likhet med Alvesson och Sköldberg (2008) föredrar jag termen socialkonstruktionism framför socialkonstruktivism. Det råder en viss oklarhet i fråga om betydelskillnaden mellan dessa två begrepp. Den socialkonstruktivistiska riktningen förutsätter emellertid att det existerar en enda rationell sanning och bottenar således i en positivistisk tradition, medan socialkonstruktionismen hör ihop med samhällsvetenskapliga diskurser, där förgivettagna kunskaps- och sanningsbegrepp kan ses som uttryck för underliggande ideologiska intressen och maktförhållanden enligt en marxistisk uppfattning, eller som uttryck för socialt och kulturellt kapital (Bourdieu, 1990; Bourdieu & Passeron, 1977). Berger och Luckmann lägger primärt fokus på individens uppfattningar, medan den här studien fokuserar mera på kollektiva uttryck för en socialt konstruerad verklighet än på individuella uppfattningar om densamma (Alvesson & Sköldberg, 2008). Däremot kan de enskilda sångerna ses som uttryck för en individuell uppfattning av verkligheten, sett från upphovsmännens synvinkel. Det förutsätter givetvis ett antagande om att textförfattarna beskrivit verkligheten och ”sanningen” som de uppfattar den, vilket förefaller rimligt i det här sammanhanget¹⁶.

Sångrepertoar och kanonisering av en sångskatt

I det här avsnittet preciseras några av de termer som används i avhandlingen: *sångrepertoar*, *sångkanon* (*kanonisering*) och *sångskatt*. Begreppen har alla förleden sång, vilket anspelar på vokalmusik. Även om begreppen används parallellt finns det ändå, enligt mitt synsätt, distinkta nyansskillnader mellan dem. Ordet sångkanon är dessutom nära anknutet till kanoniseringsbegreppet: därför diskuteras dessa två begrepp i samma avsnitt.

Den första varianten, *sångrepertoar*, anspelar på alla former av sånger som används i såväl i samhället som i musikundervisningen. Det är då fråga om samlingar av ge-

¹⁶ Här ger Colmeiros (2003) beskrivning av den spanska sångtraditionens underliggande budskap under Francotiden ett exempel på förekomsten av implicita motbudskap. Med hjälp av metaforer, dubbla betydelser och kodord menar Colmeiro att *copla*-sångerna förmedlade en form av tyst motstånd i en totalitär regim. Även om liknande dubbla budskap kan förekomma i den studerade sångskatten, speciellt före självständigheten, görs här en begränsning av textanalysen till enbart det som står utskrivet i texterna.

mensamma sånger för en viss grupp människor eller ett speciellt sammanhang. Som exempel kan sångboken *200 kvartettsånger* (Hedberg, 1958), utgiven i manskören Muntra Musikanter regi, nämnas. Den omfattar en stor del av den standardrepertoar som finlandssvenska mansköror ännu idag använder, dvs. en sångrepertoar för manskör. Sångrepertoar är således ett rätt neutralt begrepp som kan användas för speciella ändamål eller i en given kontext, t.ex. en viss tidpunkt eller situation. Begreppet behöver specificeras för att det ska bli tydligt vilken slags sångrepertoar som avses.

En *sångkanon* uppstår när ett urval sånger etableras som en mer eller mindre fast gemensam repertoar för en folkgrupp. Själva ordet *kanon* härstammar från grekiskans *kanon* (eller latinets *canon*) och har flera betydelser¹⁷. Alla betydelserna visar på något riktningssivande, normgivande, något att hålla sig till. Dessutom finns det flera betydelser beroende på vilket ämnesområde det handlar om: teologins rättssatser och erkända bibelböcker, litteraturvetenskapens katalog av betydelsefulla litterära verk eller konstens idealproportioner och musikens sångkanon¹⁸.

Komara (2007) definierar musikalisk kanon som ett urval men betonar att en kanon inte nödvändigtvis är så normativ som ordets ursprung antyder: han menar att musikalisk kanon snarare bör uppfattas som ett urval av en specifik typ av musik, där enskilda verk inkluderas i syfte att förstå varifrån ett samhälles värderingar och kultur härstammar. På den punkten lämpar sig kanonbegreppet väl för en studie i ämnet sångskatt. Komara föreslår, med utgångspunkt i Fowlers och Harris litteraturvetenskapliga diskussion om kanonisering, en lista på tio kanontyper, där sångskatten närmast skulle tillhöra en *officiell kanon*: en standardrepertoar som institutionaliserats genom bl.a. utbildning, journalistik och allmänt samhälleligt ”beskydd” (*patronage*). En officiell kanontradition inom området sångrepertoar kan även relateras till den litteraturvetenskapliga betydelse som Nationalencyklopedin (NE) erbjuder:

det urval av litterära verk som vid en viss tid läses i skolor, är föremål för forskning, hålls aktuella genom nyutgåvor osv. Detta urval beror av tidens värderingar och antas prägla nya generationers normer och litterära uppfattning. (Nationalencyklopedin, 1992: kanon)

¹⁷ *kanon* = rak stång, linjal, måttstock, rättesnöre, regel, mönster eller tabell. En regel (samling), text(er) eller dokument som anses normerande. Begreppet kanon på musikens område omfattar ursprungligen en musikteoretisk måttstock för intervallens proportioner utifrån Pythagoras monokord. På medeltiden utvecklades kanon som en sträng kompositionsform. (Nationalencyklopedin, 1992; Sohlmans musiklexikon, 1977)
I den här avhandlingen står begreppet för ett urval sånger, närmast motsvarande den litteraturvetenskapliga betydelsen, eller den mer nyanserade definition som Komara (2007) erbjuder.

¹⁸ Observera även skillnaden mellan *kanonsång* och *sångkanon*. Kanonsång avser en speciell typ av stämsång, där melodin används som motstämman till sig själv, en slags kontrapunkt. Kanon är grunden för fugans temabehandling. (Nationalencyklopedin, 1992; Sohlmans musiklexikon, 1977: kanon) Se även Komara (2007).

Den här beskrivningen är i princip direkt överförbar på sång och musik. En parafra på NE:s definition med stöd av Komara (2007) skulle då lyda: ”det urval av sånger som vid en viss tid används i skolor, är föremål för forskning, hålls aktuella genom nytugåvor osv.” Jag utgår ifrån att sångurvalet avspeglar tidens värderingar och menar att uppfattningarna om vilka sånger som tillhör en sångskatt har sin grund i vilka sånger som sjungits under skoltiden, men även påverkas av musikaliska sammanhang utanför skolan. För att få reda på hur en sångkanon ser ut behövs för det första en kunskap om vilka sånger som förekommit i läroböckerna i musik. För det andra krävs kännedom om vilken repertoar som presenterats i de sångböcker som använts i det övriga samhället, utanför skolan. Den logiska följden är att de sånger som funnits i böckerna även har sjungits mycket ute i samhället. Här är ändå en viss kritik motiverad: sångerna som finns i läromedlen och sångböckerna utgör endast ett fragment av den sångrepertoar som använts och blivit betydelsefull. Många av de sånger som blivit allmänt uppskattade har aldrig fått insteg i läroböckerna. På 1950-talet förkastades populärmusiken och schlagersångerna uttryckligen i de finländska nationella läroplanerna (se vidare KB, 1952). Diskrepansen mellan skolans värderingar och befolkningens allmänna musikuppfattning är alltså inget nytt. Jag har dock här valt att koncentrera mig på den repertoarspridning som synliggörs i musikläromedel och allmänna sångböcker.

När ett tidsperspektiv appliceras på ett urval sånger i en sångrepertoar synliggörs *kanoniseringsprocessen*, dvs. hur sångerna etablerats och till vilken grad de behållit sin position i en sångskatt. Urvalet av en ”officiell” sångkanon präglas av samtidens sociokulturella värderingar. Det här stöds av Bohlman (1988, s. 104), som beskriver folkmusikens repertoarkanon som ”constantly shaped by a community to express its cultural particularity and the characteristics that distinguish it as a social entity”. Med hjälp av t.ex. sångrepertoar definierar gruppen sin kulturella egenart. Även om Bohlman avser folkmusik, är principen applicerbar också på den typ av repertoar som studeras här¹⁹.

De sociokulturella värderingarna syns också i de sångböcker som använts i skolan. Kurkela och Väkevä (2009) betonar läroplanernas betydelse för hur musik, och därmed också en sångkanon, förmedlas. En sångkanon är i viss mån föränderlig. Genom att jämföra sångrepertoaren med förändringar i läroplanernas innehåll hoppas jag kunna förstå varför en del av sångerna lyfts upp till norm i sångkanon, och också förklara varför tonvikten i musikläromedlen förskjutits i den riktning som skett under senare delen av 1900-talet. Kanoniseringen och dekanoniseringen av klassisk musik under det senaste seklet diskuteras även av Shreffler (2011). Hon påpekar att den europeiska kanoniseringen av musik är förhållandevis ung, med rötter i 1700-talet: Beethovens verk utgör exempel på prototypen för den klassiska musikens kanon. Jämfört med den litterära traditionens kanon är alltså musikens kanoniseringsprocess i begynnelsestadiet, vilket även poängteras av Kurkela och

¹⁹ Bohlmans synpunkter på kanonisering används även på andra typer av musikalisk kanon, se t.ex. Kärjä (2006) som utförligt beskriver Bohlmans syn på kanonformation och relaterar den till populärmusiken. I boken *De-Canonizing Music History* (Kurkela & Väkevä, 2009) fokuserar flera av artiklarna på jazzmusikens kanonisering.

Väkevä (2009). Ett sätt att granska uppkomsten och upprätthållandet av en sångtradition är att applicera ett dekanoniseringsperspektiv²⁰ på ämnet: genom att granska den historiska bakgrunden och samhällskontexten kan förgivettagna ”sanningar” som lett till att en speciell typ av sånger lyfts fram som delar av en sångkanon synliggöras. Kurkela och Väkevä (2009) menar att dekonstruktionen av en kanon kan möjliggöra omtolkningar och omvärderingar av musik, dvs. också en sångskatt.

Den traditionella diskussionen om kanonisering på musikens område omfattar i huvudsak den klassiska västerländska konstmusiken och de ”stora tonsättarnas mästerverk”. En grov generalisering där några få personer och verk lyfts fram har på samma sätt präglat musikhistorieforskningen (se t.ex. Sarjala, 2003). Sarjala (2002) diskuterar kritiskt det nationella kanonbegreppet utifrån det musikhistoriska perspektivet där traditionellt stora kompositörer som Pacius och Sibelius lyfts fram som förgrundsgestalter i Finlands musikhistoria på bekostnad av mindre kända och betydelsefulla tonsättare. Det här fenomenet är enligt Sarjala ett exempel på hur kanoniseringen av de viktigaste verken i en musiktradition åstadkoms genom upprepning och legitimering, ofta enligt normer som den ledande samhällsklassen (under tidigt 1900-tal i Finland: borgarklassen) uppställt.

Den musikhistoriska forskningen har i sin tur underbyggt kanoniseringen i form av förgivettaganden och hyllning av just dessa ”stora verk” och kompositörer. Även om Sarjala syftar på den klassiska orkester- och körrepertoaren i Finland, menar jag att det finns stora likheter med processen då en sångkanon konstrueras. Uppenbarligen har det legat i samhällets intresse att lyfta fram den egna sångtraditionen, som målmedvetet byggts upp till en sångkanon, bestående av en speciell repertoar med mer eller mindre tydliga innehållsmässiga särdrag. Sångerna har således fått ett symboliskt värde och fungerar som koder för tillhörighet i en föreställd gemenskap (jfr Kaunismaa, 1997). ”Sångskatten” har sedan via skolsystemet införts och förmedlats vidare till kommande generationer. Situationen i skolorna på 2000-talet är emellertid en helt annan än under 1900-talet, och den förmedling av en gemensam sångtradition som tidigare kunde tas för given är inte längre någon självklarhet.

Under loppet av flera generationer har ursprungsidén med en given, traditionell sångskatt som en gemensam identitetsfaktor (jämför Davis (2005) diskussion om musikens och den unisona sångens roll för nationsbyggen på 1800-talet) fått ge vika för en stilmässigt bredare och mer internationellt inriktad sångrepertoar. Den här breddningen av sångrepertoar syns speciellt i musikläromedlens repertoar från 1970-talet och framåt: se t.ex. läroboksserien *Vi gör musik* (VGM), (Engström, 1980; Engström & Cederlöf, 1981, 1982) och musikböckerna *Coda 1* och *Coda 2* för gymnasiet (Danielsson, 2006a, 2006b). Motsvarande globaliseringsinriktning märks även i repertoaren på de allmänna finlandssvenska sångfesterna, t.ex. i rockrepertoaren för damkör under sångfesten ”Ta i ton” i Åbo 2011 och i repertoarvalet

²⁰ Dekanonisering kan här närmast ses som en dekonstruktion av de bakomliggande orsaker som gett upphov till en kanon inom en viss typ av musikgenre.

för den finlandssvenska körfestivalen Skolmusik, där delar av sångrepertoaren numera framförs på engelska (t.ex. Skolmusikrepertoaren för åren 2007, 2010 och 2013). Den ökade stilbredden i sångrepertoaren har utsatt den traditionella sångrepertoaren för konkurrens, vilket leder till frågor hos dagens unga om varför man måste kunna ”just de där gamla sångerna”.

Shreffler (2011) indelar diskussionen om kanon i två fåror: a) Joseph Kermans syn på kanon som en identifierbar och synlig process, bakom vilken det ligger en auktoritativ instans som möjliggör dess uppkomst och fortlevnad och b) Dahlhaus (1983) klassiska syn på traditionen som en kulturell auktoritet oberoende av tycke och smak, skapad av historiska krafter. Shreffler konkluderar att de flesta sociala och kulturella krafter har bidragit till dekanoniseringen av de gamla musikaliska kanonformerna, men också till uppkomsten av nya typer av musikalisk kanon. Det finns således enligt Shreffler tre typer av kanoniseringskoncept: 1) att upprätthålla existerande kanon (äldre mästerverk), 2) att införliva nyare verk i den existerande kanon och 3) att skapa nya, parallella kanon med olika slags repertoar. Numera existerar dessutom olika sorters musikalisk kanon och för att veta vilken typ som avses måste en närmare begreppsdefinition ges. I den här studien avses genomgående en form av ”kanoniserad” sångrepertoar som kallas sångskatt. Studien av denna sångskatt görs utifrån Shrefflers (2011) två första kanoniseringskoncept, dvs. vilken slags sångkanon som upprätthållits i skolan genom läroplanerna och hur de nya sångerna som tagit plats i denna föränderliga sångkanon är beskaffade.

Det tredje begreppet: *sångskatt*, är enligt min uppfattning mest värdeladdat av de tre. Själva diskussionsämnet är fortfarande sånger, men slutleden *-skatt* visar på något som anses värdefullt och kanske i viss mån ligger dolt för omvärlden. Så här skriver folkmusikforskaren Ann-Mari Häggman om sångskatten i boken *Finlandssvenskt i skolan* (2005, s. 10–11):

Finlands svenska folkmusikinstitut i Vasa har undersökt finlandssvenskarnas sångvanor. Det har visat sig att det fortfarande finns ett femtiotal sånger som av de flesta uppfattas höra till den s.k. stamrepertoaren. Det är sånger som traditionellt är anknutna till livets och årets högtider (t.ex. vissa julsånger) och sånger med stark förankring i finlandssvenskt kulturliv s.s. hembygdssånger och folkvisor men också moderna visor som Erna Tauros och Tove Janssons ”Höstvisa” (1967) samt Bengt Ahlfors ”Har du visor min vän” (1968), som på ett rent folkligt sätt upptagits i traditionen. En modern sångbok som medvetet eftersträvat att återge den finlandssvenska sångskatten i dess föränderlighet är Stora sångboken, som utgavs av Svenska Folkskolans vänner 2001 och som i en omfattande kommentardel också återger sångernas historia. Marina Lindholms och Johan Sundquists Da Capo-böcker (2000–2003) med lärarhandledningar har lyckats förena visor ur den traditionella finlandssvenska sångrepertoaren med nytillkommet material och ger en god bas för sång i skolan i början av 2000-talet.

Häggman använder här flera begrepp som alla kan anknytas till temat sångskatt. Hon menar att det finns en *stamrepertoar*²¹ av sånger med finlandssvensk anknytning. De är förankrade i kulturen och traditionen genom framföranden under högtider och fester. Sångböckerna har spelat en avgörande roll för bibehållandet och uppdateringen av den traditionella finlandssvenska sångrepertoaren. Häggman anspelar på sångernas kanonisering då hon påpekar att den finlandssvenska sångskatten är föränderlig. Hon lyfter också fram två sångböcker som bildar en god grund för sången i skolan i vår tid²²: SFV:s omfattande notutgåva *Stora Sångboken* (2001) och musikleroboksserien *Da Capo* (2001, 2002a, 2002b). Häggman uttrycker sig här i egenskap av representant för Finlands svenska folkmusikinstitut, och i denna förenings intresse ligger att bevara traditionella finlandssvenska sånger för eftervärlden. Sångerna betraktas som värdefulla kulturella artefakter²³ och anses därför vara viktiga att förmedla vidare till kommande generationer. Sångskattens kärna utgör den mer beständiga delen av en specifik sångkanon eller sångrepertoar. Utanför sångskattens kärna faller sådana sånger som har kort levnadstid, eller sånger som varit viktiga i ett specifikt sammanhang, men inte i behållit sin popularitet eller betydelse i längden. Ifall sångernas betydelse ansetts vara stor just vid tiden för en sånglistas sammanställning kan de ha placerats på sånglistorna enbart av den orsaken. Tillfälligt förekommande sånger i sångskatten finns också med i den här studien. Deras position i sångskatten kan motiveras som exempel på föränderligheten hos en sångkanon (Shreffler, 2011).

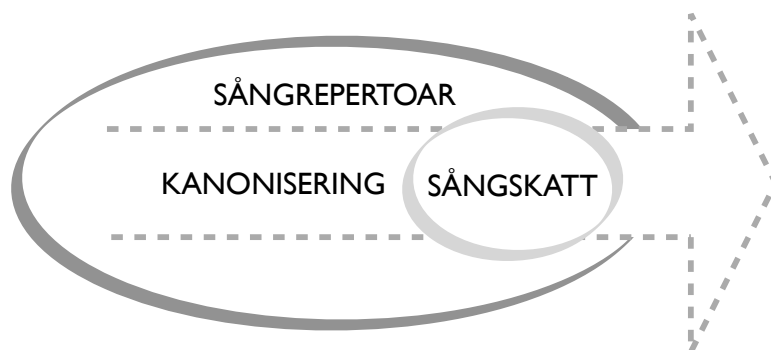
Begreppet *sångskatt* har valts i rubriken för att lyfta fram det värde som utifrån sociokulturella intressen tillskrivs en överlevande sångkanon, vars innehåll genomgår en långsam förändringsprocess. Mitt förhållningssätt till begreppet har kritiska undertoner: i dess värdeladdning anar jag en outtalad diskurs, vars berättigande inte är självklar för mig. Det här stöds av Regelski (2010, s. 79) som riktar kritik mot musikundervisningens huvudsakliga fokus på reproduktion av ”vårt västerländska kulturarv”. Bakom strävan till att bevara ett urval sånger som representanter för en gemensam musikkultur ligger såväl kulturella, språkliga som samhällseliga intressen. Frågan är i vilken form de ska bevaras – som levande, ofta sjungna sånger, eller i folkkultursarkiven, som påminnelser om en svunnen tid av monokulturell gemenskap, en språk- och identitetssymbol för finlandssvenskarna? Begreppet *finlandssvensk sångskatt* betyder för mig sånger som funnit en speciell plats hos den

²¹ Här framträder ännu ett fjärde begrepp: *stamrepertoar* eller *stamsånger*. Detta uttryck har använts mycket i Sverige, och avser en gemensam sångrepertoar som uttryckligen förmedlats som obligatoriska skolsånger under en viss tid. Se bl.a. Netterstad (1982) och Flodin (1998), men även Castrén (1945).

²² Motsvarande bedömning görs också i Utbildningsstyrelsens (2011) rapport om använda läromedel i den finlandssvenska skolan 2010.

²³ *artefakt*, av människohand fabricerat föremål, konstprodukt. Termen artefakt används bl.a. inom arkeologin som beteckning för redskap, verktyg, vapen, smycken m.m., ibland även för större konstruktioner såsom hus, gravar och båtar. Inom folkloristiken används termen också om insamlat material som sånger och spelmansmelodier. (jfr Nyqvist, 2007)

finlandssvenska befolkningen. Sångerna har genom traditioner och markeringar av en gemensam tillhörighet bidragit till att utforma den kollektiva identiteten. Den sociokulturella tillhörigheten är i det här fallet finlandssvensk – sångerna manar fram känslor av ”finländskhet på svenska”. Själva ursprunget är i de flesta fall också finlandssvenskt, så tillvida att åtminstone en av upphovsmännen till sången kommer från Finland. De tre olika sångbegreppen används genomgående parallellt, men innehåller alltså olika nyanser. Begreppet sångrepertoar är bredast och mest neutralt, men kräver förtydligande om vilken stil som avses. Sångkanon avser en bestående sångrepertoar. Tidsmässiga förändringar framträder genom kanonisering (införlivande i sångkanon) och dekanonisering (bortfall ur sångkanon), medan begreppet sångskatt är det värdeladdade, men ofta använda begreppet för den typ av sånger som här står i fokus. De studerade sångerna utgör delar av samtliga dessa begrepp, vilket möjliggör det parallella bruket av termerna. Figur 5 åskådliggör relationen mellan innebörden i de tre begreppen.



Figur 5. De tre begreppen sångrepertoar, kanonisering och sångskatt.

Sångtradition som kulturarv

Hur uppstår då en sångtradition? Vilka är orsakerna till att en viss typ av sånger lyfts fram som kulturarv? Vad kännetecknar en kultur och hur blir man delaktig i den? Dessa frågor går jag närmare in på i det här avsnittet.

Alvesson och Sköldbberg (2008) menar, med stöd av Berger och Luckmann (1979), att institutionalisering är ett centralt kännetecken för traditioner: genom ständig revidering och habitualisering skapas vanor och rutiner, som sedan sprids mellan människor och med tiden mellan generationer. Shils (1981) formulerar traderingsprocessen i liknande termer. Han definierar det mångtydiga begreppet tradition som ett traditum, som kan bestå av i princip vad som helst som förs vidare från det förflutna till nuet och vidare framåt. Traditionen valideras genom upprepning (Shils, 1981). Traditionsbildning och kanonisering är enligt ovanstående argument likartade processer. Kanoniseringen av en sångskatt sker genom betoning av gemensamma sångtraditioner där en viss typ av sånger lyfts fram som delar av ett kulturarv. Det här arvet anses vara värt att förmedla till kommande generationer.

Med begreppet tradition menar jag medvetna och iakttagbara beteenden hos en folkgrupp som identifierar sig som en gemenskap med avseende på seder och bruk. Traditionerna synliggörs bl.a. genom val av sånger och uttryck för rådande värderingar i sångtexterna. Både kultur och tradition kan iaktas av utomstående, men Herlitz (1989) påpekar att kulturbäraren inte nödvändigtvis är medveten om sin kultur förrän han/hon konfronteras med andra värderingar eller åsikter. Traditionerna genomgår enligt Alvesson och Sköldberg (2008) efterhand en nödvändig legitimeringsprocess, som sker först när meningen inte längre är självklar för nya generationer. Legitimeringsprocessen består då av förklaringar och rättfärdiganden med både kognitiva och normativa beståndsdelar som tidigare inte behövs.

Kulturbegreppet har enligt Halvorsen (2004) två olika dimensioner: den normativa och den deskriptiva dimensionen. Den normativa dimensionen innehåller värderingar och förutsätter en avsikt att tillföra kulturen något värdefullt, eller upprätthålla något väsentligt. Detta förutsätter en standard, en överenskommelse om vad som är värdefullt och värt att föra vidare till nästa generation. Halvorsen hävdar att synsättet är svårt i ett postmodernt samhälle, då standarden inte längre har någon självklar auktoritet och betraktaren blivit ansvarig för själva förmedlingen av kultur. Det finns alltså idag ingen sådan allmän norm om vilka delar av kulturen eller sångskatten som skall förmedlas vidare. Den andra, deskriptiva dimensionen som Halvorsen lyfter fram närmar sig det antropologiska tänkandet med begreppet livsvärld, där tonvikten ligger på det osynliga, den självklara kulturen och meningen i de sociala handlingarna. Här rör sig forskaren i det omedvetna kulturlandskapet, det som inte syns utåt, men vars följder och uttryck ändå kan spåras. Den deskriptiva dimensionen är alltså inriktad på att beskriva helheten i kulturen, medan den normativa är bunden till värderingar.

Herlitz (1989) definierar kulturbegreppet som ett sätt att leva, bestående av olika levnadsmönster som vi fostrats till att uppskatta eller förakta. Kulturen tar sig uttryck i beteenden, värderingar, symboler och normer. Vi växer in i en kultur genom både formell och informell inläring. Det formella lärandet sker enligt Herlitz i form av en medveten kunskapsförmedling, medan det informella lärandet består av icke-verbalt förmedlad kunskap. Jag menar att en sångskatt kan innehålla kunskap av båda arterna: ett formellt kunskapsinnehåll och informellt förmedlade värderingar. Skolans undervisning har här en nyckelroll i sammanhanget.

Paralleller kan också dras mellan kulturen och livsvärldsbegreppet som ursprungligen myntades av Husserl. Verklighetsuppfattningen förutsätts då vara erfarenhetsbaserad. Livsvärlden utgör ”den kulturella horisont, med vars hjälp människor tolkar och förstår sin situation och sin omgivning” (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 295). Gadamer betraktar livsvärlden som summan av människans fördomar. Begreppet fördom har här emellertid inte någon negativ klang, utan ses endast som en slags förförståelse där grunden till människans uppfattning om verkligheten bygger på erfarenheter, vars sanningshalt inte har kontrollerats (Molander, 2003). Livsvärlden kommer i den här studien till uttryck genom de mer eller mindre självklara sångtraditioner som förmedlats från en generation till nästa, essensen av

en kultur, ett kulturarv som ansetts värt att ta vara på och förmedla vidare (Halvorsen, 2004).

Molander (1996) ser på kulturen ur dess praxis-synvinkel, där den hermeneutiska utgångspunkten, förförståelsen, utgår från en rad förgivettaganden om t.ex. värderingar och handlingar. Han lyfter fram kulturen som något som man måste tillägna sig icke-kritiskt, som deltagare. Därmed blir kulturen också ett uttryck för en tyst kollektiv gemenskap, en form av det som Polanyi (1962) benämner "tacit knowledge". Stensmo (1994) diskuterar kultur och lärande i liknande termer: han menar att en kultur förutsätter både ett kollektiv och en kommunikation. Socialisationen, dvs. vägledningen in i kulturen består enligt Stensmo av två inlärningsmönster: det kontextuella och det dekontextualiserade. Kontextuellt lärande sker direkt i sammanhanget där kunskapen behövs eller används: man lär sig genom att iaktta andra och kulturen reproduceras utan desto större ansträngningar från en generation till nästa. Det andra sättet att lära: dekontextualisering eller institutionalisering, följer ett annat mönster: man lär sig först om något och tillämpar det sedan. Den direkta upplevelsen av sammanhanget saknas alltså, och en legitimering av valet kan behövas. I musikundervisningen märks det här då eleverna ifrågasätter vald sångrepertoar, vilket jag antydde i avhandlingens inledning.

Begreppet *kulturarv* tillför en antydning om normativ värdering av liknande slag som begreppet sångskatt, något som har ett symboliskt värde. Halvorsen (2004) diskuterar begreppet kulturarv utifrån Beckmans kulturarvsanalys, vilket innebär en tu-delning mellan det omedvetet överförda kulturarvet i en levande kulturprocess och det institutionaliserade kulturarvet, ett urval som görs av samhället och medvetet förs vidare för att det uppfattas som värdefullt. Sångerna i den finlandssvenska kulturen har ursprungligen utgjort ett levande och naturligt överfört kulturarv, dvs. ett mer eller mindre omedvetet kulturarv som genom skolans läroplaner och samhällets traditioner institutionaliserats. Halvorsen menar att kulturarvet är av betydelse för samhörigheten mellan generationerna genom att det ger upplevelser av rötter och sammanhang. Därför är kulturarvet värdefullt även för utvecklingen av den personliga och kulturella identiteten (Halvorsen, 2004).

Halvorsen (2004) lyfter vidare fram betydelsen och värdet av ett arv och påpekar att arvet har ett högre värde om det innefattar en personlig koppling, t.ex. delade minnen från mor- eller farföräldrar. Samma sak, hävdar hon, kan också gälla kulturarvet. Jag delar Halvorsens uppfattning om betydelsen av personliga minnen för sångskattens fortlevnad: sånger som annars förefaller ålderdomliga eller främmande torde ändå kunna tillmätas ett affektionsvärde just i och med associationer till och positiva minnen från äldre generationer eller situationer. Sångerna får då en identitetsstärkande funktion (jfr Davis, 2005; Rüütel, 2004).

Johanna Björkholm (2011) utgår i sin avhandling *Immateriellt kulturarv som begrepp och process* från Stefan Bohmans²⁴ beskrivning av kulturarvsprocessen där kulturen definieras som ett värdesystem som delas av en folkgrupp. Kulturarvets innehåll utvecklas genom att artefakter lyfts fram som bärare av specifika symbol-

²⁴ Bohman har inriktat sig på artefakter i form av museiföremål.

värden, som baseras på sociala, ideologiska eller politiska värderingar. Ålder spelar en betydelsefull roll när en artefakt lyfts fram som ett kulturarv. Traderingen av en sångrepertoar från en generation till nästa bidrar till att tillskriva sångerna ett värde. Jag menar att sånger i en sångskatt kan förmedla känslor av kulturell tillhörighet och därför stärka den nationella, etniska och kollektiva identiteten (jfr Lönnqvist, 2001a, 2001c). Symbolvärdet och känslan av gemenskap exponeras och granskas i den här studien genom analys av sångkulturarvets sociokulturella bakgrund och sångtexternas budskap.

De ovannämnda synpunkterna på hur ett kulturarv uppstår och förmedlas har anknytningspunkter till Bourdieu (1990, s. 208) syn på skolans roll i legitimeringen av en kultur: "School instruction always fulfills a function of legitimation, if only by giving its blessing to works which sets up as worthy of being admired, and thus helps to define the hierarchy of cultural wealth valid in a particular society at a given time." Bourdieu kritiserar skolan för att fostra till att värdesätta och uppskatta en speciell typ av verk eller klasser av verk, som gradvis länkas till en specifik utbildningsstatus och social status. Förmågan att kunna skapa sig personliga åsikter om konst (och musik) beror således också på vilken slags utbildning/fostran man fått. Bourdieu (1990) betraktar skolans utbildning som en förutsättning för perception och uppskattning av en viss typ av konstverk (eller musik, min anm.). Den här typen av kulturfostran sker i enlighet med de värderingar som skolan förmedlar, enligt Bourdieu utifrån högre politiska syften, och kombineras hos individen med arvet hemifrån.

På motsvarande sätt menar jag att varje medborgare i ett samhälle konstruerar sin personliga uppfattning om vilka sånger sångskatten innehåller, med en erfarenhetsbaserad kunskap som grund. Innehållet förefaller självklart för individen, men är utifrån Bourdieus argument en chimär som är begränsad, en uppfattning om möjliga alternativ som bottnar i den värdegrund som förmedlats bl.a. i skolan och hemmet. Därmed antyder han också varför det är av betydelse att granska och exponera de val som möjligen gjorts på politiska grunder i syfte att bygga upp en nationskänsla, för att förstå vilka budskap sångerna i egenskap av kulturarv förmedlar.

På basen av de argument som här diskuterats drar jag slutsatsen att förmedlingen av ett kulturarv, i det här fallet en specifik sångtradition, sker på tre områden: samhället (det sociokulturella området), skolan (det musikpedagogiska området) och individen själv (intresset, det personliga arvet hemifrån och den sociala närmiljön, t.ex. vänner). Alla dessa tre områden bidrar till socialiseringen in i en kultur. Skolan är en av de arenor där nycklarna till samhällets rådande kulturkoder förmedlas. Ifall en traditionell kultur- och värdefostran gradvis upphör genom andra prioriteringar i läroplanerna, kan resultatet bli medborgare som saknar förståelse för den traditionella sångrepertoar som uppfattats så viktig för gemenskapskänslan och den kollektiva identiteten under större delen av 1900-talet. Förändringar av det här slaget sker kontinuerligt, det är en del av kanoniseringsprocessen.

I den här studien läggs tonvikten på kulturarvet i den mening att det innehåller musikaliska seder och sångtraditioner. Sångerna utgör synliga delar av ett kulturarv. Kultur är sådana beteenden och värderingar som människan bär med sig utan att nödvändigtvis vara medveten om dem. Ett kulturarv inom musiken består emellertid av sådana sånger som förs vidare genom informell (spontan sång i hemmet) eller formell inläring, t.ex. genom skolans fostran och undervisning. Sångerna i en sångskatt är uttryck för en normativ kultur (ett ”värdefullt kulturarv”), medan 2000-talets deskriptiva, postmoderna kultur är helt annorlunda än den samhällskultur ur vilken sångskatten ursprungligen formades. Den här diskrepansen mellan kulturarvet som det presenterats för tidigare generationer och den sociokulturella kontext som råder idag utgör enligt mitt sätt att se en av orsakerna till att sångrepertoaren i skolor och samhälle förändras med tiden.

Sångernas textinnehåll och egentliga budskap förändras inte, eftersom sångtexter i normala fall inte bearbetas eller moderniseras i så hög grad att innehållet skulle förändras. Texterna har antagligen skrivits med grund i rådande samhällsideal, utifrån författarnas förståelse av landets eller regionens förflutna, samtiden och drömmarna om framtiden. Innehållet anpassas i de flesta fall inte med tiden – undantaget skulle då vara folkvisorna vars texter i samband med insamlingarna av folkmusik revitaliserats för att få ett ”lämpligare” innehåll för skola och körsång (jfr Nyqvist, 2007). Men inte heller där har några ytterligare revideringar av textinnehållet²⁵ genomförts efter etableringen av en folkvisa, t.ex. *Slumrande toner*. I jämförelse med t.ex. läroböcker revideras således inte de enskilda sångerna i en sångrepertoar; i den mån en revision behövs utgår sångerna troligen helt och hållet från skolsångrepertoaren för att ge plats för innehållsmässigt ”lämpligare” sånger. Det här är exempel på det bortfall ur en sångkanon som Shreffler (2011) beskriver.

Det som däremot förändras är den sociokulturella kontext där sångerna förmedlas från en generation till nästa. Det här beskriver Gadamer (1997) genom att skilja mellan begreppen betydelse och mening. Sångernas upphovsmän har gett sitt bidrag till sångtraditionen genom att ösa ur sina musikaliska och poetiska källor, som i sin tur bottenar i de värderingar som varit förhärskande under den period då de tillkommit. Varje sång är följaktligen en produkt av sin egen tid. Vissa sånger har överlevt medan andra sånger blivit kortvariga besökare på repertoarlistorna i skolor och samhälle. Även om de enskilda sångerna inte förändras, är musikleäromedlen och sångböckerna dynamiska och revideras så småningom enligt rådande skolpolitiska, samhällseliga och pedagogiska riktlinjer. Förändringsprocessen är emellertid långsam²⁶ (Ekuri, 2008). Den sociokulturella kontexten omkring sångrepertoaren påverkar på lång sikt sångernas överlevnad. Sånger vars textinnehåll ter

²⁵ Den typ av revision som genomförts t.ex. av den finlandssvenska psalmboken omfattar både bearbetning av språkdräkt och återgång till ursprungliga melodivarianter. Birgitta Sarelin (1998) beskriver revisionsprocessen noggrant i sin doktorsavhandling. Någon motsvarande textbearbetning har inte gjorts på den typ av repertoar som studeras här.

²⁶ Jämför även Leppänens (2011) kritik av musikleäromedlens köns- och rasdiskriminerande stereotypier.

sig förlegat kan emellertid ändå behålla sin status som sångskatt p.g.a. den legitimering som skett under lång tid.

När kulturen materialiseras i form av en sångtradition som förs vidare till följande generation med ett tillskrivet värde uppstår det som jag menar med kulturarv. Jag betraktar sångskatten som en del av ett kulturarv som från början förmedlats som ett kontextuellt lärande, på ett naturligt och självklart vis. Kanoniseringen av sångtraditionen har skett genom upprepning och därmed validerats. I takt med den förändrade samhällssynen har emellertid den ”självklara kulturöverföringen” gradvis dekontextualiserats: legitimeringsprocessen har inletts. Jag strävar efter att öka förståelsen för den här processen genom en reflekterande dialog med den studerade sångrepertoaren i sin föränderliga sociokulturella kontext. Det här förhållnings sättet till sångskatten överensstämmer med socialpsykologen K. J. Gergens²⁷ synpunkter: han betonar vikten av den reflexiva dialogen ”för att sätta i rörelse stelnade förgivettaganden som uppkommit genom kollektiva kunskapsprocesser” (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 98; se även Gergen, 1996).

Nationalism, fosterländskhet och kollektiv identitet

I föregående avsnitt antydde jag kulturarvets betydelse för den kollektiva identiteten. Nu går jag närmare in på några uttryck med anknytning till den kollektiva identiteten på nationell nivå: nationalism och fosterländskhet.

Nationalismen är en inriktning som bygger på idén om nationen som en kollektiv gemenskap. Calhoun (1997) poängterar att gränsen mellan nationalism och patriotism (fosterländskhet) är flytande. En tolkning av nationalism som något negativt och patriotism som något positivt är en förenklad version av begreppen, menar Calhoun, båda begreppen har sina styrkor och svagheter. Han delar in nationalismen i tre dimensioner: 1) nationalismen som diskurs: ett kulturellt samförstånd som byggs på retoriska uttryck, 2) nationalismen som projekt: sociala och politiska rörelser som betonar kollektiva intressen, t.ex. territoriella gränser och 3) nationalism som etisk värdegrund, där politiska och kulturella ideologier betonas, ibland med katastrofala följder (jfr Andersson & Geisler, 2007; Geisler, 2003). I det här avsnittet granskar jag några av de diskussioner som anknyter till de här olika varianterna av nationalism, i syfte att belysa den historiskt nationalistisk-fosterländska bakgrund där sångskatten har sina rötter.

De nationalistiska tendenserna i samhället blev allmänt mycket starkare i 1800-talets Europa, speciellt i de länder där den styrande befolkningsgruppen hade ett av landets minoritetsspråk som modersmål (Lampinen, 2000). Detta utgjorde grunden till de språkstridigheter som ännu idag präglar Finland i vissa sammanhang. Arbetet för en höjning av det finska språkets status passade väl in i den nationalistiska

²⁷ ”It is essential to set in motion processes of reflexive deliberation, processes which call attention to the historically and culturally situated character of the taken-for-granted world, which reflect on their potentials for suppression, and which open a space for other voices in the dialogues of the culture.” (Gergen, 1996, s. 9)

tiska ideologin och blev också en viktig faktor i utvecklingen av det finländska skolväsendet. J. V. Snellmans fennomanska ideologi blev betydelsefull för skapandet av en nationalistiskt färgad sångrepertoar med nationalromantiska drag. Både Elias Lönnrots insamling av finsk folkdiktning (senare Kalevala) och Runebergs beskrivning av det finländska folket i Fänrik Ståls sägner bidrog till att stärka bilden av det finländska folket som en nation i enlighet med Herders *Volksgeist*-ideal. Lampinen (2000) betonar skolans roll som enande faktor i fråga om folkliga särdrag, nationella myter och etableringen av en nationell självkänedom. Baksidan av denna hyllning av fosterlandet och det egna kulturarvet och historien utgörs av den gränsdragning som därmed görs gentemot andra folkslag och språkliga minoriteter i nationen.²⁸

Sångrepertoarens möjligheter att utgöra redskap för att hylla nationalistiska och fosterländska ideal är enligt Tingsten (1969) stora. Det ligger nära till hands att betrakta nationalismen som en ideologi, men till denna definition förhåller sig t.ex. Curtis (2008) och Liedman (1994) något olika. Curtis (2008, s. 21) framställer nationalismen som en nations ideologi: tron på att nationen är den ”centrala, mest legitima formen av storskalig, sociopolitisk organisation”. Ideologin omfattar såväl kultur, politik som ekonomi, och har för avsikt att inpräglade en tro på nationell samhörighet, alltså betona likheter framom olikheter i en ofta heterogen befolkningsgrupp. Liedman (1994) argumenterar emellertid mot tanken på nationalism som en ideologi, p.g.a. frånvaron av sådana explicita och enhetliga teoretiska ställningstaganden som karakteriserar en ideologi: dvs. enhetliga teorier om människan, samhället och politiken. Han lyfter istället fram nationsbegreppet som en ogeneraliserbar modell för gemenskapsbyggnad indelad i två tidsperspektiv: *futurum*, nationen som något som skall byggas upp, och *imperfekt*, nationen som något som alltid, eller åtminstone länge, har funnits. Det senare perspektivet inbegriper Herders syn på nationen, där målet för nationalismen blir att återupprätta eller bevara något som redan finns. Det moderna nationsbegreppet syftar på en föreställd gemenskap, något som finns, men samtidigt återskapas som en form av kollektiv identitet av ”gruppdeltagarna” (Gongaware, 2011). Löfgren (1994, s. 40) visar på en liknande modell som Liedmans tidsperspektiv: ”Som nationalstater är vi lika, men som nationalkulturer bör vi helst vara så olika som möjligt är.” Nyckelorden för nationsbegreppet är således en enhetlig struktur samtidigt som en speciell kulturell profilering förutsätts.

Liedman (1994) lyfter fram Fichtes tankegångar i sin diskussion om vad som förenar en nation: språket. Det sker emellertid inte på direkt språklig grund, utan genom det som Fichte kallar en ”inre karaktär”, ur vilken man också kan härleda andra gemensamma drag, som tänkesätt och traditioner. Sett från det socio-kulturella perspektivet betraktar jag nationalismen som ett redskap som använts för att lyfta fram det säregna i kulturen i relation och kontrast till de andra (jfr Löfgren, 1994). Jag uppfattar nationalismen som ett uttryck för kollektiv identitet

²⁸ Jämför även annan litteratur om nationalism: (t.ex. Calhoun, 1997; Curtis, 2008; Jonsson, 1983; Liedman, 1994; Reimers, 1981; Smith, 1987, 1991; White & Murphy, 2001).

som vilar på en mer eller mindre uttalad ideologisk grund, påverkad av gruppens historiska, geografiska och språkliga bakgrundskontext.

Nationalistiska drag av det slag som Liedman (1994) påvisar syns även tydligt i förordet till den mest spridda sångboken genom tiderna i Sverige: *Sjung svenska folk!* Sedan första utgivningsåret 1906 har den utkommit i 41 upplagor (1994), och i förordet till den elfte upplagan står det:

Ehuru den konstmässiga sången tvivelsutan måste tillmätas ett högre värde, kan den icke fylla samma nationella och sociala uppgifter, som den samfällda unisona sången: den kan icke åstadkomma ett sjungande folk. Det svenska folket behöver samla sig, icke blott i tanke, vilja och gärning – om också detta är det väsentligaste – utan även i känsla. Och ett av de ädlaste känslans uttrycksmedel är sången. (Sjung svenska folk, 11. uppl.)

Här ses den unisona sången som ett medel för att ena nationen och skapa en samhörighetskänsla mellan människor av samma kultur. Curtis (2008) talar om nationsbyggande i motsvarande termer, som en process där idén om en gemensam nationell tillhörighet inskräps i människor med hjälp av kulturella karakteristika. Citatet ovan ger samtidigt uttryck för konstmusikens ”högre värde” och erkännandet av ”mästarnas” kanon²⁹. Förordet övergår sedan i ett brandtal genomsyrat av fosterländsk stolthet:

För att bliva ett sjungande folk hava vi flera goda förutsättningar. Icke många nationer torde rymma så rika anlag för sång som det svenska. Icke många språk hava så mycket väljud som vårt. Därtill kommer och därmed sammanhänger, att vi äga en ymnig skatt av sånger, diktade och tonsatta av svenska mestare eller – såsom folkvisan – av den namnlösa diktareanden i folket. (Sjung svenska folk, 11:e upplagan)

Det här uttalandet antyder en uppfattning i stil med Herders *Volksgeist*, tron på ett folks nedärvda ”nationalkaraktär”, ur vilken en nationell form av sång och musik flödar. Herders uttalanden känns idag både föråldrade och aktuella: föråldrade för att 2000-talets tankegångar inte omfattar någon ”nedärvd nationalande”, samtidigt högaktuella i och med de nynationalistiska strömningar som rör sig i de nordiska länderna på 2010-talet. Davis (2005) lyfter fram problematiken med en betoning av kulturell egenart: det är svårt att i musikundervisningen frigöra sig från Herders påverkan eftersom hans idéer haft så stor betydelse för musikundervisningens position i samhället och vilken typ av musikundervisning som givits (t.ex. betoning på folkvisor). Grunden för uppkomsten av en sångskatt bygger i hög grad på Herders idéer, där den gemensamma sången utgör ett betydelsefullt medel för den upplevda gemenskapen, den kollektiva identiteten. Curtis (2008, s. 28) skriver:

When we understand national identities as social products rather than metaphysical spirits, we see that the Volksgeist is an insufficient explanation for musical nationality. Today the idea of national spirits is entirely discredited; current theories of nationalism argue that there is no preexistent Volksgeist that

²⁹ Jämför Shrefflers (2011) kanoniseringsindelning.

motivates Norwegian, or German, or French composers. There is simply no evidence for innate, eternal national character that reside somehow in ethnic bloodlines. Rather, the Volksgeist is nothing but an imagining of nationalist intellectuals, an invention just like the nation itself.

Nationstanken är alltså enligt Curtis en konstruerad idé, uppbyggen av intellektuella personer med dragning till det nationalistiska. Ursula Geisler (2003) för fram motsvarande budskap i sin diskussion om folksjälens och hyllningen av det nordiska som ett led i nazismens intåg i Nordeuropa i mitten av 1900-talet³⁰. Enligt Geisler utgör nationalhymnerna ett exempel på ett slags försök till en sekulär version av Fader vår. Hon medger att uttalandet är tillspetsat, men det manar samtidigt till eftertanke: de fosterländska sångernas budskap uppmuntrar till ett patriotiskt och nationalistiskt tänkande. I hyllningen av fosterlandet och den egna kulturen, de vackra sångerna om naturen och hemlandet, finns också potential till att åtskilja människor som tillhörande den ena eller den andra sidan, något som på finländskt territorium ligger nära till hands med avseende på språktillhörighet. Det är väl i sig inte fel att vara stolt över sitt kulturella ursprung, men det kan också finnas en viss risk för överdrift. Ur den här diskussionen framträder några retoriska frågor: Vad betyder det idag när finlandssvenskarna betonar de egna traditionerna? Är det ofarligt just för att det gäller en liten etnisk språkgrupp som inte har så stort inflytande på nationell eller global nivå? Är det politiskt neutralt att tillhöra "muminfolket"?

Nationalism och hyllningar av den egna kulturen kan nämligen också missbrukas³¹. När det blir fråga om ett "vi mot de andra-tänkande" föreligger en fara för rasism, påpekade docenten i kulturantropologi, Mikael Kurkiala, under en föreläsning hösten 2011³². Lampinen (2000) nyanserar begreppen en smula genom att lyfta fram skillnaden mellan nationalism och patriotism. Han definierar nationalismens särdrag som en tolkningsmodell där folkslagen utgör mänsklighetens grundenheter och därmed grunden för nationalstater. Det centrala målet är att befästa den nationella gemenskaps känslan och undanröja politiska hinder för ett nationellt självförverkligande³³. Med patriotism avses enligt Lampinen en nära besläktad form: nämligen fosterländskhet och fosterländskärlek. Patriotismen värdesätter emellertid även andra folkgrupper, medan nationalismen strävar till att lyfta det egna folket högre än andra, dvs. på andras bekostnad. Calhoun (1997) betonar att gräns-

³⁰ För en fördjupning i kopplingarna mellan nationalism, nazism och nordisk musik hänvisas till Andersson och Geisler (2007) och Svånaug Haugan et al. (2008). Se även Davis (2005), om anknytningspunkterna mellan Herders nationstanke, dess applicering i musikutbildningen och "missbruket" av musik i Nazityskland.

³¹ Klinkmann (2011) diskuterar närmare några av de begrepp som finlandssvenskarna använder om sig själva, "muminfolket" och "ankdammen".

³² Kurkiala, M. (28.9.2011). *Mänsklig enfald och kulturell mångfald*. Föreläsning i Jakobstad, Centret för livslångt lärande.

³³ "Nationalism in keskeisenä tavoitteena on lujittaa kansallista yhteenkuuluvuutta ja raivata tieltä kansallista itsetoteutusta haittaavia poliittisia esteitä." (Lampinen, 2000, s. 34)

dragningen mellan patriotism och nationalism är diffus. Jag definierar formuleringar med ett tydligt uttalat ”vi mot dem” som nationalistiska. Om sångtexterna däremot endast beskriver ett kollektivt ”vi” (nation eller etnisk grupp) betraktar jag dem som fosterländska.

Sångtexter kan tveklöst innehålla både fosterländska och nationalistiska uttryck. Men hur är det med själva musiken? Är det överhuvudtaget möjligt att spåra nationalistiska eller fosterländska uttryck i melodier? Curtis menar att nationalism är en idé om människans personliga relation till sin egen folkgrupps kultur och historia. Han varnar för fem fallgropar i diskussionen om nationalism i musik: ”primordialism, a fixation on folk tunes, an obsession of stylistics, the role of the nationalist composer, and the reception of music” (Curtis, 2008, s. 27). Primordialismen antar ett perspektiv där nationalismen legitimeras utifrån etnicitet, som något medfött och naturligt (jämför Herders *Volksgeist*). Fixeringen på folkmusik och folkvisor har givits uttryck bland annat genom vägen av folkviseinsamlingar, på finlandssvenskt håll t.ex. genom Otto Anderssons engagemang i föreningen Brage (jfr Nyqvist, 2007). Elias Lönnrot har genomfört motsvarande projekt på finskt håll. Många kompositörer som var verksamma under nationalromantiken har också hämtat inspiration från folkvisor och folkmelodier³⁴.

Den tredje punkten i tolkningen av en nationell sångrepertoar utgörs av fokus på stilistiska särdrag, i detta fall typiskt finlandssvenska musikaliska fenomen. Att hävda att en speciell rytm, melodislinga eller harmonisk progression skulle vara typiskt finlandssvensk förefaller orimligt trångsynt. Curtis (2008, s. 30) konkluderar diskussionen om musikaliska, nationalistiska särdrag så här: ”since the national is merely an idea and not a thing, features such as certain tunes or rhythmic patterns do not automatically qualify as national.” Han hävdar att det inte är någon mening med att leta efter nationalistiska särdrag i själva musiken. Istället måste forskaren gå till idéerna bakom den, alltså till de sociokulturella strömningar som präglade tidsandan och de personer som skrivit musiken och texten.

De sånger som etableras som delar av en sångskatt kan däremot ge uttryck för en *intention*: tonsättarens och textförfattarens avsikt att skapa ett nationalistiskt eller fosterländskt verk. Jag delar Curtis uppfattning i detta avseende: han prioriterar det sociokulturella perspektivet vilket möjliggör situeringen av en sång och dess upphovsmän i sin kontext. Därmed placeras analysen i ett socialkonstruktivistiskt rum där sångrepertoarens uppkomst och fortlevnad är oskiljaktigt sammansmält med samhällsutvecklingen. Skolan ges, i egenskap av en pedagogisk arena för fosteran, också mandat till att forma nationens medborgare i mer eller mindre nationalistisk anda beroende på samtida samhällspolitiska mål. Dessa mål synliggörs bland annat i läroplanerna, den pedagogiska grund som den här studien vilar på. Curtis synpunkter på nationalismens konstruktion sammanfaller med Shrefflers (2011, s. 6) diskussion av begreppet kanon (med citat av Kerman [1984]): ”En kanon är en

³⁴ För en mer ingående diskussion om den nordiska folkvisetraditionens påverkan på nationalromantiken, konstmusiken och den nordiska sångrepertoaren hänvisas till antologin om *Hemländsk hundraårig sång. 1800-talets musik och det nationella* (Karlsson, 1994).

idé, en repertoar är ett aktionsprogram”. Min slutsats är att sångerna i en sångskatt utgör materialiserade versioner av sociokulturella strömningar i tiden. Sångskatten kan följaktligen betraktas som en konstruerat kulturarv som tilldelats värde utifrån politiska och nationella syften³⁵ att skapa kulturell tillhörighet och stärka den kollektiva identiteten, som jag diskuterar närmare i nästa avsnitt.

Kollektiv identitet

Ordet identitet antyder något som är ”samma som”, ”identiskt med” (från latinets *idem*, samma). I den här avhandlingen ligger fokus på den kollektiva varianten, där sånger används som symboliska koder, redskap för att definiera ett ”vi” (Gongaware, 2011; Kaunismaa, 1995, 1997; Snow, 2001). Jag väljer att studera sångskatten som uttryck för en nationell och etnisk kollektiv identitet (Löfgren, 1994; Paasi, 1997; Smith, 1991; Snow, 2001; Ståhlberg, 1995; Åström et al., 2001). Det nationella syftar då på den finländska identiteten (territoriell grund), medan den etniska identiteten definieras som finlandssvensk (språklig grund).

Den kollektiva identiteten studeras här främst ur en traditionell, historisk synvinkel. Terlouw (2012) breddar diskussionen om kollektiv identitet med en jämförelse mellan ”tjocka och tunna identiteter”. Terlouw gör en åtskillnad mellan den traditionella, historiskt grundade ”tjocka” identiteten som bygger på en gemensam kultur och tar generationer att etablera, i motsats till den tunnare, mer individuella varianten som är mer pragmatiskt grundad och tar sig uttryck i större valmöjligheter med ett kortare tidsperspektiv. Även om fokus ligger på den traditionella formen av kollektiv identitet, kan Terlouws argument belysa den förändringsprocess som pågår på 2000-talet, och därmed även ge en antydning om varför sångskatten inte längre har samma funktion som under 1900-talet.

En kollektiv identitet kan enligt Snow (2001) studeras utifrån tre ontologiska synsätt: primordialism, strukturalism och konstruktionism. Det primordialistiska synsättet uppfattar den kollektiva identiteten som bunden till biologiska aspekter som ras eller kön, medan strukturalismen definierar gränserna som kulturella, t.ex. enligt social klass, nationalitet eller etnicitet. Båda de här synsätten karakteriseras av Snow som essentialistiska, dvs. ”naturliga”, givna karaktärsdrag som utmynnar i en kollektiv gemenskap. Herders sökande efter en folksjäl, *Volksgeist*, tillhör den här typen av synsätt. Det tredje synsättet är konstruktionistiskt: kollektiv identitet uppfattas som en socialt konstruerad och upprätthållen gemenskapskänsla. Även om studiens empiriska material är förankrat i en etniskt begränsad kontext, förhåller jag mig till identitetsbegreppet enligt den sistnämnda formen, som sammanfaller med den socialkonstruktionistiska samhällssynen.

Polletta och Jasper (2001, s. 285) definierar i en kritiskt formulerad artikel begreppet kollektiv identitet som ”individens kognitiva, moraliska och emotionella anknytning till ett större sammanhang, en kategori, en praktik eller en institu-

³⁵ Samtidigt utgör sångerna självständiga estetiska uttryck för sin samtid; jag menar således inte att upphovsmännen ursprungligen skulle ha komponerat sångerna för politiska eller ideologiska syften.

tion” (min översättning). Kollektiv identitet uttrycks bl.a. genom kulturella symboler: här är sångskatten ett gott exempel. Den kollektiva identiteten omfattar såväl föreställda som verkliga gemenskapsformer och i konstruktionen av en kollektiv identitet ingår också en medvetenhet om gränserna gentemot andra grupper, dvs. vilka ”vi” är, i jämförelse med ”de andra”. På den punkten sammanfaller den kollektiva identitetskonstruktionen med den tidigare diskussionen om uttryck för fosterländskhet. Polletta och Jasper påpekar emellertid att en kollektiv identitet inte förutsätter en gemensam ideologisk grund.

Den emotionella aspekten av kollektiv identitet är fortfarande förhållandevis outforskad (Polletta & Jasper, 2001). Polletta och Jasper (2001) menar att nostalgi och kollektivt minne kan vara redskap som står i den kollektiva identitetens tjänst. Det stöds även av Gongawares (2011, s. 44) argumentation om hur den kollektiva identiteten konstrueras och omformas: ”skapandet eller upprätthållandet av en grupp säkras när kollektiva minnen interaktivt länkas till förändrade eller nya element som tillhör den kollektiva identiteten” (min översättning). Dessa element tillskrivs då en likhet med det förflutna. Gongaware hävdar att kollektiva minnen är betydelsefulla för att upprätthålla en gemenskap. Jag menar att sångskatten har använts som redskap för att förmedla den här typen av samhörighetskänsla (jfr Snow, 2001).

Åström (2001) lyfter fram gemensamma kulturella och sociala värderingar och betydelser som grunddrag hos den kollektiva identiteten. Värderingarna förmedlas via språket och uttrycket är följaktligen retoriskt (Lönqvist, 2001d; Åström, 2001). Paasi (1997, s. 47) betonar språkets, kulturens och ikonografins, dvs. landskapets betydelse som retoriska uttryck vid konstruktionen av nationella identiteter: ”narrating the nation”. Landskapsbeskrivningar, menar Paasi, är en del av nationens kollektiva minnen och känslor, som uttrycks genom bl.a. dikter. Han lyfter fram Topelius och Runebergs beskrivningar av Finland som ”tusen sjöars land” som retoriska uttryck: naturbeskrivningarna³⁶ är med andra ord ett karaktärsdrag som definierar finländarnas nationella identitet.

Den nationella identitetens ”guldålder” i Europa infaller enligt Liedman (1994) under den senare delen av 1800-talet fram till första världskrigets slut. Liedman (1994, s. 50) skriver:

Då byggs den nationella identifikationens mäktigaste redskap, folkskolan med sina normerande läseböcker, stamsånger, nationella historia och geografi slutgiltigt upp i de allra flesta länder. Nu blir de flesta européer ordentligt medvetna om att de är svenskar, norrmän, tyskar eller italienare. Konsten, litteraturen och musiken ställs till stor del i nationens tjänst. Länderna får sina nationalsånger som tidigare där de förekommit uppfattats som sånger till kungen eller härskaren enbart, och på samma sätt kommer flaggor att uppfattas som nationella symboler.

³⁶ Betoningen av landskapet och landets flora och fauna är typiska karaktärsdrag både hos Runeberg och allmänt inom den nationalromantiska traditionen (Klinkmann, 2011).

Liedman stöder Tingstens (1969) linje i fråga om sångernas betydelse som förmedlare av nationell tillhörighet och kollektiv, kulturell identitet. Löfgren (1994, s. 40) betonar att denna process att utveckla en nationell särart är speciellt viktig i ”inledningsfasen av många nationsbyggen”. Processen som resulterar i europeiska nationer är emellertid långt ifrån oproblematisk (t.ex. Italien, Tyskland) och inbegriper också ett omfattande krig. Det här kan också förklara varför finlandssvenskarna, en inomnationell, språkligt avskild befolkningsgrupp, lyft fram sin egen sångtradition så högt i det skede då en egen nationell identitet skulle skapas i samband med självständighetsförklaringen 1917 (jfr Klinkmann, 2011). Nyqvist (2007) erbjuder ett exempel på den här processen: han analyserar hur ett kulturellt fenomen (folkmusiken) får status som symboliskt material och därmed används som en av grundstenarna i den finlandssvenska identitetskonstruktionen.

Finlandssvenskarna som befolkningsgrupp

Avhandlingens geografiska forskningsområde utgörs av den del av Finland där en stor del av befolkningen har svenska som modersmål, i huvudsak kustområdet och Åland³⁷. Förståelsen av den sociokulturella bakgrunden förutsätter en belysande beskrivning av den här språkgruppens historia. Finlandssvenskarna omfattar ca 5,5 % av Finlands befolkning (Finnäs, 2010). Det är fråga om en heterogen folkgrupp, med kultur och traditioner som skiljer sig något från den rikssvenska³⁸ varianten, men också från den finskspråkiga kulturen. Begreppet *finlandssvensk* har rätt sent ursprung. Enligt Lönnqvist (2001d) var det först under mitten av 1800-talet som språktillhörigheten började uppfattas som en sammanlänkande faktor. Den avgörande manifesteringen av begreppet skedde i Finland 1880, i samband med en allmän folkräkning då befolkningen delades in enligt modersmål (Lönnqvist, 2001d). Själva begreppet etablerades ännu senare, först under 1920-talet. Före det användes andra termer, som svensktalande, östsvenskar, eller svenskar i Finland (Nyqvist, 2007). Med ordet *finlandssvensk* avser jag hela den i Finland bosatta språkgrupp som använder svenska i sitt dagliga liv, och som känner tillhörighet till sådana kulturella traditioner som kan anses typiska för kustregionen i Finland. Begreppet *finlandssvensk* sångskatt syftar på sådana sånger vars upphovsmän tillhör denna etniska folkgrupp. En mindre del av sångerna tillhör samtidigt en ”allsvensk” eller nordisk sångtradition, t.ex. *Luciasången* och *Vintern rasat ut*.

En *finlandssvensk* identitet har konstruerats med hjälp av bl.a. sånger, traditioner och betoning av kulturell och språklig enhet i ett land där majoritetsbefolkningen har finska som modersmål (jfr Lönnqvist, 2001c). Sven-Erik Klinkmann (2011), docent i folkloristik, granskar den här formen av kulturdiskurs från en historisk synvinkel: fram till mitten av 1800-talet innehade den svenskspråkiga befolkningen

³⁷ Jämför Lönnqvists (2001c) beskrivning av språkområdets gränsdragning. Se även Kaunismaa (1995, 1997) och Paasi (1997).

³⁸ Begreppet ”rikssvensk” är en finlandism som används om personer bosatta i Sverige, med svenska som modersmål. Begreppet används i avhandlingen för att markera den kulturella och geografiska skillnaden i relation till den finlandssvenska språkgruppen.

i Finland en fördelaktig maktposition med stort kulturellt inflytande i och med att svenskan historiskt sett hade en privilegierad ställning som det enda officiella språket under den tid då Finland tillhörde Sverige. Svenskan hade således av hävd varit maktens och kulturens språk, vilket Paasi (1997) tydligt belyser i sin artikel om geografiska perspektiv på den finländska nationella identitetskonstruktionen. I och med självständighetsförklaringen 1917 förändrades de svenskspråkigas tidigare stora inflytande på kultur och politik då den finskspråkiga befolkningen utgjorde majoritet i den nya finländska nationen. Processen då finska språket med hjälp av skolväsendets utveckling lyftes upp till ett officiellt nationsspråk bidrog samtidigt till det behov av förstärkning av den kollektiva svenskspråkiga identiteten, vilket diskuteras av Åström, Lönnqvist och Lindqvist (2001). Här kan det vara skäl att påminna om att motsvarande retoriska argument som finlandssvenskarna använt för att bygga upp en kollektiv identitet även återfinns hos den finskspråkiga befolkningen, men från en annan synvinkel (jfr Paasi, 1997).

Bo Lönnqvist (2001c, 2001d) redogör i två av sina artiklar för hur den finlandssvenska gruppstillhörigheten utvecklats till en ”stark gemenskaps känsla”, i hög grad baserad på retorik och kultur. Gränserna för det finlandssvenska går enligt Lönnqvist såväl mellan det rikssvenska och det finska, i det ideologiskt-språkliga fältet. Därför blir retoriska uttryck för samhörighet som ”vi” och ”vår” viktiga för att markera dessa gränser (jfr Gongaware, 2011; Paasi, 1997; Snow, 2001). Med hjälp av Barthes klassificeringssystem och Foucaults diskursiva maktfält lyfter Lönnqvist fram de olika retoriska karaktärsdrag som kännetecknar finlandssvenskheten. Han diskuterar den ”finlandssvenska diskursens epistem”, dvs. det kulturella spänningsfält som uttrycks genom tal, handlingsmönster och traditioner, som en ideologisk yttring, med kultur, ”genealogisk kunskap och politisk taktik” som retoriska medel (2001d, s. 21). Han belyser också processen för konstituerandet av finlandssvenskarna som en etnisk och kulturell grupp. Lönnqvist (2001c, s. 27) menar att ”finlandssvenskhetens särprägel ligger i spänningen mellan det nationella, finska, och det etniska, finlandssvenska.” Han hävdar att den etniska konstruktionen med hjälp av samlingsrörelsen har följt ett bestämt mönster: definition av gruppen, ”kartläggning av språket, dialekterna och folkkulturen”, markering av gränser mot såväl finska som rikssvenska språket och kulturen, vilket sker genom en betoning av språkets centrala roll för att markera den egna kulturens gränser (Lönnqvist, 2001c, s. 27-28; se även Paasi, 1997).

Motsvarande process har skett i fråga om den kulturella kreativiteten på finlandssvenskt håll. Lönnqvist (2001c, s. 28) betonar att mönstret i allmänhet är detsamma inom de nationalistiska rörelserna; på det sättet är den finlandssvenska kulturens utformning inget undantag. Han hävdar att den kulturella processen i Svenskfinland i hög grad bygger på retorik, vare sig det gäller den gemensamma kulturen, territoriet eller språket. Först och främst byggs kring sekelskiftet 1900 en litterär högkultur upp: med hjälp av poeter som Reuter, Lybeck, Tegengren, Slotte och Knape odlas en *retorik* där fosterlandet, modersmålet, skären, hembygdshavet och svenskbygderna ligger i fokus (ibid.). Härifrån härstammar också sådana uttryck som används om sångskatten: en ”skatt av sånger som våra svenska bygder äga” (Lönnqvist, 2001c, s. 28). Den här typen av uttryck får småningom stor

spridning genom sångfesternas repertoar och i sångböckerna. Den andra retoriska punkten handlar om betoningen av *folket* som gemensam identitets kärna. På 1890-talet lyfts svenskheten fram som det gemensamma och efter självständighetsförklaringen börjar termen ”det finlandsvenska folket” användas. Den tredje faktorn i den kulturella processen bygger på identifikationen av ett eget *territorium*, en markering av det geografiska området. Den territoriella markeringsprocessen inleds kring sekelskiftet och får namnet Svensk-Finland på 1920-talet (ibid.).

Vid en granskning av en finlandssvensk identitetskonstruktion framträder sångskattens betydelse som redskap för identitetsskapandet genom samlingsrörelsen allt starkare fram (jfr Polletta & Jasper, 2001). Lönnqvist (2001c) påpekar att den revitaliserade folkkulturen och speciellt musiktraditionerna var betydelsefulla för den finlandssvenska identitetskonstruktionen. Mellan åren 1897 och 1926 utgjorde sångfesterna stora sammanslutningar där den svenska samhörigheten odlades. Lönnqvist (2001c, s. 31) skriver: ”Det är ingen överdrift att hävda att finlandsvenskheten sjöngs in i kustbefolkningens medvetande – med ballader om jungfrun och riddaren, vallkullor och näcken, lika väl som sjömansvisor och *Jag älskar min hembygd*. Hela svenskhetens nisch kantrade över till det lantliga.” Lönnqvist konstaterar slutligen att den finlandssvenska begreppsvärlden skapades under perioden från sent 1800-tal fram till 1930-talet, och det symboliska kapital som här berörts utgör grunden för den finlandssvenska kulturen.

Utifrån den diskussion som förts i det här avsnittet drar jag slutsatsen att kollektiv identitet delvis är en konstruktion som vilar på retoriska uttryck för gemenskap och kulturell samhörighet, som har sitt ursprung i en etniskt grundad känsla av tillhörighet. Samtidigt finns det emotionella aspekter på den kollektiva identiteten som framträder i form av reella kollektiva minnen, gemensamma erfarenheter som stöder gemenskapskänslan. Den här gemenskapskänslan är jämförbar med Webers ”ethnische Gemeinschaft” (Banton, 2007). Dessa uttryck förmedlas både via samhället och mer individuellt, t.ex. inom familjen i form av värdefostran och uppfattningar om omvärlden. Banton hävdar att samlingsrörelsen och den tillhörande sångfestkulturen har utgjort betydelsefulla redskap i den här processen, där positiva uttryck och beskrivningar av hembygden och fosterlandet bidragit till uppbyggnaden av en kollektiv identitet. Ur det här perspektivet får sångskatten också en ideologiskt förankrad betydelse, och sångtexternas innehåll kan förväntas ha just sådana karaktärsdrag som Lönnqvist (2001c, 2001d) beskrivit. Argumentationen för en finlandssvensk identitet verkar följa samma mönster som de allmän-europeiska nationalistiska strömningarna kring sekelskiftet i Europa. Identitetsbegreppet blir viktigt för förståelsen av sångskatten som sociokulturellt fenomen, speciellt vid analysen av sångtexterna. Musiken förväntas inte uttrycka någon nedärvd ”finlandssvensk folksjäl” i Herders anda (jfr Curtis, 2008). Det kan möjligen finnas karaktärsdrag som förefaller tillhöra ett ”nordiskt” tonspråk, men med större sannolikhet följer melodierna i sångskatten en musikalisk tradition som anknyter till rådande melodiska och sångtekniska ideal, dvs. främst typiska nationalromantiska stilideal inom den västerländska sångtraditionen.

Sammanfattningsvis: i det här avsnittet har jag diskuterat några begrepp som anknyter till ett sociokulturellt perspektiv på en sångrepertoar som så småningom uppfattas som en sångskatt. Diskussionen har gett upphov till en del samhälleliga och politiska frågor som antyder betydelsen av de historiska och politiska förhållanden som varit rådande under den tid då sångskatten uppkommit och under vilka omständigheter sångerna överlevt och sjungits. Diskussionen om tillhörighet i en etnisk folkgrupp och i en nation utmynnar i ett antagande att fosterländskhet, patriotism och nationalism kan komma till uttryck i en sångrepertoar som härstammar från den nationalromantiska musikepoken under decennierna kring sekelskiftet 1800–1900. Ett tydligt nationalromantiskt karaktärsdrag är folkvisesinsamlingarna, som utgör en del av grunden för utvecklingen av en sångskatt. Folkvisorna har tillskrivits ett värde som symboliskt kapital och kulturarv. Sångerna bidrar till upplevelsen av en kollektiv identitet. Skolans betydelse för förmedlingen av en sångskatt diskuterar jag närmare i nästa avsnitt.

2.2 Ett musikpedagogiskt perspektiv på sångrepertoar

Ämnet sångskatt kan ses utifrån dess sociokulturella bakgrund, som ett kulturellt fenomen, men också från en pedagogisk synvinkel, eftersom den allmänna musikundervisningen i folkskolan (senare grundskolan) haft stor betydelse för utformningen av en gemensam sångtradition (jfr Berg, 2006). I det här avsnittet belyser jag först musikpedagogikens position som forskningsområde. Sedan presenteras den forskning som ligger närmast avhandlingens tema: forskning om skolsångrepertoar och andra, liknande sånglistor. I följande avsnitt lyfter jag fram de läroplanskoder som utgör grunden för det västerländska bildningsidealet och uttrycks genom innehållet i de nationella läroplanerna. Slutligen diskuteras sångrepertoar som ett pedagogiskt redskap: kognitivt och emotionellt. Här lyfter jag även fram sångförmågens utveckling i syfte att fördjupa förståelsen för hur de sångtekniska begränsningarna möjligen kan påverka sångernas popularitet och användningen i klassrummet.

Karaktärsdrag i musikpedagogisk forskning

Det tvådelade begreppet musikpedagogik definieras av Louhivuori (2003) som en inriktning på såväl själva musiken som det pedagogiska fältet. Musikpedagogisk forskning positioneras därför mellan två forskningstraditioner: musikvetenskapen och pedagogiken (Figur 6). Musikpedagogiken kan dessutom enligt Louhivuori indelas i två typer: sådan fostran som med musikens hjälp bidrar till att forma ”goda samhällsmedborgare” och sådana didaktiska metoder som är användbara för det här syftet inom musikundervisningen. Sångrepertoar är ett musikläromedel där fostran antas ske med hjälp av sångernas innehåll.



Figur 6. Musikpedagogisk forskning – i fältet mellan två traditioner.

Musikvetenskaplig forskning innehåller många olika förgreningar och anknytningspunkter till andra ämnesområden (Louhivuori, 2003), och är därmed ett tvärvetenskapligt forskningsfält med anknytning till bl.a. historia, sociologi och etnomusikologi, förutom mer traditionella delar som musikanalys och musikteori. Musikens tvärvetenskaplighet framträder också i den översikt över musikvetenskapens områden som presenteras av Eerola et al. (2003). De delar in (västerländsk) musikvetenskap i fem olika huvudfårar: musikhistoria, västerländsk musikteori och musikanalys, etnomusikologi, kulturell musikkforskning och kognitiv musikvetenskap. Flera andra forskningsfält kunde ännu tilläggas, t.ex. musikestetik och musikfilosofi. Dessutom diskuterar Eerola et al. (2003) många andra mer specifika forskningsfält, varav musikpedagogiken är ett.

Lindberg (2009) visar i en artikel i Svensk tidskrift för musikkforskning (STM) på vilka ämnesområden som behandlats i svenskspråkig(!) musikkforskning under åren 1999–2008. De två stora ämnesområdena är enligt Lindberg de musikvetenskapliga avhandlingarna och forskningen inom de musikpedagogiska områdena. Vidare är många avhandlingar inom musik är placerade i andra discipliner, alltså tvärvetenskapliga³⁹. Hon lyfter även fram några ämnesområden där mera forskning behövs: forskning om körsång, amatörmusicerande, konsertliv, populärmusikaliska genrer, musik- och föreningsliv och historiska studier om musikutbildning. Det här gäller då uttryckligen svenskspråkig musikkforskning fram till 2008; det internationella forskningsläget kan vara ett annat. Efter 2008 har ju också mycket hunnit hända inom dessa forskningsområden.

Forskning på musikens område har en inneboende tvärvetenskaplighet, som utgör en källa till inspiration och har möjliga anknytningspunkter åt olika håll. Samtidigt behövs klara och tydliga grändragningar för att göra ett tvärvetenskapligt forskningsproblem möjligt att hantera (Dyrssen, 1997). I den här studien använder jag den hexagonala modellen för att begränsa och förtydliga de delområden som ligger i fokus. Med den valda sångrepertoaren som utgångspunkt studerar jag musikpedagogikens historiska dimension inom den finländska folk- och grundskolan. Det pedagogiska gestaltas genom studien av de nationella läroplanernas innehåll,

³⁹ För en närmare diskussion om tvärvetenskaplighet och dess speciella problematik hänvisas t.ex. till Dyrssen (1997). En stor del av den musikvetenskapliga forskningen placeras ofta inom andra områden, t.ex. med anknytning till medicin eller psykologi (jfr Toivainen et al., 2003 om kognitiv musikvetenskap).

där sångrepertoaren betraktas som en tillämpad form av läroplansinnehållet, såväl med tanke på sångtexternas budskap som de sångdidaktiska och musikteoretiska möjligheter sångerna erbjuder. Individens (elevens/lärares) personliga uppfattningar och erfarenheter av en sångskatt faller emellertid utanför studiens ramar, eftersom fokus ligger på sångernas innehåll. Melodierna studeras med hjälp av ett traditionellt musikanalytiskt tillvägagångssätt.

Uppkomsten och kanoniseringen av en sångskatt kan studeras på många sätt: t.ex. utifrån musikvetenskap (musikanalys), pedagogik (fostran), sociologi (samhällskontext) eller etnomuskologi (kulturarv). Den här studien har drag från samtliga av de ovan nämnda delområdena: melodierna studeras genom traditionell musikteoretisk analys och sångtexternas innehåll studeras mot den sociokulturella bakgrund som diskuterades i förra avsnittet, parallellt med den typ av mål och syften för fostran som uttrycks i läroplanerna. I den sociokulturella kontexten ingår de diskussioner som fördes i förra avsnittet om kulturarv, tradition och fosterländskhet, dvs. områden som kan placeras in under såväl etnomuskologin som den kulturella musikforskningen (Moisala & Leppänen, 2003). Musikanalysen tar stöd mot såväl musikteoretisk forskning som kognitiv musikvetenskap, bl.a. genom att presentera forskningsresultat som anknyter till musikens emotionella och kognitiva funktioner.

Tidigare forskning om sångrepertoarer

Avhandlingen är en studie av en sångrepertoars utveckling med en specifik tidsram i ett avgränsat geografiskt kultur- och språkområde. Därför kan tidigare studier av olika typer av sångrepertoar vara till stor nytta för att ringa in vilka aspekter som förtjänar att lyftas fram. I det här avsnittet presenteras några studier som inriktat sig på sångrepertoarhistoria, antingen i form av sångkanon och sånglistor, eller utformade som forskningsprojekt om enskilda sånger och upphovsmännen bakom dem.

En del av sångrepertoarforskningen hör hemma inom folkmusiktraditionen, och där utgörs det empiriska materialet vanligen av inspelningar och transkriptioner av olika varianter av sånger. I sådan forskning lyfts ofta en enskild sång fram som exempel på kulturarv och sångtradition. Folkloristiska och etnomuskologiska element betonas ofta i den här typen av forskning⁴⁰. I mitt forskningsprojekt väljer jag emellertid att se på ett flertal sånger med olika slags ursprung. Repertoarstudien ses som ett kollektivt uttryck för olika musikstilar och kulturella värderingar, inte som enskilda sånger som förekommer i olika varianter. Framförandetolkningar och arrangemangsvarianter av sångerna ges därför inte desto större utrymme. Sångerna uppfattas således inte som föränderliga i sig, utan fokus ligger på kontextens för-

⁴⁰ T.ex. Niemis (1998) strukturanalys av nentsernas sånger, Jaremko-Porters (2008) avhandling om Litauens folkmusik utifrån Herders Volksgeist-perspektiv, och Lippus (1995) studie av runosångens karaktärsdrag i den baltisk-finska regionen.

ändring som den faktor som påverkar sångernas överlevnad. Därför presenteras nu sådan närliggande forskning om sångrepertoar.

Avhandlingar om skolsångrepertoar

Det verkar inte finnas så mycket forskning inom området sångrepertoar med en specifikt pedagogisk inriktning. En sökning på doktorsavhandlingar i några databaser⁴¹ på orden musikpedagogik, musikanalys och sångrepertoar visar att fokus inte ligger på den typ av repertoar som studeras här. Ämnesområdena innehåller bl.a. studier om psalmsång (Hirvonen, 2009), forskning om musikundervisning och skapande i klassrummet (Lagergren, 2012) och studier av enskilda personer (Mossberg, 2002) eller en kort tidsperiod (Ryner, 2004). Därför utgör de få nordiska och amerikanska studier som tillhör samma forskningsområde betydelsefulla bidrag för avhandlingen.

Den finländska sångundervisningens utveckling och repertoar har tidigare studerats av Pajamo (1976). Han inriktar sig emellertid primärt på sångundervisningens tidiga historia och styrdokumentet från 1800-talet. Två svenska studier av skolsångrepertoar, Netterstad (1982) och Flodin (1998) bidrar med kunskap om den svenskspråkiga sångrepertoartraditionen i Sverige. Andra anknytningspunkter finns till skolämnet modersmål, eftersom sångtexterna i egenskap av dikter i många fall utgjort studiematerial i läroböckerna. Båda dessa studier betonar sångrepertoarens litterära aspekter framför de musikaliska. Wards (2003) avhandling om elevers kännedom om den amerikanska sångskatten antar ännu ett tredje perspektiv: lärarnas uppfattning om elevernas kunskapsnivå och mängden undervisning som erbjuds i ämnet. Här presenteras dessa närliggande sångrepertoarstudier lite mer noggrant.

På finskt håll har Reijo Pajamo (1976) beskrivit den finskspråkiga befolkningens skolsångtraditioner i sin doktorsavhandling *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*. Den behandlar sångundervisningens utveckling i de finländska skolorna och lärarseminarierna på 1800-talet. Pajamo belyser sångundervisningen ur en historisk synvinkel, med beskrivningar av sångens plats i läroplanerna, dess mål, metoder, repertoar och innehåll, men också de förgrundsgestalter⁴² som lagt grunden för sång- och musikundervisningen i den finländska skolan. Sångundervisningen betraktas av Pajamo ur ett samhällsperspektiv, som en allmän faktor i nationens kulturföstran. I avhandlingen finns också ett litet avsnitt med en jämförelse av vilka de populäraste finsk- respektive svenskspråkiga sångerna varit i

⁴¹ Stockholms universitet (inklusive Kungliga musikhögskolan): <http://su.diva-portal.org/smash/search.jsf>, Göteborgs universitet: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10556>, Lunds universitet: <http://www.lu.se/search/publikationer>, Åbo Akademi: <http://www.nelliportaali.fi>. Sökningen gjordes både på svenska och engelska.

⁴² Pajamo (1976) lyfter speciellt fram Erik August Hagfors vid lärarseminariet i Jyväskylä och Heinrich Wächter i Viborg. Hagfors bidrag till sångundervisningens utveckling i de finländska skolorna har också senare behandlats av bl.a. Forss (2009).

skolorna under åren 1869–1881⁴³. Den tidiga finska sångrepertoaren och de första skolsångböckerna sammanfaller på dessa punkter delvis med den finlandssvenska sångrepertoaren. Även Pajamo påpekar bristen på forskning om skolsångrepertoar. Det enda tidigare forskningsprojekt i ämnet sångundervisning han lyfter fram är Helge Staffans avhandling pro gradu från 1936: *Sångundervisning och sånglärare i Finlands lärdomsskolor före år 1870*. Utöver denna nämner Pajamo ett fåtal skolhistoriska beskrivningar av T. J. Hanho och Aimo Halila. Pajamos avhandling erbjuder en historisk grund att bygga på för den här studien, eftersom skolsystemet byggts upp nationellt utifrån samma ramar, på två olika språk. Pajamo gör ingen djupare text- eller musikanalys, men det pedagogikhistoriska greppet bidrar med en helhetsbild av den tidiga sångundervisningen som utgjort grunden för de läroplaner som utarbetats i Finland på 1900-talet. De finska skolornas sångrepertoar beskrivs närmare av Pajamo (1999) i sångboken *Lehti puusta variseepi*.

Märta Netterstad (1982) har i sin avhandling *Vad sjöng barnen förr?* gjort en kvantitativ analys av sångtextmaterialet i 337 sångböcker och sångläror från åren 1842–1972. Urvalet har gjorts slumpmässigt bland de ca 28 000 sångerna, och syftet med avhandlingen är att ”klarlägga sångtexternas värderingsmönster genom att registrera och mäta deras förekomst, frekvens och spridning över den avgränsade perioden” (Netterstad, 1982, s. 11). Hon har sorterat sångerna enligt huvudtema och sidoelement med sammanlagt 113 deskriptorer. Hon drar slutsatsen att skolsången förändras obetydligt över tid, men att den förändring som sker har formen av bortfall och tillägg (jfr Shreffler, 2011). Sångboksredaktörerna väljer enligt Netterstad (1982) sånger i linje med den rådande ideologin, men också i enlighet med den etablerade litterära smaken.

Netterstad inleder med en kvantitativ innehållsanalys av en tiondel av sångerna och övergår senare i en kvalitativ tolkning av de kvantitativa resultaten. Hennes upplägg ger vissa intressanta synpunkter för min forskning, bl.a. med avseende på sångernas spridning och valet av kategorier och deskriptorer, men eftersom min utgångspunkt är kvalitativ kommer forskningsprocessen att utformas på ett helt annat sätt. Jag utgår från en rätt smal repertoarsamling och djupanalyserar detta urval istället för att välja många och se på slumpmässiga representanter av ett stort material. Det här kan innebära att mitt resultat inte alls överensstämmer med Netterstads. Hon har i sin studie inte alls tagit hänsyn till själva musiken, utan ser enbart på texten i

⁴³ De tio vanligaste finskspråkiga skolsångerna 1869–1881 var: 1. *Maamme* (Vårt land, F. Pacius/J. L. Runeberg) 2. *Tuuli hiljaa henkäilee* (Solen glimmar, C. M. Bellman, finsk text O. Wallin) 3. *Lähteellä* (Vid en källa, F. A. Ehrström/J. L. Runeberg) 4. *Savolaisen laulu* (K. Collan/A. Oksanen) 5. *Lapsen laulu* (Finsk folkvisa) 6. *Kotomaamme* (Finsk folkvisa/J. Juteini) 7. *Lintuselle* (Till en fågel, H. Wächter /J. L. Runeberg) 8. *Lammas* (Jesu lilla lamm jag är, Fransk folkvisa, finsk text: F. Ahlman) 9. *Lasten joululaulu* (G. Sieger/ N. Järvinen) 10. *Lapsen laulu leskelle* (Finsk folkvisa/ J. Juteini).

De fem vanligaste skolsångerna på finlandssvenskt håll under samma tid var: 1. *Vårt land* (F. Pacius/J. L. Runeberg) 2. *Källan* (H. Wächter) 3. *Neckens polska* (Svensk folkvisa) 4. *Gretas blomma* (R. Faltin) 5. *Hell dig du böga Nord* (B. H. Crusell). 360 finskspråkiga och 30 svenskspråkiga folkskolor tillfrågades. (Pajamo, 1976)

sitt urval. Netterstads studie är betydelsefull ur den textmässiga synvinkeln. Samtidigt bortser hon från en av de aspekter som jag anser hör till de viktigaste: dialogen mellan text och musik, där mötet mellan dessa två i sin respektive tids- och platsmässiga kontext utgör den avgörande faktorn för hur en sång uppfattas. Som modell för textanalysen är Netterstads kategoriseringar en god utgångspunkt, men för den musikaliska och kontextuella delen behövs andra analysverktyg.

Det andra studien som ligger nära mitt forskningsområde har Ann Mari Flodin genomfört. I sin doktorsavhandling från 1998, *Sångskatten som socialt minne. En pedagogisk studie av en samling skolsånger*, beskriver hon arbetet med en grundläggande skolsångrepertoar på 1940-talet i Sverige. Hon utgår från det pionjärarbete som Nils Sjöblom gjort med insamlingen av seminaristers sånglistor, där synpunkter på innehållet i en stamsångsrepertoar efterfrågas. Både Netterstad (1982) och Flodin (1998) beskriver stamsångernas uppkomst i Sverige och tankegångarna bakom den processen: sången som förenande och samlande medel, speciellt i tider av politisk oro. Min studie gäller en liknande typ av sångrepertoar men jag antar ett annat perspektiv genom att studera ett urval sånger och deras karaktärsdrag. Jag diskuterar möjliga orsaker till varför vissa sånger valts och överlevt och varför vissa sånger utgått ur musikleromedlen och sångböckerna. Jag är alltså mer intresserad av fortsättningen: vad som hänt efter 1940-talet, som resultat av läroplanernas utveckling och grundskolans förändring från slutet av 1900-talet till 2000-talet.

Det gemensamma svenska (nordiska) sångkulturarvet framträder tydligt vid en jämförelse mellan den sångrepertoar som studeras i Flodins (1998) avhandling och det empiriska materialet i den här studien. Av de sånger som utgör den här avhandlingens forskningsmaterial återfinns 26 sånger också på Flodins listor med de 248 oftast nämnda sångerna. Dessutom är flera av dessa 26 sånger av finlandssvenskt ursprung⁴⁴. Naturligtvis kan inga slutsatser dras utifrån detta, men det påvisar de gemensamma dragen i den studerade sångskatten och utbytet av sångkultur över geografiska gränser. Svenskfinland har ingen nationellt fastslagen stamsångskultur, men det finns tydliga spår av sådana tankegångar, t.ex. i Sånglista 1 (Castrén, 1945). Just därför har Castréns lista valts som en av utgångspunkterna vid urvalet av sånger i avhandlingen. Även i Finland har generationerna fostrats med tanke på en gemensam sångkulturidentitet; den kan t.o.m. ses som ett avgörande element för den finlandssvenska identitetens utveckling. Häggman (2000) menar att sångskattens värde ligger i dess rötter: identitetsuppfattningen som den gestaltats inom den finlandssvenska samlingsrörelsen. Sångfesterna har varit den viktigaste manifestationen för denna kulturidentitet, enligt Häggman.

En innehållsanalys av den etiopiska sångrepertoaren och läroplanerna har genomförts av Woube Kassaye (2002) vid universitetet i Joensuu. Den studien tar speciellt fasta på den läroplansteoretiska utvecklingen i Etiopien, där sången utgör ett av de

⁴⁴ En delorsak till detta är antagligen Zacharias Topelius samarbete med Alice Tegnér, och den stora spridningen av Runebergs tonsättningar. Andra bidragande, mer allmänna orsaker är det gemensamma språket och historien.

viktiga kulturella elementen. Det analyserade materialet hos Woube Kassaye utgörs av inspelade kassetter från de tre olika språkområdena, och analysens tyngdpunkt ligger på textens semantik, där kategorierna utgörs av bl.a. kärlek, politik, kön och normer och värderingar. Skillnaden mellan det här forskningsprojektet och Woube Kassayes är att analysen inte baseras på inspelat material: här är det enbart de noterade versionerna som ligger i fokus.

Ward (2003) har studerat i vilken utsträckning traditionella amerikanska folksånger (folk songs) för barn undervisas i skolorna i USA kring millennieskiftet. Hennes studie är tredelad: först studeras ett stort antal sångboksutgåvor, ända från 1700-talet, i syfte att kartlägga vilka sånger som tillhör den amerikanska traditionella sångrepertoaren⁴⁵. Sedan minskas denna omfattande lista med hjälp av professionella musikutövare och -pedagoger till ett urval på 100 sånger. Dessa presenteras för 4000 lärare över hela USA som tar ställning till hur många av dessa sånger de tror att deras elever kan sjunga. Bedömningen ska göras utifrån lärarnas egen undervisning i ämnet. Resultatet visar att kännedomen om traditionell sångrepertoar är förhållandevis låg och lärarna lär inte i någon högre grad ut den här typen av sånger. Studien förhåller sig emellertid inte desto mera till de samhällsförändringar som åstadkommit denna situation. Sångskatten betraktas av Ward som ett självklart och värdefullt kulturarv och avhandlingen innehåller ingen studie av de faktiska kunskaperna i amerikansk sångskatt hos eleverna. Tillvägagångssättet är emellertid intressant för den här studien: den genomgång av sångböcker som Ward gjort är jämförbar med den typ av sångböcker som granskas här. Till skillnad från Ward är den här studien inte kvantitativ utan utgår från ett färdigt urval. Jag förhåller mig också mer kritiskt till sångskattens legitimitet än vad Ward förefaller göra.

Eftersom det verkar finnas så litet forskning på högre nivå inom ämnesområdet skolsångrepertoar och sångskatt får också de resultat som presenterats i avhandlingar på magistersnivå viss betydelse. Två tematiskt närliggande studier är skrivna av Reinikainen (2007) och Ranta (1998) inom klasslärarutbildningen vid Pedagogiska fakulteten vid Åbo Akademi, en tredje av Ekuri (2008) vid universitetet i Jyväskylä. Reinikainen (2007, s. 14) använder sig i sin magistersavhandling av två liknande frågor som Flodin (1998): "Vilka sånger tillhör enligt lärare repertoaren i den finlandssvenska skolan?" och "Vilka faktorer bidrar till att gestalta sångrepertoaren?" Reinikainen diskuterar sången som identitetsbildande faktor och poängterar sångkulturens betydelse för den kollektiva identiteten. Studien tangerar den här avhandlingen eftersom hon frågat klasslärare vilka sånger de anser tillhöra den finlandssvenska sångskatten. Reinikainen (2007, s. 20) gör en intressant iakttagelse om begreppet sångskatt: en del av lärarna uppfattar sångskatt som sådana sånger som "är populära och ligger i tiden". Resultatet av lärarnas uppfattning om

⁴⁵ McGuire (2000) diskuterar också amerikansk sångtradition: vilka sånger en amerikansk medborgare "borde" kunna. Studien av olika sånglistor som konstruerats på liknande grund visar att inte en enda sång är gemensam för samtliga studerade listor. Det här antyder den stilmässiga bredd som kännetecknar den här typen av sångrepertoar, men även de brister på samförstånd om vad en gemensam nationell sångrepertoar bör innehålla.

sångskattens innehåll består enligt hennes studie av mest traditionella finlandssvenska sånger, men även nyare sångtillskott och en hel del sånger från Sverige. Av de 87 sånger som Reinikainen presenterar som ”sångskatt” finns 31 av sångerna i den här studien med. Delvis torde det bero på att hon i enkäten använt sig av sångrepertoarrekommandationen i GrL 1985. Klasslärarna för rimligen vidare den repertoar som de själva har internaliserat, vilket i förlängningen betyder att det är dessa sånger som barnen lär sig i skolan.

Sångrepertoaren i skolorna präglas i hög grad av de läroböcker som används (jfr Lund, 2010). Ranta (1998) har i sin magistersavhandling studerat fem finlandssvenska skolsångböcker från 1900-talet utifrån de fem skoldoktriner som presenteras av Kivinen (1988). Hon har gått igenom och kategoriserat repertoarinnehållet från ett lågstadiet perspektiv, dvs. främst med tanke på barnmusik. Rantas sångkategorier består av barnvisor, djurvisor, naturen och årstiderna, andliga sånger, fosterländska och historiska sånger. Rantas stickprov av sångböcker ger en allmän ram för repertoarförståelsen och läroplanen, men jag går djupare in på vilka sånger som, med benäget bistånd av skolan, verkligen gått vidare och förmedlats ända fram till vår tid, dvs. vilka sånger som idag kan betraktas som kärnan i en finlandssvensk sångskatt.

I Ekuris (2008) magistersavhandling studeras skolmusikens generationer i 1900-talets folk- och grundskola i Finland. Ekuris slutsats är att sångrepertoaren (och annan utveckling av musikleroplanen) släpar efter med ungefär en generation i Finland: lärarna använder de musikundervisningsmetoder och det material de själva lärt sig. Hon menar att lägre utbildade musiklejare är mindre benägna att ta till sig nya undervisningsimpulser p.g.a. att de inte är lika intresserade. Musikpedagoger med högre utbildning har däremot lättare att hänga med i den pedagogiska utvecklingen, eftersom det är enklare att införliva nya idéer i en redan omfattande bakgrundskunskap. Nya undervisningsmetoder och nytt undervisningsmaterial kommer alltså, enligt Ekuri, in i skolan med 10–20 års fördröjning, då nya lärare kommer ut i arbetslivet och börjar göra läromedel. Fördröjningen har också en annan orsak: de erfarna lärarna är mer benägna att hålla sig till det invanda mönstret och undervisningsmaterialet, medan nyutbildade lärare gärna tar med sig sin mer moderna pedagogiska uppfattning och sin repertoar in i yrkeslivet, samtidigt som de utvecklar sin egen läraridentitet (Ekuri, 2008).

Motsvarande fenomen gäller även sångrepertoaren (se Netterstad, 1982): ny musik och nya sånger kommer in först med följande generation, med undantag av högt utbildade musiklejare som har förmånen att kunna införliva ny repertoar med sitt övriga kunnande mycket lättare än en lägre utbildad. I och med att musikrepertoarfältet idag genomströmmas allt snabbare, blir det väldigt svårt att hänga med i repertoarsvängarna, också för en högt utbildad musiklejare som vill nå sina elever med aktuell repertoar. Motsatt effekt bör emellertid också beaktas i sammanhanget: nya lärare kan inte förmedla äldre sångrepertoar om de inte känner till den, speciellt inte om läraren saknar tillräcklig kunskap för att lära sig ny repertoar på egen hand.

Från Sverige och Norge har ytterligare några magistersuppsatser och C-uppsatser om skolsångrepertoar valts ut för att belysa forskningssituationen. Kjellander (2005) granskar sångrepertoarens förändring i svensk grundskola. Hon kommer fram till att förskolan har det största ansvaret för traderingen av kulturarvet, medan de sånger som oftast förmedlas i grundskolan är jul- och sommarsånger, men också klassiska barnvisor och sånger ur den svenska vistraditionen. Flera av de sånger som Kjellander tar upp i sin studie finns med i mitt urval, och hennes studie av förändringen i skolsångrepertoar antyder att ett liknande resultat kan förväntas på finlandssvenskt håll. Angående sångernas fortlevnad drar Kjellander slutsatsen att de sånger som överlever och blir en del av kulturarvet är sådana som används aktivt och som det finns en levande kontext till. När kontexten förändras och innehållet blir irrelevant försvinner sången, menar Kjellander.

Randem (2010) studerar den norska skolsångboken som pedagogisk text och presenterar en översikt av olika sätt att legitimera musikundervisningen, bl.a. utifrån Varkøy (1996) och Nielsen (1998). Hennes projekt är en sångbok med kanonsånger och "rundsånger" och masteruppsatsen är en teoretisk reflektion och anknytning till en specifik sångbok. Konklusionen är att en sång eller en sångbok kan ses som en pedagogisk text för lärande och kommunikation. På den punkten sammanfaller den här studien med Randems eftersom sångrepertoaren granskas som pedagogisk text.

Den norska sångskattens innehåll och fortlevnad mellan generationerna studeras närmare av Berg (2006) i fackuppsatsen *Den norske sangskatten?* Han granskar sångskatten ur ett kulturhistoriskt perspektiv och med hjälp av nätenkäter om 150 norska sånger får han fram resultat som antyder att skolan är en betydelsefull arena för sånginlärning. Det finns en norsk sångskatt, och den är bekant för många, men speciellt deltagarna i 60-årsåldern är väl förtrogna med sångskatten. Tendensen inom repertoarkännedomen är sjunkande under de senaste 50 åren, och samma typ av förändring som syns i finländska läroplaner finns här: omriktningen av skolämnet från "sång" till "musik" har skapat förutsättningar för mer kreativt musicerande på bekostnad av kännedomen om traditionell sångrepertoar. Norge har en stamsångsrepertoar med 19 sånger från Mønsterplanen 1974, men någon tydlig inverkan på sångkunskapen verkar stamsångerna inte ha haft. Emellertid verkar sångkunskapen i den norska sångskatten nu ha ökat, jämfört med den generation som gick ut grundskolan för 20 år sedan (Berg, 2006).

Bergs (2006) uppsats har tydliga likheter med min studie, men han utgår från ett enkätresultat och diskuterar fördelningen mellan generationernas kunskap med hjälp av lyssnarexempel – ett tillvägagångssätt som jag också reflekterade över i avhandlingens inledningsskede. Fokus ligger emellertid nu på sångernas noterade versioner och konstruktionsprocessen av en sångskatt. Därför blir Bergs forskningsresultat intressanta endast som exempel på hur en sångrepertoar tas emot. Diskussionen om hur den norska sångskatten förmedlas och tillvaratas utmynnar hos Berg i flera slutsatser: det är de vuxnas ansvar att förmedla ett kulturarv, läroplanerna har påverkat sångrepertoarens fortlevnad både till det bättre och det sämre, men det är inte så illa ställt med sångskatten som kulturarv som han

tidigare befarat. Berg betonar betydelsen av trygghet vid förmedlingen av sångkultur och kärlek till kulturarvet som viktiga faktorer för ett gott inlärningsresultat.

Det urval av studier om sångrepertoar som här presenterats bidrar till förståelsen av hur en sångskatt utvecklas, men ger också förslag till hur en analys av materialet kan utföras. Här har sådana studier som främst behandlar skolsångrepertoar lyfts fram. Exempelen visar vilka karaktärsdrag som lyfts fram i tidigare studier inom området sångskatt, skolsångrepertoar och musikläroböcker. På den punkten kan den tidigare forskningen användas som stöd för avhandlingens konstruktion och fokus. Däremot antar jag en mer kritisk hållning till hur kulturarvet bör förmedlas än t.ex. Ward (2003) och Berg (2006): enligt min uppfattning finns det ytterst få ”självklarheter” i diskussionen om en specifik sångrepertoar som kulturarv på 2000-talet. Ur ett sociokulturellt perspektiv är det emellertid ett faktum att den sångrepertoar som studeras har haft en ställning som kulturarv, och att den har förmedlats delvis genom sångundervisningen i skolan.

Närliggande sångrepertoarlistor

Det finns en del sångrepertoarlistor som i hög grad tangerar de listor som används i den här avhandlingen. Dels finns den finskspråkiga motsvarigheten som är intressant med tanke på den gemensamma nationella historien, dels den rikssvenska traditionen, där språket är den gemensamma nämnaren. Det kan vara av visst intresse att studera de eventuella likheter som finns mellan studiens sånglistor och deras närmaste motsvarigheter. I följande avsnitt diskuteras innehållet i ett finskspråkigt enkätresultat om gemensam sångrepertoar. Sedan lyfts den rikssvenska stamsångstraditionen fram i syfte att skapa referensramar vid analysen av det finlandssvenska materialet.

En enkät som motsvarar 30-i-topp-listan (FSSMF, 2000) har enligt Pajamo (1999) gjorts på finskt håll genom tidningen Suomen Kuvalehti, som i december 1986 ställde en fråga om vilka sånger varje finländare borde kunna. Enkäten resulterade i 350 olika sångförslag och tio-i-topp-listan innehåller påfallande många julsånger och psalmer, troligen beroende på den valda tidpunkten. Pajamo (1999) hävdar emellertid att den finländska sångtraditionen alltid har vilat starkt på nationella värden som fosterländskhet, naturen och den kyrkliga traditionen. Tabell 7 visar de tio ”viktigaste sångerna” för den finskspråkiga befolkningen 1986. Påfallande många av sångerna, sex stycken⁴⁶, finns också med i den sångrepertoar som studeras i den här avhandlingen.

⁴² Nr 1, 5, 7, 8, 9 och 10 i Tabell 7.

Tabell 7. 10-i-topp-lista på finskt håll 1986.

Resultat från enkät i Suomen Kuvalehti. Citerad från Pajamo (1999, s. 5)

- | |
|---|
| 1. Maamme-laulu (Vårt land) |
| 2. Enkeli taivaan (Av himlens höjd) |
| 3. Jo joutui armas aika (Den blomstertid nu kommer) |
| 4. Lippulaulu |
| 5. Oma maakuntalaulu (Egen landskapssång) |
| 6. Hoosianna (Hosianna) |
| 7. Maa on niin kaunis (Härlig är jorden) |
| 8. En etsi valtaa, loistoa (Giv mig ej glans) |
| 9. Finlandia-hymni (Finlandiahymnen) |
| 10. Kesäpäivä Kangasalla (En sommardag i Kangasala) |

Resultatet av enkäten presenteras i förordet till boken *Lehti puusta variseepi* (Pajamo, 1999), en sångbok som representerar den finländska skolsångstraditionen. Pajamo, som redigerat boken, säger sig ha valt sånger med flera typer av inspirationskällor som grund: sånger han själv lärt sig i folkskolan, söndagsskolan, samskolan, samt under den egna studietiden vid lärarseminariet i Raumo. Pajamos skolsångbok fördelas på nio avdelningar med olika typer av sånger: fosterländska sånger, landskapssånger, andra länders nationalsånger, hem, hembygd och samhälle, fester och högtider, årstidssånger, andliga sånger, psalmer och julsånger.

Flera av sångerna i mitt forskningsmaterial finns med i Pajamos sångbok – ytterligare ett exempel på hur den gemensamma nordiska sångtraditionen genomsyrat skolsångrepertoaren. Den stora skillnaden mellan finländsk och finlandssvensk sångtradition är översättningspraxis: också sådana sånger som från början skrivits på annat språk finns i Pajamos bok i finsk översättning. Så medan finlandssvenska barn sjungit t.ex. danska nationalsången på originalspråk har finska skolbarn antagligen sjungit den översatta finska texten till sången (även om originaltexten i många fall finns med som ett alternativ). Samma sak gäller för de sånger som ursprungligen har svensk text: i den mån de blivit populära på finskt håll är det de finskspråkiga versionerna som sjungits och därmed etablerats som delar av finländsk sångskatt.

I Sverige fanns det mellan 1943 och 1968 en fastslagen repertoar, en gemensam ”stamsångsrepertoar för allmänt inlärande i landets skolor” (Sjung svenska folk. Sångbok för skola och samhälle, 1956). Den här kanoniserade repertoaren bestod av ett tjugotal sånger, och listan reviderades vid två tillfällen under den period den var i bruk. Först 1966 togs bestämmelsen bort och från läroplanerna utgick stamsångerna 1968 (Netterstad, 1982). Tabell 8 visar först listans innehåll som den såg ut 1943. De sånger som föll bort 1949 är markerade, och till höger finns de nya tillskotten: *Jag vet en dejlig rosa* och *Röda stugor tåga vi förbi* som tillkom 1949, och Islands nationalsång *O Gud vors lands* 1955.

Tabell 8. Rikssvensk stamsångsrepertoar 1943–1968

1. Du gamla du fria	
2. Kungssången	
3. Der er et yndigt land (Danmarks nationalsång)	
4. Vårt land (Finlands nationalsång)	
5. Ja, vi elsker dette landet (Norges nationalsång)	
6. Sverige	1949 års tillägg
7. Sveriges flagga	Jag vet en dejlig rosa
8. Land, du välsignade (<i>ströks 1949</i>)	Röda stugor tåga vi förbi
9. Frihet är det bästa ting (Biskop Thomas frihetssång)	1955 års tillägg
10. Uti vår hage	Ó Guð vors lands
11. Mandom, mod och morske män	(Islands nationalsång)
12. Glädjens blomster (<i>ströks 1949</i>)	bearbetat från Sjung svenska folk
13. Vintern rasat ut	33:e upplagan (1956)
14. Här är gudagott att vara	
15. Fjäriln vingad syns på Haga	
16. Vi gå över daggstänkta berg	
17. I sommarens soliga dagar (<i>ströks 1949</i>)	
18. Nu så glada vi alla (<i>ströks 1949</i>)	
19. Hosianna (<i>ströks 1949</i>)	
20. Nu tändas tusen juleljus	

Stamsångerna var enligt Netterstad (1982) inte särdeles uppskattade, då de sågs som en begränsning i repertoarvalet. Idén om en gemensam stamsångsrepertoar uppkom till följd av den allmänna föreställningen att sången kunde förena människor och stärka känslan av fosterländskhet och gemenskap. Netterstad (1982) menar att andra världskrigets slut var en bidragande orsak till att betoningen av fosterländskhet minskade. Istället antogs en mer pacifistisk och internationell linje i läroplanerna, där inte heller de fosterländska sångerna längre åtnjöt samma status som sociokulturella budbärare om det egna folkets och nationens betydelse.

Även i Norge har forskning om sångskattens innehåll genomförts. Lund (2010) har studerat 12 skolsångböcker för att utreda vilka sånger som tillhör en norsk sångskatt. Hon lyfter bl.a. fram följande sångkategorier i sin studie: religiösa sånger, fosterländska sånger, folkmelodier och lustbetonade sånger. Sångerna har upplyftande, ofta moraliska budskap, och på 2000-talet har repertoaren utvidgats med en avsevärt större del populärmusik. Hon ger ett förslag på 34 sånger som kan räknas som en del av norsk sångskatt. Av dessa är fem sånger gemensamma med mitt sångurval: de fyra nordiska nationalsångerna och psalmen *Härlig är jorden*.

En jämförelse⁴⁷ mellan stamsångstraditionen i Sverige och Norge och de sånglistor som används som utgångspunkt i den här studien antyder att det nordiska stråket i sångrepertoaren varit betydelsefullt under decennierna efter andra världskriget. Det syns genom betoningen av de nordiska nationalsångerna. Den svenska stamsångstraditionens tidpunkt är för övrigt intressant: medan andra världskriget rasar slår svenskarna på riksnivå fast betydelsen av en gemensam sångrepertoar. Sånglista 1 (Castrén, 1945) i den här studien sammanfaller dessutom tidsmässigt med andra världskrigets slut, när de europeiska nationerna strävar till att återuppbygga en nationell identitet.

Musikforskning på sångtraditionens fält

Förra avsnittet visade att en hel del paralleller kan dras mellan den finlandssvenska och den nordiska sångtraditionen. Nu utvidgas genomgången av tidigare forskning till det fält som är mer allmänmusikaliskt inriktat, dvs. studier inom den finlandssvenska sångtraditionen ur andra synvinklar än skolsångrepertoar och sånglistor, t.ex. med inriktning på enskilda personer, musikstilar eller sånger som förekommer i det empiriska materialet.

En hel del av den finlandssvenska sångrepertoarforskning som gjorts tidigare har rört sig inom folkmusiken och folkloristiken. Dessa avhandlingar har ofta koncentrerats på en enda sång eller person: Folkmusikforskaren Ann-Mari Häggman (1992) har studerat folkvisan *Magdalena på källebro*; Niklas Nyqvists (2007) bidrag till den finlandssvenska musikkulturforskningen är ett digert personporträtt av Otto Andersson och historien bakom folkmusikinsamlingen och sångtraditionen. Föreningen Brage utgör också en betydande del av Anderssons livsverk. Björkholm (2011) representerar en folkloristisk forskningsinriktning: hon har granskat spelmanstraditionen som exempel på ett immateriellt kulturarv. En hel del av den studerade sångrepertoaren har anknytning till folkvisetraditionen. De här avhandlingarna kan därför på vissa punkter bidra till att ytterligare belysa sångrepertoarens kanoniseringsprocess. Det gäller även Barbro Kvist Dahlstedts (2001) avhandling där den finländska studentsångstraditionen studeras ur ett kollektivt identitetsperspektiv. Hon lyfter bl.a. fram några av de sånger som ingår i den studerade sångrepertoaren, t.ex. *Svanen* och *Suomis sång*.

Ytterligare finns det en hel del forskning om sångrepertoar i kombination med teologin, främst i form av avhandlingar om finlandssvensk kyrkomusik, t.ex. om psalmboksrevisionen (Sarelin, 1998), och om den kyrkomusikaliska utvecklingen i Borgå stift utifrån det nysakliga förnyelseprogrammet (Böckerman-Peitsalo, 2005). Termen nysaklighet, "Neue Sachlichkeit", härstammar från 1920-talets moderniseringstrender inom kulturens område. Begreppet myntades i Tyskland (Weimarepubliken), först inom konsten, sedermera även inom musiken. Nysakligheten gav upphov till termen *bruksmusik*, då komponerandet betraktades som ett hantverk. Musiken ansågs dessutom "utgöra en gemenskapsbildande kraft" (Böckerman-Peitsalo, 2005, s. 30). Den tyska ungdomsrörelsen, *Jugendbewegung*, som senare

⁴⁷ Det finns sex gemensamma sånger: nr 1, 3, 4, 5, 13 och 17 i Tabell 8.

kom att tjäna nazismens syften betydde mycket för nysaklighetens spridning. Sarelins och Böckerman-Peitsalos studier bidrar med synpunkter på utvecklingsarbete och urvalsprinciper inom ett närliggande sångrepertoarfält.

Generellt kan det sägas att det finns musikforskning inriktad på finlandssvensk sångtradition, även med avseende på repertoar, men att fokus vanligen ligger på enskilda sånger, melodier eller personer. De få avhandlingar som behandlar större fenomen kring sångtradition avser t.ex. urval av psalmrepertoar, identitetsuppfattning och som en del av ett kulturarv. De ovan nämnda avhandlingarna tangerar det här forskningsprojektets ämne på olika sätt, även om ingen av avhandlingarna kan påstås utgöra ett enskilt fundament för mitt undersökningsobjekt, finlandssvensk sångskatt. Det antyder det behov som finns av att beforska det här ämnet. Samtidigt framträder den stora omfattning som själva forskningsämnet bär med sig.

Läroplanskoder som värdegrund för sångrepertoar

En sångrepertoar som förmedlats genom skolundervisning kan antas innehålla uttryck för rådande samhällsvärderingar, eftersom en av skolans uppgifter är att fostra medborgare. Som utgångspunkt för studien av skolans värdegrund väljer jag att använda de allmänna bildningshistoriska riktlinjer som av Lundgren (1979, 1984), Ödman (1998) och Sandberg (1996) kallas läroplanskoder. Läroplanskodernas innehåll belyser den förändrade synen på bildningens syften i den västerländska kulturen sedan antiken, och lägger därmed grunden för den mer detaljerade studien av nationella musikleoplaner som görs i kapitel 4. Jag drar paralleller från dessa läroplanskoder till det nationella läroplansinnehållet, där värdegrunden i musikundervisningen främst uttrycks genom rekommenderade sångkategorier. En del av den använda sångrepertoaren börjar sedan så småningom uppfattas som en gemensam sångskatt (Figur 7).



Figur 7. Läroplanskoder och nationellt läroplansinnehåll som grund för en rekommenderad sångrepertoar för skolan.

Sandberg (1996) studerar läroplanskoderna i sin avhandling om musikundervisningens utveckling i Sverige: *Musikens yttre villkor och inre liv. Några variationer på ett läroplansteoretiskt tema*. Han beskriver den pedagogiska utvecklingen med avseende på musikleroplanerna ur ett rikssvenskt perspektiv, men flera av de aspekter han lyfter fram stämmer också överens med finländska förhållanden. Sandbergs diskussion baseras på Lundgrens (1979) *läroplanskod*, dvs. principerna för hur skolans verksamhet ska bedrivas, de allmänna målen, undervisningsinnehållet och de undervisningsmetoder som tillämpas. Lundgren utgår från fem övergripande läroplanskoder: klassisk, realistisk, moralisk, rationell och 'dold' läroplanskod. Till detta lägger Sandberg (1996) en sjätte läroplanskod med referens till Ödman (1998): den kommunikativa läroplanskoden. Läroplanskoderna kan som helhet belysa utvecklingen av musikundervisningen och de problemställningar som musikleärarna står inför när det gäller undervisning av en traditionell skolsångrepertoar på 2000-talet.

I den första, *klassiska läroplanskoden* betonas musikens karaktärsdanande betydelse, dvs. musik som medel för värdefostran. Den andra, *realistiska läroplanskoden* medför att musikens estetiska värden lyfts fram som en uttrycksform för det vackra och det sköna. Den tredje, *moraliska läroplanskoden* har rötter från 1600-talet och ligger

innehållsmässigt nära temat sångskatt: en tilltro till musikens makt att socialisera till värdegemenskap i samhället. Den moraliska läroplanskoden har tre primära inriktningar: nation, ideologi och religion. Det innebär att utbildningen vilar på humanistisk grund i kombination med religiösa värderingar. Målet med undervisningen är således att skapa en enhetlig värdegrund på två stöttepelare: Gud och Fosterlandet⁴⁸ (Lundgren, 1979). Sandberg (1996, s. 69) betonar att den moraliska läroplanskoden behållit sin ställning långt in på 1900-talet:

Musikundervisningen i folkskolan dominerades av fosterländska och religiösa sånger, Kunstlieder och arrangerade folkvisor. I den moraliska läroplanskoden bidrog musiken till att socialisera till en värdegemenskap i samhället. Den skolmusiktradition som växte fram under inflytande av den moraliska koden var förankrad i läroplaner, sångböcker och undervisningsformer långt in på mitten av 1900-talet.

Sandberg gör här ett viktigt påpekande om värdegrundernas fortlevnad: det ideal som växte fram under en period fortgick till nästa och präglade det pedagogiska tänkandet under lång tid framöver. Motsvarande tendenser syns också i sångrepertoaren, där äldre sånger hänger med länge just p.g.a. att lärarna använder det material de själva lärt sig under sin barndom och i sin egen utbildning (jfr Pajamo, 1999). Den moraliska läroplanskoden är ett gott exempel på hur en värdegrund som fått fotfäste lever vidare under lång tid: ännu på 1940-talet präglades läroplanerna av dessa samhällsideal. Jag utgår från att Sånglista 1 (Castrén, 1945) innehåller den typ av sångkategorier som den moraliska läroplanskodens värdegrund förespråkar: fosterländska och religiösa sånger, folkvisor och lyrisk-romantiska sånger.

Den fjärde, *rationella läroplanskoden* kännetecknas av en praktisk och individuell utbildningssyn. Populärmusikens genombrott på 1950-talet får ingen direkt återverkan på skolans musikundervisning. Därmed förstärks skillnaden mellan skolans musikideal och fritidens musikutövning (jfr Ekuri, 2008; Sandberg, 1996; Sidoroff, 2009). På 1970-talet uppkommer den femte, *"dolda" läroplanskoden*. Då betonas internationalism, vilket i musikundervisningen bl.a. syns i form av flera sånger från olika delar av världen (se t.ex. Engström, 1980). Samtidigt väcker detta internationella fokus kritik: Sandberg (1996) menar att den dolda läroplanskoden medför en traditionslöshet⁴⁹.

I den sjätte, *kommunikativa läroplanskoden* betonas valfriheten. 1990-talet inleder de snabba kommunikationernas tidsepok, men banden till de egna lokala traditio-

⁴⁸ Med hänvisning till Tingstens (1969) bok med samma namn, ett av de tidigaste bidragen till svensk läroplansteori. Tingsten studerar skolböckernas syn på bl.a. nationalism, patriotism och fosterländskänsla. Bland de studerade ämnena finns inte musikämnet, men nationalsångernas anda tas upp till diskussion med avseende på deras litterära aspekter.

⁴⁹ Det här syns även i finländska läroplaner. Som en motreaktion till den internationella sångrepertoaren uppkommer den rekommenderade sånglistan i GrL 1985 (Sånglista 2). Berg (1986) publicerar även en speciell sångbok för grundskolan med enbart finlandssvenska sånger (se närmare i avsnittet om sångböcker).

nerna är betydelsefulla redskap för att markera kulturellt avstånd (Ödman, 1998). Sandberg (1996, s. 70–71) uttrycker balansen mellan det globala och det lokala så här: ”Utveckling innebär ett mer internationellt kommunicerande samhälle samtidigt som en mer lokal värld bildas med uppdelningar i mindre regioner. Geografiska avstånd minskar medan kulturella avstånd blir tydligare.”⁵⁰ Lärarrollen förändras radikalt under 2000-talet: från kunskapsförmedlare till handledare i elevens sökande efter kunskap.

Läroplanskoderna är kumulativa, en värdegrund som tidigare byggts upp inom utbildning och medborgarfostran ersätts inte direkt med en annan. Därför påverkas läroplanerna av rådande läroplanskoder, samtidigt som de bygger på tidigare etablerade värdegrunder. Läroplanskoderna beskriver synen på skolan och därmed musikundervisningens roll för fostran. Helheten karakteriseras av en kombination av klassisk bildning och fostran av ”goda” samhällsmedborgare enligt rådande etablerade ideal, som långsamt förändras. I koderna och i de nationella läroplanerna finns anknytningar till nationen (fosterlandet, historien), naturen (landsbygden), kulturen (folkvisorna) och religionen (kristen värdegrund), individens utveckling (psykologisk utgångspunkt för fostran), hyllningen av det goda (moral och värdegrund) och det sköna (estetik). Ovan nämnda aspekter utgör ett potentiellt innehåll i sångernas budskap och utgör därmed en grund också för textanalysen i kapitel 4.

Finländsk läroplanstradition

Läroplanskoderna har, som jag antydde i förra avsnittet, inverkan på hur de nationella läroplanerna formuleras. Jag antog att den moraliska läroplanskoden utgör en stark faktor som även påverkar valet av sångrepertoar. I det här avsnittet studerar jag den finländska läroplanstraditionen för att ytterligare belysa orsakerna till rekommendationen av en viss typ av sångkategorier i musikläroplanerna. Läroplanerna bildar också referensram för att kunna urskilja orsakerna till sångtraditionens pedagogiska struktur, dess uppbyggnad och eventuella tidsmässiga förändring. Sångskatten förankras i sin sociokulturella kontext genom en studie av de nationella läroplanerna i skolämnet sång (senare musik) i kapitel 4. Nu presenteras några av huvuddragen i den finländska läroplanstraditionen för att belysa på vilket sätt musikläroplanerna bildar en pedagogisk kontext till sångskatten.

Hansén och Sjöberg (2011) betonar att läroplaner inte utvecklas i ett värderingsfritt sammanhang, utan tvärtom utgör ett medel för den politiska makten att fostra landets medborgare via utbildning i önskad riktning. Kravet på jämlika utbildningsmöjligheter har genomsyrat besluten på *formuleringsarenan* (den nationella politiska makten) speciellt i Sverige och Finland i samband med uppbyggnaden av grundskolan på 1960- och 1970-talet. Emellertid finns det en viss diskrepans mellan beslut och verkställande inom skolans ramar, något som Bourdieu (Bourdieu & Passeron, 1977) kritiserat som en illusion av jämlikhet. Bourdieus

⁵⁰ Det här kan jämföras med diskussionen om *glocalization*, dvs. en global lokalisering (Lamb, 2010).

påpekande stöds av Hansén och Sjöberg (2011), med hänvisning till Apple: skolan utgör en reproduktiv kraft i ett ojämlikt samhälle, där en blandning av elitistisk och folklig kultur tilldelas ett symbolvärde som inbegriper kulturell och social kontroll i samhället (se även Paasi, 1997). Innehållet i den sångrepertoar som förmedlats från generation till generation i skola och hem påverkas rimligen, åtminstone implicit, av den typ av samhällsintressen som formuleras i läroplanerna.

Forskning inom finländsk bildningstradition kan indelas i flera underavdelningar, antingen med avseende på själva skolformens utveckling (Hansén, 1988, 1991), den politiska diskussionen kring folkbildningen (Arola, 2003), lärobokens konstruktionsprinciper (Wikman, 2004) eller historiska analyser av läroplanernas och lärarutbildningens utformning. Kivinen (1988) diskuterar skolväsendets utveckling och de nationella bildningsstrukturerna utifrån skoldoktriner, medan Nyholms (1999) avhandling belyser folkskollärarnas historia i Svenskfinland. Ahlbecks (1979) detaljerade och personliga beskrivning av musiklivet vid Nykarleby Seminarium⁵¹ utgör ett exempel på hur stor inverkan en lärarutbildning har på utvecklingen av en sångkultur och inställningen till en sångskatt. Hansén och Forsman (2011) bidrar i sin tur med allmändidaktiska perspektiv på läroplanernas utveckling. Den pedagogiska och läroplansmässiga analysen grundas främst på Kivins (1988) och Hanséns (1991; Hansén & Sjöberg, 2011) material. Där beskrivs skeendet och utvecklingen av den finlandssvenska folkskolan (senare grundskolan) ur läroplanssynvinkel tydligt.

Hansén och Sjöberg (2011) lyfter fram två internationella huvudfrågor som har påverkat den finländska skolans läroplansteoretiska inriktning: den tyska undervisningstraditionens *Lehrplan* och den anglo-amerikanska motsvarigheten *Curriculum*. Lehrplanstänkandet har rötter i Herbarts läroplansteorier, med syfte att förmedla ämneskunskap och allmänbildning utifrån ett lärarstyrt perspektiv. Hit har det finländska och nordiska bildningstänkandet traditionellt hört. Den andra, anglo-amerikanska traditionens Curriculum bottenar i Deweys helhetssyn på lärande, med fokus på olika inlärningsformer. Enligt curriculum-principen står elevens lärande i centrum istället för den tyska Lehrplanskonceptets mer lärar- och ämnescentrerade kunskapsförmedling. Kärnan i Deweys syn på lärande utgörs av erfarenhetsbaserat och åldersanpassat lärande, som omfattar alla delar av fostran, även över ämnesgränserna.

Den finländska läroplanstraditionen har sina rötter främst i Herbarts syn på lärande, men har under senare tid även närmast sig Deweys idéer om helhetsfostran, vilket bl.a. märks genom betoningen av olika ämnesöverskridande temaområden i de senaste läroplansgrunderna (GrL, 1994; GrL, 2004). Musikläroplanerna innehåller drag från båda läroplanstraditionerna, det herbartianska arvet syns i betoningen på kognitivt innehåll, medan Deweys syn på lärande framträder i form av åldersanpassade teman i sångundervisningen parallellt med betoning av sånglust, musikupplevelser och röstutveckling (KB, 1952; GrL, 1970; LaFL, 1927).

⁵¹ I och med att Nykarleby är min egen hemstad har jag alltså vuxit upp i den musikalisk-poetiska omgivning som har sin grund i seminariets tidigare verksamhet på orten.

Hansén (1988) delar in den nationella utvecklingen i tre mobiliseringsperioder med olika tyngdpunkt: 1) det nationella uppvaknandet (senare delen av 1800-talet), 2) den nationella väckelsen i samband med självständighetsförklaringen efter första världskriget och 3) 1960- och 70-talets etniska nyväckelse. Hansén (1991) påpekar att språket och skolan påverkas varje gång en ny våg av nationell och etnisk mobilisering framträder. Han menar att minoritetsstrategierna⁵² blivit nödvändiga p.g.a. den demografiska omfördelningen mellan språkgrupperna i Finland. Efter-som språket är en betydelsefull del även i sångundervisningen är det rimligt att anta att musikäroplanerna innehåller liknande tyngdpunkter som de tre mobiliseringsvågorna antyder. Också med avseende på sångskatten kan paralleller dras: många av sångerna i min studie härstammar från den första mobiliseringsvågen, perioden kring sekelskiftet 1800–1900. Nationalismen framträder då i musiken genom nationalromantiska kulturyttringar: bl.a. folkviseinsamlingar och betoning av fosterländska värden. Textförfattare och kompositörer hämtar inspiration från både folkvisemelodier, historia, sagor och myter (Kjellberg, 1999). För Finlands del sammanfaller den här perioden med förtrycksperioderna och strävan mot självständighet.

Efter självständighetsförklaringen definieras finlandssvenskarna alltmer som en särskild etnisk folkgrupp, vilket bidrar till ett behov av att ytterligare markera betydelsen av de egna finlandssvenska sångtraditionerna, där sångfesterna blir symboler för det finlandssvenska språket, fosterlandskärleken och kulturarvet. Skolans sångundervisning innehåller rimligen liknande karaktärsdrag, vilket överensstämmer med den tidigare diskussionen om den moraliska läroplanskoden. Den etniska nyväckelsen i samband med grundskolans införande medför för musikäroplanernas del en prioritering av en gemensam sångrepertoar, sångskatten, med betoning av regionala särdrag. Den bakgrund som här tecknats visar att det svenska språket och kulturen, helt i linje med allmänna nationella strävanden, lyfts fram som betydelsefulla uttryck för den kollektiva identiteten. Jag menar att bildningstraditionens särdrag och prioriteringar återspeglas även i sångerna, såväl i fråga om textinnehåll som melodiska karaktärsdrag. Sångrepertoaren ses därmed som en form av läromedel med både kognitiva funktioner och möjlighet till emotionell påverkan. Dessutom förutsätter sånginlärning användning av sångrösten. För detta behövs en sångmetodik. I nästa avsnitt studeras hur en sångrepertoar fungerar som pedagogiskt redskap utifrån dessa tre aspekter.

Sångrepertoar som pedagogiskt redskap

I det här avsnittet granskar jag den pedagogiska betydelse som sånger i en sångrepertoar kan ha. Först studerar jag musikens möjligheter att påverka den emotionella upplevelsen genom sång, sedan diskuterar jag huruvida och på vilket

⁵² Lönnqvist (2001b) betonar att den finlandssvenska minoritetsdiskursen lyfts fram först efter andra världskriget, sedan dess har den använts som medel för bl.a. Svenska Folkpartiets politik och bidragit till partiets höga legitimitetsstatus. Blomstringstiden inföll under 1980- och 90-talen.

sätt sångtexternas kognitiva innehåll stöds av de tillhörande melodierna. Avsnittet om barns röstutveckling och sångförmåga bidrar till förståelsen av melodiernas möjliga strukturer och uppbyggnad, samtidigt som den sångmetodik som framträder i läroplanerna (avsnitt 4.2) kan anknytas till motsvarande forskningsresultat. Syftet med det här avsnittet är att visa på den emotionella och kognitiva funktion den här typen av sångrepertoar kan ha, dvs. hur musikens utformning kan ha bidragit till sångernas popularitet och de känslor sångerna antas förmedla då de framförs.

Musikens emotionella påverkan

Det är allmänt accepterat att musik har emotionell påverkan på människan (Schellenberg et al., 2002; Vickhoff, 2008). Forskningsfältet om musikens emotionella kapacitet och möjligheter att påverka sinnesstämningar är stort och innehåller många inriktningar (jfr Juslin & Sloboda, 2010). Inom ramen för den här studien förefaller den typ av studier som granskar människors egna känslomässiga uppfattningar om musik vara viktigast, eftersom sångerna har fått en emotionell laddning. Uppfattningarna grundar sig emellertid på såväl kognitiva (inriktade på musikaliska strukturer) som affektiva (neurologiskt iakttagbara beteendemönster, emotionell respons) (jfr Gabrielsson & Lindström, 2010; Juslin & Västfjäll, 2008; Vickhoff, 2008).

I det här avsnittet presenterar jag några exempel på forskning som tangerar sångers och melodiers affektiva betydelse och perception. Bharucha et al. (2006) lyfter fram några av de studier som gjorts inom ämnet musikalisk erfarenhet (*experience*) och gör bl.a. följande konklusioner om emotionell respons på musik: lyssnare beskriver ofta sina reaktioner på musik med emotionella uttryck, där de vanligaste anknytningarna är durtonalitet–glad, molltonalitet–ledsen (se även Gabrielsson & Lindström, 2010). Gabrielsson och Lindström (2010) hävdar emellertid att andra faktorer än tonaliteten kan dämpa den emotionella upplevelsen av musiken, t.ex. genom förändring av tempo. Känslor förmedlade genom musik är ”smittsamma”: en lyssnare tar ofta in musikens känslomässiga uttryck, dvs. påverkas av den sinnesstämning som musiken förmedlar (Bharucha et al., 2006).

Enligt Vickhoff (2008) är bedömningar av typen ”moll måste betyda något ledsamt” exempel på en kognitiv förståelse av musik. Begreppet *emotional contagion* (myntat av Hatfield et al. på 1990-talet) syftar däremot på känslors förmåga att smitta av sig. Den inlärda emotionella bedömningen sker långsammare än den känslomässiga neurologiska responsen, men båda samverkar till upplevelsen av musiken (Vickhoff, 2008). Schellenberg et al. (2002) ger ytterligare exempel på musikens möjligheter att skapa starka associationer: en sång som framförts vid ett emotionellt laddat tillfälle, t.ex. begravning, kan vid efterföljande lyssningar åter skapa samma emotionella upplevelser. Det här är närmast att jämföra med beteendepedagogens principer och stimulus-responseeffekter, t.ex. placeboeffekten.

Ovan beskrivna forskningsresultat tjänar som grund för de antaganden som kan göras om en sångskatt: melodierna är laddade med potentiella möjligheter att påverka lyssnarna eller sångarna emotionellt. Huruvida dessa möjligheter realiserar

beror i hög grad på vilka associationer som görs på individuell nivå (emotionell respons). Den andra typen av emotionell påverkan bottenar i musikaliska strukturer, dvs. inlärd, kognitiva uppfattningar om vilken typ av känslor olika parametrar i musiken anses förmedla. Den här typen av emotionella uttryck, t.ex. ”glada, livliga melodier” förekommer i läroplanerna (se LaFL, 1927).

Sångers kognitiva funktion

Sånger består emellertid av flera delar, där de tydligast framträdande är kombinationen av text och musik. Helheten kan ytterligare bidra till den emotionella och den kognitiva helhetsupplevelsen vid framförande av sång, antingen som åhörare eller sångare. Förhållandet mellan sångtext och melodi är emellertid omdebatterat (Gordon et al., 2010). Mänsklig perception av kombinationen (sjungen) text och melodi har studerats ur flera olika synvinklar: bl.a. utifrån småbarns perception (Lebedeva & Kuhl, 2010), vokalers och konsonanters påverkan på perceptionen av melodin (Kolinsky et al., 2009) och behandlingen av sångtext och melodi i hjärnan (Gordon et al., 2010). För den här avhandlingen är de studier som behandlar musikens betydelse som stöd för inläring mest relevant, p.g.a. läroplanernas betoningar på integration mellan ämnen, valet av textinnehåll och musikens betydelse för lärande. Här lyfts några av resultaten fram för att visa hur sångernas budskap kan främjas av en tillhörande melodi. Studierna omfattar både textförståelse, associationer och minnesförmåga.

Thiessen och Saffran (2009) menar att melodier underlättar kognitivt lärande, t.ex. kunskapsinformation i sångtexter, vilket också stöds av Wallace (1994) med avseende på att minnas text med hjälp av melodi. Wallace betonar emellertid att melodin är till hjälp endast om den upprepas tillräckligt mycket för att upplevas som bekant. Dessutom bör melodin vara förhållandevis ”enkel” och ”logisk” (jfr Schell, 2002) för att den ska stöda textinnehållet. Musikens rytmiskt och tonalt komplexa strukturer bidrar till perceptionen av textinnehållets struktur, en slags medrepresentation i hjärnan (jfr Lebedeva & Kuhl, 2010), vilket även understryks av Gordon et al. (2010): ord och melodi uppfattas som en oskiljbar helhet även på neurologisk nivå. Peretz, Radeau och Arguin (2004) menar att texter är lättare att känna igen än melodier. Lebedeva och Kuhl (2010) hävdar att det finns en dubbelriktad association mellan bekanta melodier och sångtexter: texten stöder alltså musiken och tvärtom. Det här gäller främst för igenkännande, men kan även anknytas till den tidigare diskussionen om musikens affektiva funktioner.

Ali och Peynircioğlu (2006) har studerat relationen mellan musik och text genom att testa upplevda känslomässiga reaktioner när melodin är sorgsen, glad, lugn eller aggressiv mot sångtexter av motsvarande typ, antingen kongruent eller inkongruent. Deras forskningsresultat antyder att melodiernas makt att framkalla känslor dominerar över texternas funktion. I studien minskade sångtexterna den positiva upplevelsen i glad och lugn musik, medan närvaron av sångtexter förstärkte känsloupplevelsen när sorgsen och aggressiv musik spelades. Ur resultaten framträder sångernas komplexitet och förmåga att bilda sammansmälta helheter som påverkar

varandra i olika riktning beroende på textens innehåll och sångens melodiska karaktär.

Calvert (2001; Calvert & Billingsley, 1998) har studerat kognitiv förståelse av textbudskap. De hävdar att en sångtext främst bearbetas fonetiskt, inte semantiskt i hjärnan. Det resulterar i att lyssnaren förstår innehållet i en talad text bättre än i en sjungen. När dessa forskningsresultat kombineras med läroplanernas metoder, förefaller integrationen mellan ämnen, t.ex. geografikunskap och sånger om olika länder, vara beroende av kognitiv kunskap för själva förståelsen, medan minnet kan stödas med sånginlärning där texterna fokuserar på kognitivt innehåll.

Sångmetodik

Sångmetodisk forskning syftar här på sådana studier som kan bidra till förståelsen för röstutvecklingens påverkan på sångförmågan, och därmed inverka på valet av sångrepertoar. Även om en sångskatt i sig antagligen inte är utformad endast på sångpedagogiska grunder, kan sångernas popularitet åtminstone i någon mån bero på deras tekniska sångbarhet. Melodiernas omfång utgör en specifik begränsning före och under puberteten när sång i skolan diskuteras (Trollinger, 2007; Welch, 2006).

Sångförmåga hos barn och unga utvecklas enligt ett antal utvecklingsfaser med viss individuell spridning, enligt musikforskaren Graham Welch (2006; Welch et al., 2008). Redan före födelsen är foster mottagliga för moderns röst i språk, sång och genom emotionella upplevelser (Welch, 2006). Under barnets första levnadsår utvecklas rösten och sångförmågan från fokus på prosodi (melodi och rytm) till textinnehåll. Welch betonar prosodins betydelse för modersmålets språk- och sångutveckling. Studier av bl.a. Adachi och Trehub (2011; Adachi et al., 2004) visar att durtonarter och rytmiskt betonade (genom synkoper och punkteringar) melodier redan i 3–4-årsåldern förknippas med glädje, medan ledsamma sånger ofta har en mindre ambitus och därmed smalare fraskonturer.

I puberteten varierar sångförmågan beroende på utvecklingsfasen: Welch (2006) presenterar en schematisk översikt av röstutveckling utifrån studier av främst Gackle [2000] och Cooksey [2000]⁵³. Gackles forskning visar att kvinnorröstens utveckling i puberteten kan indelas i fyra perioder. Mansrösten sjunker under perioden kring målbrottet konstant, processen indelas av Cooksey i fem steg. Utifrån det schema som Welch utarbetar kan två slutsatser dras: den bekväma vokala ambitus (*comfortable singing range*) som elever i puberteten gemensamt behärskar (i grupper med både flickor och pojkar) är relativt liten. Dessutom finns ett konstant minskande intresse för skolsång, speciellt hos pojkar, redan vid 10-årsåldern. Trots detta uppvisar resultaten i studien av Welch et al. (2008) att pojkar ändå är personligt intresserade av sång; det förefaller vara själva skolkontexten som påverkar negativt. Den målbrottsprocess som har sitt klimax i åldern 12–14 år infaller således under en period i grundskolan, då även de studerade sångerna finns i läroplanen (jfr GrL, 1985). Generellt har sångambitus sjunkit, vilket Welch et al.

⁵³ Båda citerade i Welch (2006).

(2008) anser bero bl.a. på förändrad diet: barn och unga är idag större än i tidigare generationer. Det bekväma sångregistret i en klass med åldersspannet 11–13 år (årskurs 6, Nivå I och IIA hos flickor, Nivå IIA och IIB hos pojkar) blir synnerligen smalt: en kvint mellan d^1 och a^1 (jfr Welch, 2006). Notexempel 1, som jag konstruerat utifrån Welchs artikelinnehåll visar variationerna i bekvämt sångregister, där det sista exemplet synliggör de gemensamma bekväma tonhöjderna i en heterogent utvecklad klass i åldern 11–13 år.

Flickor: Nivå IIA och IIB	Pojkar: Nivå I, Nivå II	Gemensamt bekvämt sångregister
------------------------------	----------------------------	-----------------------------------

Notexempel 1. Bekväma sångregister i tidig pubertet, den ungefärliga åldern 11–13 år, både flickor och pojkar.

Det här är ändå inte de enda möjliga sångtonerna hos barn i åldern 11–13 år. Det totala registret sträcker sig utanför det bekväma, både uppåt och neråt. Notexemplet antyder emellertid de sångtekniska svårigheter som kan förekomma vid val av sångrepertoar i klassrummet och sammanfaller även delvis med de val som gjorts i läroplanerna med avseende på sångmetodik. Lärares förmåga att transponera sångerna till lämplig tonart blir därför avgörande för sångresultatet och elevernas upplevda sångförmåga.

Det bekväma tonomfångets smala register förklarar också till viss del varför vissa sånger kan uppfattas som svåra av personer som inte haft möjlighet att träna sin sångröst, eventuellt p.g.a. det minskade antalet undervisningstimmar i musik parallellt med minskat fokus på sång överhuvudtaget i skolan. En motsvarande diskussion om problematiken kring barns utveckling av sångrösten i musikundervisningen förs av Pihkanen (2011), som bl.a. studerar orsakerna till minskad sångförmåga och heshet hos barn. Några av de faktorer som Pihkanen lyfter fram är bristen på förebilder, val av lämplig speltonart istället för sångtonart och bristande undervisning i sångteknik. Ett annorlunda röstideal (speciellt i populär- och rockmusik) kan också utgöra en av orsakerna till såväl minskad sångförmåga som röstproblem (Trollinger, 2007).

Det finns således en viss problematik i valet av lämplig tonart och urvalet av sångrepertoar för barnrösten, menar även Björkstrand (2006): det gemensamma röstomfånget hos barn uppgår till endast en kvint, ungefär mellan c^1 och g^1 . Hon påpekar att många barn inte klarar av att använda sin röst så flexibelt vid reproduktion av melodier, detta kräver övning. När barn förväntas sjunga sånger med svåra intervallsprång och brett tonomfång klämmer de ihop melodin så att linjen behålls i fraserna, men enligt det egna röstomfånget. Följaktligen blir tonartsvalet viktigt, för att så långt som möjligt omfatta gruppens gemensamma röstomfång.

Trollinger (2007) betonar i en artikel om röstfysiologiska förutsättningar för sång att barns sångförmåga inte är fullt utvecklad före puberteten. Hon lyfter fram stora brister inom skolans sångpedagogik, då en sådan ofta utgår från vuxenröster. Hos barn i lägre skolåldern har rösten ännu inte hunnit utvecklas färdigt, därför har de en begränsad sångambitus. Trollinger menar att barns ultimata sångambitus ligger mellan d^1 och a^1 , dvs. i samma område som deras talröst. De här ligger något högre än det sångområde Björkstrand (2006) föreslår. Även andningen är underutvecklad hos yngre barn, därför behövs kortare fraser och tätare andningspauser, något som också kan ha betydelse för vilken sångrepertoar som fungerar bäst. Trollinger lyfter fram vikten av att välja sådan repertoar som tilltalar sångarna (barnen) samtidigt som hänsyn tas till deras fysiska sångförmåga. Här spelar även valet av ackompanjemang en viss roll: hon betonar att t.ex. sång med rockband som ackompanjemang ökar risken för spänningar i sångrösten som kompensation för att sången skall höras. På den punkten är elgitarren besvärligast, eftersom sångrösten ligger på samma frekvenser som gitarren, men med högre volymer. Trollinger föreslår en återgång till a cappella-sång eller enbart svagt piano-ackompanjemang, eftersom det är betydligt hälsosammare för ännu inte fullt utvecklade barnröster. Med avseende på de studerade sångerna är ackompanjemanget knappast ett problem. Däremot kan sångerna vara tekniskt svåra och ha ett stort ambitus som gör dem svårsjungna för barn och unga.

Utöver de ovan diskuterade sångmetodiska studierna finns ytterligare en stor bakomliggande diskussion som här utelämnas p.g.a. utrymmesbrist: personliga negativa sångupplevelser som resulterar i upplevd identitet som icke-sångare, något som beskrivs av bl.a. Welch (2006). Det har emellertid ingen större betydelse för den här studien, eftersom fokus inte ligger på personliga musikupplevelser utan sångrepertoar. Det musikpedagogiska fält som beskrivits i det här avsnittet synliggör några av de ställningstaganden som behövs vid val av sångrepertoar och framförande för att ta hänsyn till de förutsättningar och begränsningar som barn och unga har. Hit hör även valet av tilltalande sångrepertoar, bakomliggande sångideal, röstmässiga begränsningar och musikteoretiska syften (sång från noter, notläsningsförmåga), dvs. sådana ämnesområden som betonas i läroplanerna. Sång kan i ett musikpedagogiskt sammanhang ses som redskap för emotionella upplevelser, kognitiv inlärning, röstutveckling och sångmetodik. I följande avsnitt granskar jag några musikanalytiska principer, dvs. forskning om kognitiva strukturer i musik, för att lägga grunden för analysen av sångerna i kapitel 4.

2.3 Ett musikanalytiskt perspektiv på sångrepertoar

Det finns flera möjliga tillvägagångssätt för analys av sånger, principer som av tradition använts inom musikteoretisk och musikanalytisk forskning. I musikanalys studeras olika musikteoretiska strukturer och element i musik utifrån ett brett perspektiv (jfr Eerola et al., 2003). Detta resulterar i att forskningen inte så mycket styrs av själva materialet som av vilka frågor och metoder som väljs. Det här avsnittet innehåller tre delar som tillsammans belyser musikanalysens teoretiska bakgrund: en diskussion om musikanalytiska varianter, en översikt över typiska melodiska parametrar i västerländsk musik och en presentation av forskningsresultat från studier av melodier.

Musikanalytiska varianter

Murtomäki et al. (2003) presenterar i artikeln om västerländsk musikteori och musikanalys några tillvägagångssätt och metoder som är typiska för musikvetenskaplig forskning med teoretiska inslag. Analysmetoderna för melodier är många och olika till karaktären, med fokus på enskilda beståndsdelar, lineära och harmoniska mönster (traditionell melodi- och funktionsanalys), eller stora reducerade helheter (Schenkeranalys). Det finns två huvudsakliga typer av musikanalysmetoder: *a) traditionell musikanalys*, som inriktas på notation av musik och sånger (dvs. visuellt observerbara, noterade data) och *b) auditiv musikanalys*, som bygger på inspelat material. Eftersom syftet med den här studien är att granska melodier i noterad form blir utgångspunkten den traditionella formen av musikanalys, men forskningsresultat från auditiva studier, t.ex. emotionell perception, kan också fungera som stöd för tolkningen.

Metoderna för musikanalys har varierat beroende på vilka parametrar som ansetts viktiga. Under antiken eftersträvades matematiska ideal även i musiken (som en del av *quadrivium*), etosläran⁵⁴ hade sina rötter i matematiska skalor (grunderna för den pythagoreiska stämningen), och på den grunden byggdes medeltidens fördjupning av musikens strukturer via språkliga paralleller och affektlära (Murtomäki et al., 2003). Först på 1600-talet etablerades dur- och molltonaliteten ur de gängse använda kyrkotonarterna (moderna) i och med den tempererade stämningen. Dur- och molltonarternas intåg i den västerländska musiken under barocken förde med sig att större vikt lades vid de harmoniska strukturerna med både ett horisontalt och ett vertikalt fokus: teorierna om den lineära musikbilden byggdes upp genom granskning av stämföring och kontrapunkt, medan vertikalplanet bestod av de harmoniska ackordföljderna (generalbas, *basso continuo*) (Murtomäki et al., 2003). När harmoniernas strukturer kom i fokus lades grunden för de ackordbaserade principer (Biamonte, 2010) som präglar 1900-talets populärmusik. Monodin, den enkla enstämmiga sången med ackordackompanjemang blev en annan viktig stilfaktor under 1700-talet, då Jean-Philippe Rameau lade grunden för vår nuvarande ackord- och funktionsanalys (Benestad, 1978; Murtomäki et al., 2003). Den

⁵⁴ *etoslära* = läran om tonarternas påverkan på människan. (jfr Benestad, 1978)

tekniska musikanalysens fader anses vara Hugo Riemann. Hans insatser syns enligt Benestad (1978) fortfarande inom den musikaliska formanalysen och den harmoniska funktionsanalysen. Någon egentlig harmonisk analys av körsats eller pianoackompanjemang genomförs inte i den här avhandlingen, däremot syns de harmoniska funktionerna t.ex. i kadensernas melodilinjor. Jag begränsar alltså analysen till melodierna utan underliggande harmonik.

Musik är, oberoende av vilken analysmetod man väljer, ett komplext system bestående av en mängd typiska musikaliska element eller s.k. *parametrar*⁵⁵. En studie av dessa musikaliska element bidrar till helhetsförståelsen av hur en sång i sångskatten är konstruerad; möjligen kan också typiska karaktärsdrag urskiljas bland de enskilda parametrarna. De grundläggande elementen består av rytm, melodi och harmoni, på senare tid också klangfärg (Oksala, 1984). Rytm består av strukturer i relation till taktarten, med avseende på tidslängd och betoning, medan melodin består av fraser och intervaller som samspelar med rytmen, men vars ambitus (tonomfång) i en sång också begränsas av tonartsvalet. De harmoniska strukturerna syns främst i kadenser, ackordval och ackompanjemang i sångerna, men indikeras också i själva melodierna genom valet av toner, t.ex. i sångens inledning och slutkadens (Meyer, 1973; Vos & Pasveer, 2002). Klangfärgen (*timbre*) är nära förbunden med orkestrering och instrumentation, varför den parametern förblir ganska irrelevant i den här studien, som omfattar sångrepertoaren i sig och inte själva framförandet eller det auditiva materialet. Dynamik och tempo kan i viss mån vara relevant, men varierar beroende på framförandet. Många av sångböckerna saknar information om dynamik och tempo. Därför diskuteras inte dessa två parametrar närmare i den här studien. Om repertoaren hade innehållit musik ur pop- och rocktraditionen hade däremot en analys av ackordföljder, instrumentation, dynamik och klangfärg varit av avgörande betydelse (se Biamonte, 2010).

Traditionell musikanalys

Dagens musikanalytiska forskning har sina rötter i 1800-talets tyska forsknings-tradition. Uppkomsten av denna akademiska inriktning kan dateras till 1880-talet, då Guido Adler systematiserade musikvetenskapen genom indelning i en historisk och en systematisk gren (det som senare kom att kallas *Vergleichende Musikforschung*). Vid universitetet i Leipzig disputerade redan 1885 den första svensken, Karl Valentin, inom jämförande musikkforskning, dvs. dagens etnomusikologi. Valentins avhandling bär titeln *Studien über die schwedischen Volksmelodien*. Han beskriver typiska drag i de svenska folkvisorna genom musikanalys av notskriften till 560 melodier. Det är alltså frågan om redan nedskrivna och eventuellt redigerade folkmelodier. (Olsson, 2003)

Den tidiga jämförande musikkforskningen använde sig av kvantitativa metoder för analys av musikaliska parametrar som tonhöjder, skaltyper, tonalitet, intervallförekomst, melodiomfång och taktarter. Det fungerade förstås i viss mån, men kunde också ge felaktiga resultat i sökandet efter de nationella särdragen i folk-

⁵⁵ Det finns en liten ordlista med några musikteoretiska termer i slutet av avhandlingen.

melodierna, då t.ex. tolkning och framförande omfattar så mycket mer än de parametrar som notbilden kan förmedla. Valentins slutsatser, baserade på den induktiva metodiken, är bl.a. att de svenska folkmelodierna är mollbetonade och i huvudsak innehåller stegvis melodiföring. Analysresultat av den här typen är i sig empiriska och odiskutabla. Men att därifrån dra vidare slutsatser om den typiska intervallförekomsten: ”att det på sju sekundintervall bör förekomma ett intervall större än en ters” (Olsson, 2003, s. 66), verkar enligt min uppfattning ohållbart.

Valentins studie saknar anknytning till en social och kulturell kontext, i enlighet med strävan till objektivitet och vetenskaplighet. Den saknar också nationalpatriotiska drag, vilket Olsson (2003) förklarar med att avhandlingen skrivits innan de nationalistiska strömningarna med intresse för folkmusiken fick sitt genombrott. Trots denna strävan efter objektivitet sällar sig Valentin till Goethes begreppsvärld: begreppet *folkets visor* borde användas istället för *folkvisor*, även om han i arbetet med folkmusik avser just ”den obildade massans musik” (Olsson, 2003, s. 68–69). Valentins studie av svenska folkvisor tangerar den här studien i fråga om analysmaterialet och den empiriska delen. Däremot anser jag att sångskattens pedagogiska anknytning är en social och kulturhistorisk faktor som inte kan förbigås. De analyserade parametrarna i musikanalysen är i stort sett desamma, men utgör bara en del av helheten. Den här avhandlingen är emellertid inte primärt etnomusikologisk⁵⁶ till sin karaktär även om musikanalysen uppvisar liknande drag. Studiematerialet är inte gehörstraderat, utan består av publicerade versioner som är förhållandevis enhetliga oberoende av sångböckernas utgivningsår.

Både Carl Dahlhaus, föregångaren inom musikestetik, och musiketnologen Johann Gottfried von Herder hävdade på sin tid att musik är *poiesis* och inte *praxis*. Termerna härstammar från Aristoteles definitioner, där *poiesis* står för hantverket, produktionen (eng. making, producing) och *praxis* för själva handlingen, utövandet och uppträdandet (eng. ”doing, practicing and performing acts”) (Dahlhaus & Austin, 1982, s. 10). Det viktiga i analys av musik är enligt Dahlhaus att fokusera på strukturerna, inte omständigheterna och den sociala verkligheten omkring. Dahlhaus betonade kompositörerna och deras verk som kärnan i musikanalytisk forskning. Han ansåg därför det viktigaste inom musikanalysen vara analys av notationen (Sarjala, 2003). Riktigheten i Dahlhaus påstående kan diskuteras: enligt min uppfattning är hans fokus på strukturer endast en variant av möjliga tillvägagångssätt vid musikanalys.

De musikaliska parametrar som behöver kodas för att kunna jämföra melodierna är enligt Bengtsson (1967) följande: tonart, taktart, tonhöjd (pitch coding), tidsvärden (time-value coding), inledningston och eventuellt också melodisk gestalt

⁵⁶ *etnomusikologi*, *musikanthropologi* eller *musiketnologi* är ett forskningsfält med anknytning till musikvetenskap, etnologi och socialantropologi. En av huvudinriktningarna utgör studier av gehörstraderad musik, där analysen av vissa musikaliska aspekter, som skalor, melodilinjer och melodityper betonas. (Nationalencyklopedin: musiketnologi)

(Schenkers *Gestalt*⁵⁷, Reimers *kurvaturer*, det jag kallar tonflödesdiagram). Bengtsson hävdar att det ofta räcker med tonhöjdskodning för identifikation av melodier, t.ex. med avseende på folkmelodivarianter; på den punkten argumenterar Bod (2001) för motsatsen genom att påvisa bristerna i Gestalt-teorierna, särskilt med avseende på fraskonstruktioner i folkvisor. En faktor som inte nämns i Bengtssons kodning är melodins ambitus, som med säkerhet kommer att behövas i denna studie, då hänsyn behöver tas till elevernas olika ålder och därmed stämbandslängd och sångförmåga⁵⁸. För övrigt används en liknande analysmetod av sångmelodierna som den Bengtsson beskriver, dvs. med siffror för tonhöjden. Motsvarande bruk av siffersystem med tonplatser presenteras bl.a. av Aldwell och Schachter (2010) och Bod (2001).

Traditionell musikanalys bortser ofta från musikens kontext, t.o.m. så långt att endast notbilden studeras. I traditionell musikanalys anser man alltså kunna förklara ett styckes funktion och beståndsdelar enbart med hjälp av själva musiken, separat från sitt sammanhang. Enligt mitt synsätt är det omöjligt att bortse från den komplexitet som sångskatten utgör med avseende på social, pedagogisk och historisk kontext. Sångskatten är mer än sin text och sin musik, men också mer än endast de omgivande faktorerna som påverkat deras uppkomst. Mitt mål är alltså att beskriva sångskatten på flera olika sätt, att försöka fånga essensen av dess innebörd och mening i egenskap av en finlandssvensk identitetsskapande faktor. Därför använder jag ett brett spektrum av analysmetoder som belysande instrument. Nedan presenteras de tillvägagångssätt som huvudsakligen inspirerat mig i analysen av melodiernas beståndsdelar och kontext: metoder beskrivna av Bartók, Moisala och Reimers.

Bartóks analysmetod

Bartók utvecklade en analysmodell för visor i den ungerska musikkulturen under tidigt 1900-tal. Hans analysmetod är enligt Ling (1989, s. 130) ännu ”det vedertagna sättet att analysera visor i många östeuropeiska länder”. Bartóks studier av den ungerska bondekulturens melodier genererade enligt Osborn (2004, s. 174) en klassificeringsmetod enligt följande system:

the number of phrases of a melody; the length of each phrase; the metric (isometric or heterometric) and rhythmic character of the texts; the analysis of cadence tones; and the range of the melodies.

Det material som analyseras i den här avhandlingen skiljer sig dock på en avgörande punkt från Bartóks (Bartók & Lord, 1978) analyser av den jugoslaviska folkmusiken: sångerna finns redan noterade i en enhetlig och etablerad form. De tolkningsproblem som Bartók konfronterats med försvinner. Bartóks syfte med

⁵⁷ från psykologiska principer om proximitet och likhet (Bod, 2001; Lerdahl & Jackendoff, 1996).

⁵⁸ Se avsnitt 2.2 om sångmetodik. För ytterligare diskussioner om barns sångförmåga och röstutveckling, se även Sundin (2001), Bjørkvold (1991) och Fagius (2007).

klassificeringen är att utreda melodiernas ålder utifrån deras utvecklingsgrad. Hans ”evolutionistiskt präglade världsbild” och ”uppfattningen om böndernas oförmåga att skapa och förmåga att improvisera” måste dock uppfattas som tidsbundna och föråldrade argument för den här analysmetoden (Ling, 1989, s. 132). Det betyder emellertid inte att Bartóks analysmodell måste förkastas som sådan. Analyser genomförda utgående från Bartóks principer möjliggör jämförelsen mellan musikaliskt material av olika slag på en musikteoretisk nivå, dvs. melodiernas eventuella likheter och olikheter.

Ling (1989, s. 132) beskriver Bartóks metod i praktiken på följande sätt: 1) transponering⁵⁹ av melodin så att dess slutton blir g¹. 2) Indelning av melodin i avsnitt (enligt textfraser): klassificering efter melodiavsnittens sluttoner, vilka betecknas med siffror och klamrar, 3) melodierna indelas enligt antalet stavelser i melodiavsnitten (skrivs med arabiska siffror, åtskilda av kommatecken) och 4) definieras enligt *omfång* (tecknas med tonhöjds-siffror sammanbundna med bindestreck). Huvudlinjerna i Bartóks metod stämmer överens med den analysmetod som valts i den här studien: tonarter, ambitus, rytm och melodifraser är sådana beståndsdelar som är intressanta också vid analys av en skolsångrepertoar. Här används emellertid en något omarbetad version i analysen: istället för transponering används ett matematiskt lineärt rekonstruktionssätt som liknar Fortes (1977) set theory och de harmoniska principer som presenteras av Persichetti (1961).

Dialogisk musikanalys

Musikforskaren Pirkko Moisala (2001, 2003) kritiserar den traditionella musikanalysens synsätt i sina artiklar om *dialogisk musikanalys*: teoretisk musikanalys tar inte tillräcklig hänsyn till musikens kontext, utan ser ofta musiken som en från sammanhanget avskild helhet. I linje med det bakhtinska dialogbegreppet skisserar hon upp en dialogisk verkanalys som bättre lämpar sig för etnomusikologisk forskning. Grundkonflikten ligger enligt Moisala i de två forsknings-traditionernas till synes omöjliga förening: traditionell formalistisk musikanalys av enbart musiken mot musiketnografins fokusering på enbart kontexten (de utom-musikaliska faktorerna). En sammansmältning av dessa två ansatser vore således på sin plats.⁶⁰ Som lösning på detta problem skisserar hon en annan analysmodell för musik än den traditionella.

Idén med en dialogisk verkanalys är att betona materialets (verkets) diskursivitet och heterofoni. En sådan analysmodell söker inte efter enhet utan vill belysa det säregna i varje del. Den dialogiska synen ifrågasätter enligt Moisala de centrala begreppen inom musikanalys (musiken i sig, verket och kontexten) och sprider nytt

⁵⁹ En motsvarande analys genom transponering har gjorts av bl.a. Simonton (2010) med hänvisning till Paisley.

⁶⁰ En parallell kan här dras också till innehållsanalysens ensidiga fokus på textens semantik, utan hänsyn till musiken, om den används inom ett musikforskningsområde. Ansatsen räcker inte för att förmedla det viktiga i helheten. Därför menar jag att flera analysmetoder behövs för att skapa en fullödlig beskrivning av ett sångmaterial.

ljus över dessa begrepp. Moisala (2003, s. 14) talar om en musikalisk mångspråkighet och poängterar att den dialogiska analysmodellen inte strävar efter en syntes, utan ”till blottläggande och synliggörande av mångstämmigheten”. Det blir således fråga om en tids- och positionsmässigt beroende analys, som består av en ”heterofoni av artikulationer” (Moisala, 2003, s. 22).

Den heterofona dialogens röster utgörs av alla möjliga faktorer och strukturer, t.ex. kan man enligt Moisala (2003, s. 23) ta fasta på tidningsskriverier, sociala och institutionella strukturer såväl som tidigare forskningsresultat och tolkningar. Huvudfrågan är genomgående på vilka sätt dessa röster har tillfört verket dess betydelse. Beroende på vad man vill belysa kan också en traditionell musikanalys av verken vara motiverad, om man tror att det finns något intressant att tillföra med hjälp av en sådan analys. En viktig insikt i den dialogiska musikanalysen är också att man hela tiden är medveten om att det man undersöker är en del av den sociala kontexten (se även Moisala, 2001).

Det tillvägagångssätt som Moisala beskriver har tydliga hermeneutiska drag. Genom att ta hänsyn till såväl traditionella analysmetoder i musik och text som den sociokulturella kontext ur vilken de emanerat och levt vidare genom musikleoplaner, sånglistor och sångböcker byggs i den här avhandlingen ett komplext mönster upp för den kommande tolkningen, den typ av forskningsansats som Reimers (1983) benämner *hermeneutisk-komplex*. Med stöd av Moisalas och Reimers strukturer skisseras således en tvärvetenskaplig, multimodal metodologi upp, där syftet är att beskriva detaljerna, söka mönstren inom och emellan de olika aspekterna och sammanfoga dessa till en meningsfull helhet.

Den musikvetenskapliga forskningsinriktningen har, som ovan diskuterats, länge inriktat sig på teoretisk analys av musiken. Den traditionella musikanalysen av notbilden kategoriseras av Gustavsson (2004), efter Molanders (1996) beskrivning som *episteme*, eller kunskap om musik. Den andra kunskapsformen utgörs av *techne*, dvs. den hantverksmässiga kunskapen och färdigheten i musik som en utövare har. Aristoteles tredje kunskapsbegrepp, *fronesis*, beskrivs närmast av den sammanmältning av kunskap om och i musiken som bidrar till förmågan att uttrycka sig genom musik. Dessa tre dimensioner av kunskap appliceras i dialogform på det här forskningsprojektet: den epistemologiska kunskapen om sångrepertoaren utgörs av traditionell musik- och textanalys. Samtidigt finns hela tiden medvetenheten om sångernas klingande versioner med i bakgrunden: den praktiskt utövade formen, *techne*, är den version av sångerna som konkret bidragit till deras betydelse för en folkgrupp. Den tredje, *fronesis*, är precis som Gustavsson betonar, svårast att greppa. I det här sammanhanget definieras musikalisk fronesis som sångernas förmåga att genom framförande förmedla känslor av gemenskap och identitet, ett uttryck för tillhörighet genom sång. Min tolkning av de tre kunskapsdimensionerna är följaktligen att den sångskatt som studeras i den här avhandlingen består av en tredelad helhet där delarna står i oavbruten dialog med varandra. Denna ständiga dialog utgör grunden för den komplexitet som i den här studien tolkas hermeneutiskt. Genom en empirisk detaljstudie av den *epistemiska* versionen av sångskatten, som påverkat en folkgrupp i form av *techne*, eftersträvas en slutlig

tolkning av den *fronesis*, det budskap och den visdom som sångerna bär med sig från generation till generation.

Jag har valt en analysmodell som utgår enbart från sångernas noterade versioner. Därmed väljs den del av tolkningsmöjligheterna som utgörs av det auditiva bort: t.ex. i vilket tempo sångerna framförts eller hurdana varianter som finns inbandade av de studerade sångerna. Här skiljer sig studien markant från en etnomusikologisk eller musikantropologisk analys (t.ex. Merriam och Lomax) som helt och hållet bygger på inspelningar (se Cook, 1987; Lomax, 1968). Samma typ av auditiva analysmetoder används också ofta inom forskning om folkmusik och i studier av etniska musikkulturer och personliga uttryck i sångform (Mossberg, 2002; Niemi, 1998; Rosenberg, 1986; Woube Kassaye, 2002). Den traditionella musikanalysen är enklare att genomföra eftersom den inte är beroende av auditiva tolkningar. Enligt Adiloglu et al. (2006, s. 221) går traditionell musikanalys ut på att extrahera och integrera information om melodi, harmoni, kontrapunkt, rytm, taktart (meter) och form: "The analysis of a given piece is generally viewed as an inseparable process which must link different elements and levels of description." En sång eller ett musikstycke är således sammanlänkad av olika element till en oskiljbar helhet. Det innebär att delarna behöver analyseras var för sig samtidigt som hänsyn måste tas till helheten.

Ett exempel på en musikanalys som gjorts enligt de dialogiska principer som Moisala (2001, 2003) förespråkar⁶¹ är Lennart Reimers (1983) doktorsavhandling om Alice Tegnér's barnvisor. Några av de sånger som finns med i mitt studiematerial har melodi av Tegnér, vilket inte heller förminskar dess betydelse i sammanhanget. Reimers gör en detaljerad kvantitativ musikanalys av 128 av Tegnér's barnvisor, bl.a. för att försöka utröna vilka faktorer som gör att också musiken uppfattas som barnslig. Han har analyserat alla melodi-intervall i sångerna. Den musikimmanenta nivån är noggrant utförd och ger många insikter i musikens strukturer. Reimers tar upp sex olika analysnivåer: 1) den musikimmanenta nivån (musikens strukturer), 2) den intextuella nivån, dvs. musiken i musiken och texten i texten, 3) kinetiska figurer⁶² (rörelser i musiken, det som driver sången framåt). De tre sista nivåerna är kontextuella: 4) den individual- och socialpsykologiska nivån (Tegnér's familjebakgrund), 5) den kulturhistoriska och sociokulturella nivån och 6) den historiska och samhällsrelaterade nivån.

Reimers vetenskapsteoretiska ansats är enligt hans egen utsago en hermeneutisk komplex-modell. Den omfattar en tät beskrivning av en sångrepertoar utifrån flera perspektiv och i det avseendet lämpar sig hans analysmodell väl också för den här studien. Reimers (1983) betonar betydelsen av interaktion mellan samtliga element vid en hermeneutisk studie och rekommenderar sitt tillvägagångssätt som en modell för studium av andra typer av musik som uppnått stor popularitet. Han poängterar att ingen av de analyserade faktorerna ensam kan förklara varför sånger blir populära.

⁶¹ Hon nämner ändå inte Reimers avhandling som exempel i sin artikel.

⁶² Jämför Forsbloms (1985) bruk av retoriska figurer: anabasis, katabasis och kyklosis.

De musikanalysmetoder som presenterats i det här avsnittet utgör grunden för den analysmetod som utarbetas för den här studiens ändamål. Här utgör Reimers analys med sitt dialogiska grepp (jfr Moisala, 2001, 2003) utgångspunkten, medan Bartóks tillvägagångssätt bearbetas och sedan tillämpas på de melodiska strukturerna. Dialogen mellan text, musik och kontext framträder tydligast i den slutliga helhetsbedömningen av forskningsresultatet. På det sättet uppfylls även kriterierna för det dialogiska synsättet där delarna tillsammans fångar in helheten.

Melodiska parametrar i västerländsk musik

I det här avsnittet tecknar jag med hjälp av forskning om melodier en typbild av den slags melodik som den studerade sångrepertoaren kan tänkas tillhöra, dvs. några av den västerländska vokalmusikens typiska karaktärsdrag. Begreppet västerländsk avser här den typ av musiktradition som har sina rötter i Centraleuropa (Tyskland, Italien, Frankrike) med musik av Bach, Mozart och Beethoven som typiska förebilder. Det alldagliga uttrycket ”klassisk musik” motsvarar det mer korrekta begreppet ”västerländsk konstmusik”. Vokalmusik avser sådana kompositioner som är tänkta att framföras som sånger. Beskrivningarna av de melodiska parametrarna utgör senare grund för den melodianalys som görs på det empiriska materialet.

Vad kännetecknar egentligen en melodi? Smits van Waesberghe (1955) definierar melodins karaktärsdrag som ett växelspel mellan grundtonen och de möjliga melodi-intervallen, som förutom tonhöjd varierar med hjälp av rytm, eufoni⁶³ och form. En melodi bygger således på spänning och kontrast, såväl ifråga om rytm som tonhöjd. Ju längre framåt en melodislinga rör sig, desto färre blir de möjliga melodiska alternativen, enligt Smits van Waesberghe (1955)⁶⁴.

Inom alla musiktraditioner, musikstilar och musikepoker finns olika typer av ideal som kännetecknar tidstypiska och stilena melodier. Riess Jones (1981) beskriver sådana typiska karaktärsdrag som ideala musikaliska prototyper: harmoniska, melodiska och rytmiska. Den harmoniska idealtypen i västerländsk musik omfattar durmolltonalitet, den melodiska idealtypen bygger på den underliggande harmonin, ackorden, och de meloditoner som uppfattas lämpliga för tonaliteten. Resultatet av hennes resonemang blir att kromatiska toner uppfattas som mindre lämpliga i en västerländsk traditionell melodi. Den tredje idealtypen, rytmisk struktur, omfattar enligt Riess Jones rytm och tempo. Den typiska ”goda” rytmiken blir enligt samma princip en stabil förankring i en taktart. Riess Jones menar att en ideal melodi bygger på symmetriska kombinationer av ovan nämnda element, som tillsammans förstärker helhetsuppfattningen: t.ex. kan ett rytmiskt motiv som upprepas förena en melodislinga vars tonföljd uppfattas som spretig. Samtidigt som sådana upprepade element binder samman upplevelsen av en god melodi som helhet, vore melodier som helt och hållet bygger på upprepade symmetriska motiv

⁶³ klingande konsonans, dvs. toner som låter vackert ihop enligt västerländsk tradition.

⁶⁴ Se även Sohlmans musiklexikon (Skog & Bengtsson, 1977): *melodik*.

enbart tråkiga, alltför förutsägbara. Det är således variationerna mellan rytm, melodisk tonhöjd och harmoni som utgör kännetecknen på goda melodier, men vilka dessa är beror på kulturen och traditionen. Trehub, Thorpe och Trainor (1990) tillämpar de principer som Riess Jones argumenterat för. I sin studie av småbarns perception av goda och dåliga melodier beskrivs goda melodier som toner som är konsonanta, dvs. ingår i den diatoniska dur-/mollskalan, medan dåliga melodier innehåller kromatiska språng som är dissonanta mot den underliggande harmonin, eller inte kan tolkas som tillhörande en underliggande dur-/mollskala. Motsvarande argumentation finns i Schellenberg et al. (2002): kulturellt bundna förväntningar på melodiers förlopp omfattar i dur-moll-tonaliteten bl.a. kadenser enligt dominant-tonikapincipen (V7 följs av I). Utifrån dessa grundargument presenteras nu en liten översikt av de olika melodiska parametrarnas karakteristika inom den studerade genren: traditionella västerländska melodier.

Tonalitet

Begreppet tonalitet myntades enligt Brown (2005) av Alexandre-Étienne Choron i hans "Sommaire de l'histoire de la musique" från 1810. François-Joseph Fétis populariserade begreppet under de följande decennierna och sedan dess har tonaliteten utgjort en viktig del av den musikteoretiska diskursen. Enligt Chorons beskrivning omfattar termen tonalitet sådan musik där man kan urskilja en bestämd tonika och dess treklang. Denna första beskrivning av "funktionell tonalitet" har numera utvidgats till en betydligt bredare definition: "to denote any music that focuses melodically and/or harmonically on some stable pitch or tonic", alltså all slags musik som har ett melodiskt och/eller harmoniskt fokus på en stabil tonhöjd eller tonika (Brown, 2005, s. xiii).

Den västerländska musiken är diatonisk och tonal till sin karaktär. Termen diatonisk avser sådan musik som bygger på de sju stamtonerna. Hit hör både kyrkotonarter (modala tonarter) och vanliga dur- och mollskalor. Dur- och molltonarterna introducerades i och med den tempererade (liksvävande) stämningens intåg i musiken under barocken kring sekelskiftet 1600–1700. Dur-molltonaliteten efterträdde de modala tonarter som använts ända sedan antikens Grekland med dess avancerade *etoslära* (läran om tonarternas påverkan på människan). (Benestad, 1978)

Platons uppfattning om musikens betydelse för fostran presenteras i en av dialogerna, där Sokrates diskuterar "sångens och melodiers beskaffenhet" med Glaukon (bror till Platon). Först klargör Sokrates att "en sång består av tre saker: ord, melodi och rytm." Orden bör vidare överensstämma med melodin och rytmen, varpå en diskussion om lämpliga tonarter i enlighet med etosläran förs. Platon föredrar det renodlade och enkla: musiken ska bestå av en tonart, och en taktart och rytm som inte ständigt växlar, för att åstadkomma bästa möjliga effekt i uppfostran. Platon betonar vikten av musik i uppfostran och tillmäter den större betydelse än övriga konstarter. Målet för den musikaliska fostran är att människan lär sig skilja mellan gott och ont, och det övergripande målet är "filosofien, som

kan uppenbara den högsta formen för kunskap.” (Benestad, 1978, s. 22–28) Redan under antiken betonades alltså musikens betydelse för värdefostran.

De vanligaste tonala variationerna i traditionell västerländsk musik utgörs av tonartsbestämningen enligt dur och moll. Den vanligaste mollversionen är den harmoniska, som kännetecknas av höjd ledton (den sjunde tonen i skalan). Den antyder ett dominantackord (V steget) i dur, medan naturlig moll saknar denna höjning av ledtonen. Andra skalor som kan tänkas förekomma i sångerna är olika modala skalor och pentatoniska varianter. Här görs emellertid grundindelningen enbart i dur- och mollsånger, samt eventuella förekomster av dur- och molltonalitet i samma sång.

Den finländska sångkulturen påstås ganska ofta vara melankolisk och mollbetonad (P. Kukkonen, 1997; R. Kukkonen, 2008). Påståendet är dock inte riktigt sanningsenligt, något som också betonas av Pirjo Kukkonen (1997), som ger exempel på ett flertal olika finländska sångtyper som präglas av durtonalitet⁶⁵. Dur-molltonalitetens spridning åskådliggörs av Cornelis et al. (2010). I deras artikel visas hur den geografiska spridningen av molltonarter i sånger klart ökar ju längre österut man rör sig i Finland. Kustområdet, dvs. de finlandssvenska sångernas ursprungsområde, tillhör det starkaste durbältet enligt Cornelis et al.

Taktarter och musikalisk form

Taktarterna i västerländsk musik bygger på indelning till tre eller fyra med olika undervarianter (Kjellberg, 1999). Normalt betonas ettorna mest i takten, varför betonade stavelser i allmänhet placeras så att de överensstämmer med detta. De vanligaste taktarterna i västerländsk musiktradition är 4/4-takt och 3/4-takt, tätt följda av 6/8-takt och de tudelade taktarterna alla breve (2/2) och marschens karakteristiska 2/4.

Musikalisk form i västerländska sånger byggs upp av två slags element: *de metriska mönstren*, alltså takterna, och de större *fraskonstruktionerna*, som består av olika antal takter, mellan vilka det finns en viss logik i att andas eller göra ett kortare tankeavbrott. Christ et al. (1980) formulerar tre punkter i en melodis uppbyggnad som karakteriserar dess formstruktur. Den första pekar på frasen som en rytmisk enhet med olika tonhöjder avgränsade av kadenser och beroende av de metriska mönstren, dvs. taktarterna. Den andra punkten lyfter fram variationen i fraslängd, där antalet takter per fras är beroende av melodins tempo, vilket ger olika fraslängder i olika sånger. Den tredje faktorn som skapar struktur i en melodi är frasens kontur, dvs. balansen mellan höjdpunkter och låga toner. Christ et al. hävdar att de högsta och lägsta tonerna i en melodi normalt tillhör grundtreklängen i sångens tonart. Den här beskrivningen utmynnar i ett antal parametrar som granskas i melodianalysen: antal takter, melodins generella form (uppbyggd av fraser) och melodins kontur, höjdpunkterna och de låga tonerna.

⁶⁵ Bland dessa sångtyper återfinns t.ex. finska danslekar och kämpavisor, men även den finlandssvenska sångtraditionens sjömannsånger. (P. Kukkonen, 1997)

Rytmik

De melodisk-rytmiska mönster som används i en sång för att stöda textens betoningar och skapa en specifik melodi är enligt Reimers (1983, s. 36) mera "identitetsskapande" än "komplex av absoluta tidslängder, tonstyrkor eller klangfärger." Han framhåller att varseblivningen av sådana rytmiska mönster är tydligare än de melodiska motsvarigheterna. Lyssnaren känner alltså lättare igen den rytmiska strukturen i en sång än den melodiska, om rytmen fattas. Dessa rytmiska mönster betonas speciellt i musik från den romantiska stilepoken på 1800-talet (Reimers, 1983). Här kan också de rytmiska komponenterna kopplas till lingvistikens⁶⁶ prosodiska *konstituent*⁶⁷, men Reimers betonar att musiken är långt mer komplex än så: t.ex. kan en rytmisk struktur förekomma i olika metriska positioner i en melodi och därmed få helt olika karaktär, trots att notbilden visuellt påvisar stora likheter. Likheten är alltså i sig en abstraktion som är svårgripbar, då det finns så många varianter. Cooper och Meyer (1960) tar i sin tur fasta på melodiernas prosodiska strukturer i fråga om rytm, samtidigt som de med hänvisning till Apel hävdar att denna typ av rytmisk analys utifrån versfötter inte är så allmänt omfattad. De skiljer mellan rytmiska grupperingar (det som här kallas rytmiska motiv) och meter (taktart), eftersom rytmiska strukturer inte är bundna till meter utan förekommer i flera olika typer av taktarter.

Den musikaliska komplexitet som Reimers (1983) lyfter fram som ett motargument till prosodisk analys av melodiers rytm sammanfaller med Coopers och Meyers (1960) ståndpunkt. Det här sättet att se på de rytmiska motiven som grupperingar utanför de metriska strukturerna kan enligt min uppfattning mycket väl bygga på de typiska prosodiska versfötterna: de underlättar förståelsen för de rytmiska betoningarna i texten. Samtidigt behövs en medvetenhet om att melodins rytmiska struktur inte nödvändigtvis sammanfaller med sångtextens betoningsmönster, eller de direkta versfötterna. I tonsättningen av en text har kompositörerna mer eller mindre automatiskt tagit hänsyn till textens syntax och semantik, och därifrån byggt upp sångens melodi så att den överensstämmer med de rytmiska strukturerna i texten. I de fall en melodi fått text kan en viss rytmisk anpassning ha skett, vilket också gäller för översättningar av sångtexter till andra språk. Det kan således finnas skillnader i det rytmiska greppet beroende på om texten eller melodin kommit först, eller om sångens text och musik är gjord av samma person, något som gäller för flera sånger i den studerade sångrepertoaren. Inom ramen för den här avhandlingen finns det emellertid inte plats för en fördjupning av den delen av analysen.

⁶⁶ Reimers hänvisar till bl.a. till Eggebrecht, Chomsky och Sundberg.

⁶⁷ *prosodi* (från grekiskans *prosōidi'a*) är en lingvistisk (fonetisk) term som avser språkets ljudgenskaper. Dessa är närbesläktade med musiken eftersom beståndsdelarna är likartade, t.ex. innehåller språket intonation, melodi, rytm och dynamik. (Nationalencyklopedin: prosodi)

Ambitus och tonarter

Med *ambitus* avses avståndet (intervallet) mellan den högsta och den lägsta tonen i sången, dvs. sångens melodiska bredd (Kjellberg, 1999). Vid en diskussion om melodiers tonala omfång finns det två alternativ att ta ställning till, valet mellan *ambitus* och *tessitura*, där *ambitus* står för melodins exakta omfång, medan *tessituran* utelämnar enstaka höjdpunkter och låga toner för att skapa en slags medianuppfattning. Det senare tillvägagångssättet är till fördel i längre sångavsnitt, t.ex. för definition av operaroller. Eftersom den här studien inriktar sig på korta melodislingor faller det sig naturligt att ta med samtliga meloditoner och intervall i sångerna. Generellt kan ett större *ambitus* uppfattas som en svårare sång, speciellt för ovana sångare. Definitionen för en svår sång är emellertid inte så enkel att konstruera, eftersom placeringen av höjdpunkter i melodin och deras betongmönster, vokaler, tonlängd och dynamik också är faktorer som inverkar på svårighetsgraden i en sång.

Beroende på röstläge väljs också olika tonarter. Tonartsvalet kan ur pedagogisk synvinkel ske utifrån en specifik noterad tonart i syfte att träna sång efter noter (solfége, tonträffning). Då väljs sångens tonart inte nödvändigtvis enligt sångarens förmåga utan snarare efter hur den ser ut i noterad form. Sådana urvalsgrunder kan t.ex. förekomma i musikleromedel från tidigt 1900-tal, då notläsningsförmågan ännu prioriterades högt i sångläroplanerna.

Incipiter

Den inledande tonföljden i en melodi kallas incipit. Det är alltså detsamma som melodibörjan. De första melodi-intervallen i en sång är avgörande för ett snabbt igenkännande och fungerar även som en förankring i tonaliteten⁶⁸. De tydligaste indikationerna på tonalitet utgörs av varianter av dominant-tonikafunktioner⁶⁹ i incipiterna, där någon eller några av de inledande tonerna etablerar en viss tonartskänsla. Det första intervallet ger en speciell karaktär åt melodin, samtidigt som byggstenarna är musikaliskt allmängods, vilket Sass Bak (2000, s. 15) konstaterar i sin artikel om den danska sångtraditionen: ett inledningsintervall på en kvart uppåt ses som ett exempel på ”et europæisk melodisk fællesgods, en næsten arketypisk begyndelsesformular, og i flere landes folkemelodiskat vrimler det med den.”⁷⁰

Motsvarande erfarenheter presenteras av Vos (1999) i en studie av 4/5-öppningar, enligt den här studiens sifferbeteckningssystem (se avsnitt 3.3) funktionerna 5z-1;

⁶⁸ Detta stöds av de analysresultat som presenteras av Vos och Pasveer (2002) med hänvisning till bl.a. Meyer, (1973), se även Vos (1999).

⁶⁹ Tonikans (I) ackordtoner omfattar tonplatserna 1, 3, 5 och 8, medan dominantackordets (V) tonplatser är 5, 7, 2 och 4 (även möjliga oktavvarianter, t.ex. 2y eller 5z).

⁷⁰ Som exempel använder Sass Bak (2000) sig av en italiensk barcarole som fått dansk text och därmed tillskansat sig en plats i den danska skolsångtraditionen. Denna barcarole har nära släktskap med den franska nationalsången la Marseillaise.

5–8, och dess inversion 8–5 med respektive varianter. Dessutom har Vos och Pasveer (2002) studerat intervallpreferenser i inledningsintervall och kadenser. De betonar bristen på musikologisk litteratur och studier av melodiska öppningsintervall (*incipiter*), ett faktum som understryker relevansen i att studera inledningsintervallen också i en sångskatt för att utreda eventuella preferenser vid uppkomsten av en sångkanon. Christ et al. (1980) hävdar i sin beskrivning av typiska karaktärsdrag i västerländska melodier att melodier som inleds med en upptakt (*anacrusis*) sällan startar från tonplats 1. Istället börjar melodin vanligtvis från femte eller tredje tonplatsen, i några enstaka fall från ledtonen, dvs. tonplats 7 eller 7z, för att därefter gå till en av grundtreklangens toner (1, 3 eller 5) på ettan i första takten.

Kadenser

Kadensen (från latinets *cádere*, att falla) utgörs av den harmoniska och melodiska struktur som avslutar en sång (Smits van Waesberghe, 1955). I en melodi återspeglar kadensen normalt den underliggande harmonin. Kadenser finns både i frassluten inne i en melodi och i slutet av sången. I den här studien granskas endast melodiernas slutkadenser. Den normala diatoniska kadensfunktionen går mellan dominant och tonika (V–I), med olika melodivariationer. Därför är det av intresse att se närmare på melodislingornas avslutning. De vanligaste melodistrukturerna i förhållande till kadensen har studerats av bl.a. Vos och Pasveer (2002). Deras studie av slutintervall omfattar 941 sånger ur den västerländska musikrepertoaren och folkvisorna. Deras slutsats är att de ”bästa” sätten att avsluta en melodi är stegvisa rörelser uppåt eller neråt till grundtonen, enligt mitt siffersystem funktionerna 2–1 (2y–8) respektive 7z–1 (2y–8). Andra goda kandidater för melodiavslutningar är tonupprepning, samt ters- eller kvintsprång neråt.

Smits van Waesberghe (1955) gör en mer övergripande indelning av melodi-kadenser i starka och svaga kadenstyper. En stark kadens har följande förlopp: grundtonen eller grundtreklangens ters (tonplats 1 eller 3) följs av en sekund eller en kontrasterande ters (tonplats 2 eller 7) och avslutas med grundtonen (tonplats 1 eller 8): t.ex. 3–2–1, 1–7z–1 eller 1–2–1. Starka kadenser indikerar således en tydlig V–I-progression. Goda melodier bör enligt Smits van Waesberghe ha en kadens som känns som en naturlig avslutning på den föregående melodislingan. Han delar in kadenstyperna i fem huvudtyper som förekommer i olika kombinationer och varianter:

- A. Kontrasterande terskadens (t.ex. 5–3–4–2–1)
- B. Kadens med kontrasterande not
(sekund uppåt eller neråt) (t.ex. 1–2–1)
- C. Kvartskadens (t.ex. 4–1; 5–1)
- D. Kadens i grundtreklangen (t.ex. 5–3–1)
- E. Upprepning av grundtonen (1–1)

Melodiska rörelselinjer, intervaller och retoriska figurer

Den dur- och molltonalitet som den studerade sångrepertoaren tillhör har sina rötter i barockens musik. Det är rimligt att anta att också andra typiska karaktärsdrag hos tonal, västerländsk musik återfinns i de sånger som här studeras. Under barocken betonades alltmer de melodiska rörelselinjerna och de retoriska figurerna. Musikens förmåga att beskriva känslolägen⁷¹ och understryka textmässigt innehåll utmynnade i affektläran, där såväl intervaller som rytmiska strukturer tillskrevs emotionella betydelser. I barockmusiken eftersträvades en förstärkning av textens innehåll med hjälp av speciella melodiska figurer, som skulle leda lyssnaren till en ”korrekt” upplevelse av musiken. Affektläran drogs till sin spets då intervallkaraktäristiken, som tillskrev melodiska intervaller specifika känslouttryck, slog igenom. Innebörden av sådana intervallstrukturer och tonarter var emellertid inte enhetlig, vilket Forsblom (1985) poängterar i sin analys av Bachs orgelverk utifrån affektlärens figurer. Den intervallkaraktäristik⁷² som Kirnberger utarbetade på 1700-talet, och som av Klingfors (1985) anges som riktningsgivande vid barocktolkningar, tillbakavisas av Forsblom som av mindre betydelse p.g.a. att många andra musikaliska parametrar också påverkar upplevelsen av ett melodiskt intervall. Forsblom (1985, s. 135) föredrar istället Quantz vidare och mer allmänna intervallbeskrivning: ”små intervallrörelser uttrycker sorg, ömhet och något insmickrande medan stora rörelser och språng står för glädje och överdåd.”

Bland de retoriska figurer som Forsblom diskuterar återfinns tre allmänna melodiska rörelsetendenser: *anabasis* (stigande), *katabasis* (sjunkande) och *kyklosis* (kretsande). Motsvarande figurer analyseras även av bl.a. Nettle (1956; Nettle & Myers, 1976) och Reimers (1983), men med andra benämningar. Nettle indelar de melodiska rörelserna eller konturerna i sju olika grundtyper: *ascending*, *descending*, *undulating*, *pendulum*, *cascading*, *arc* och *rise* (dvs. stigande, sjunkande, vågrörelse – jämnt fördelad rörelse i båda riktningar, extrem pendling mellan stora intervaller, kaskadform, bågform och höjdpunkt – ett avsnitt i högre register som en musikalisk plåtå i stycket. Reimers (1983) använder sig av tre motsvarande begrepp för att beskriva melodisk rörelse i sin analys av Tegnér:s sånger: 1) *peripetigestaltning* med en höjdpunkt strax efter mitten av sången 2) *fallande gestaltning*, där melodin gör en kontinuerlig rörelse neråt från en inledande höjdpunkt och 3) *gungande gestaltning*, som huvudsakligen rör sig kring mitten av sångens melodiläge.

Oavsett vilka benämningar som används föreligger ett behov av att gestalta de melodiska rörelselinjerna för att beskriva stigande, fallande och kretsande rörelser. Även om melodierna inte studeras enligt affektlärens principer i någon högre grad, är terminologin användbar för att tydliggöra melodiska mönster i kurvaturerna. Därför används Forsbloms termer i musikanalysen. Enligt dessa benämningar får

⁷¹ Jämför avsnitt 2.2 om musikens emotionella påverkan.

⁷² Exempel på Kirnbergers intervallkaraktäristik: Användningen av en uppåtgående stor sext i melodin signalerar glädje, medan en uppåtgående liten sext karakteriseras som ”vemodig och bedjande”. I nedåtgående form beskrivs den lilla sexten som ”nedslagen” och den stora sexten uppfattas som ”något skräckfylld”. (Klingfors, 1985)

sådana melodislingor (delar av sångerna) benämningarna *anabasis* för stegvisa rörelser med fyra meloditoner eller fler i uppåtgående riktning, medan *katabasis* står för motsvarande rörelse neråt. *Kyklosis* uppfattas i min studie som en bågrörelse kring ett tonalt centrum, med minst fyra stegvisa meloditoner i samma riktning. Någon djupare affektiv betydelse läggs emellertid inte in i begreppen: de ses som teoretiska beskrivningar av melodisk rörelse. I fråga om intervallkaraktistiken antar jag en kritisk hållning i linje med Forsblom: att läsa in affektiva betydelser i enskilda melodi-intervall utan hänsyn till andra parametrar och/eller textinnehåll förefaller för detaljfokuserat. Däremot utgör musiken som helhet en kanal för känslomässiga uttryck, vilket även diskuterats i avsnitt 2.2.

Musikteoretisk forskning om melodier

Varje litet grundelement i melodier kan stå i fokus för ett forskningsprojekt. Det märks tydligt vid sökning på musikteoretiska artiklar inom ämnet musikanalys. Gabrielsson och Lindström (2010) presenterar en omfattande översikt över musikteoretiska forskningsresultat med avseende på emotionell perception. För den noggrannare musikanalysen av incipiter och slutkadenser som görs inom ramen för det här forskningsprojektet tas stöd mot en del sådana musikteoretiska resultat: bl.a. Vos och Pasveer (2002), Vos och Troost (1989) samt Vos (1999), där Meyers (1973) essäer ligger till grund för tolkningarna av melodiernas typiska karaktärsdrag. Även om Vos et al. utgått från auditiva tester i sin forskning bör dessa forskningsresultat rimligen överensstämja med en sådan repertoar som uppfattas som melodiskt lämplig för skolbruk. Melodier som följer de västerländska preferenserna för god musikalisk struktur röner därför antagligen uppskattning också i längden, alltså som goda kandidater för en gemensam sångskatt.

Många musikteoretiska studier inriktar sig på de psykologiska och perceptuella faktorer som avgör hur en melodi eller ett speciellt tonintervall uppfattas av lyssnaren (t.ex. Vos & Pasveer, 2002). Även om själva melodianalysen genomförs utifrån sångernas noterade version har den perceptuella forskningen ändå stor betydelse för tolkningen av data. Sådana forskningsresultat och studier som ger förklaringar till eventuella orsaker och förväntningar (Riess Jones, 1981; Schellenberg et al., 2002; Tillmann, 2008) binder samman de två typerna av analysmetod och används som stöd för tolkningarna av den traditionella musikanalysen.

Tillman (2008, s. 11–12) understryker att en stor del av musikkunskapens kognitiva inläring sker implicit. Lyssnarna enkultureras till vissa musikaliska strukturer som de sedan bygger in i sitt musikaliska perceptionsfält med alla dess förväntningar på hur harmoniska följder och melodier skall konstrueras. Detta sker alltså oberoende av om lyssnaren har möjlighet att uttrycka detta verbalt eller inte. För finlandssvenskarnas del innebär denna enkulturation en fostran in i västerländsk dur-molltonalitet, fyrtaktsfraser och harmoniska strukturer som huvudsakligen bygger på tonika-, dominant- och subdominantackord (I, V respektive IV stegets ackord i skalan): alltså typiska uttryck i den västerländska konstmusiken under de senaste trehundra åren. Musikanalysen av sångerna förväntas således ge liknande

resultat, eftersom de flesta av dem härstammar från en tradition med rötter i 1800-talets nordiska sångtradition.

Melodisk originalitet

Simonton (2010) har, inspirerad av Paisleys forskning på 1960-talet, granskat melodisk originalitet genom en innehållsanalys av musikaliska teman hos klassiska kompositörer. Syftet i Simontons studie var att ta reda på om kompositörens identitet kan avslöjas redan genom att studera de sex första tonerna i ett melodiskt tema. Paisley använde endast de fyra första tonerna, och redan då blev kompositörernas typiska stilar, ”tonspråk” synliga. Den här typen av analys: ”minor encoding habits” används även för att granska autenticitet i t.ex. konstverk (Simonton, 2010, s. 349). Simontons studie tar ingen hänsyn till melodiernas rytm eller dynamik, utan endast tonhöjden och de möjliga intervallsprången.

Simontons (2010) resultat kombineras med hans tidigare historiometriska forskning, vilket även omfattar kompositörernas biografiska information, inte enbart deras verk. Simontons avsikt är att granska hur kompositörers tonspråk förändras med tiden och eventuellt påverkas av emotionella upplevelser som tar sig uttryck i valet av tonföljder i melodierna. Även om den här avhandlingen inte primärt fokuserar på individuella melodiska varianter, förefaller hans tillvägagångssätt i en något anpassad form kunna belysa huruvida det finns ett typiskt ”finlandssvenskt tonspråk” i den studerade sångskatten. Simontons forskningsresultat antyder att melodier med hög originalitet uppfattas som mer komplexa, intressanta och oförutsägbara. Han menar vidare att kompositörer möjligen använder molltonarter för att åstadkomma mer expressiva uttryck. Simonton konkluderar att lyssnare tenderar uppskatta melodier med lägre grad av originalitet mer än komplexa melodier, möjligen för att en förutsägbar melodi fortare kan förstås. Enligt Simonton är kompositioner med förutsägbara melodier, dvs. en lägre grad av originalitet, perfekta för undervisning i skolor.

I det här avsnittet har den teoretiska bakgrunden till musikanalysen beskrivits, och samtidigt har en del av de valmöjligheter som finns i fråga om metod och metodologi exponerats. Nästa kapitel fokuserar närmare på dessa områden.

3 METODISK ANSATZ

Det här kapitlet inriktas på de metodologiska frågeställningarna och metoduvalet. Inledningsvis operationaliseras den övergripande forskningsfrågan, vilket resulterar i tre preciserade forskningsfrågor. Därefter förs en metodologisk diskussion som motiverar valet av forskningsansats. Forskningsfrågornas art antyder vilka analysmetoder som bäst lämpar sig för att lösa forskningsproblemet och i följande avsnitt argumenterar jag för mina metodval. I den avslutande delen av kapitlet redogör jag för den valda undersökningsmetoden och dess konkreta förverkligande.

3.1 *Precisering av forskningsfrågor*

De allmänna bakgrundsfaktorer som diskuterats i kapitel 2 belyser den teoretiska bakgrund mot vilken en sångrepertoar genom en fortlöpande kanoniseringsprocess kan granskas. Kanoniseringen leder småningom till att vissa sånger tillskrivs ett symboliskt värde, de börjar uppfattas som en gemensam sångskatt. Strävan till en gemensam identitetsuppfattning inom en folkgrupp, 1800-talets nationalistiska strömningar i kombination med uppbyggnaden av ett gemensamt kulturarv för nationer och folkgrupper lägger grunden för den specifika studie som här fördjupas med den finlandssvenska sångskatten som empiriskt exempel. Skolans allmänna värdegrund och position som förmedlare av kulturarv spelar en avgörande roll i den här typen av kanoniseringsprocess. Därför blir studien av läroplansinnehåll och sångböcker betydelsefulla redskap för förståelsen av en sångskatt som helhet. Sångböckerna utgör samlingar av relevant sångrepertoar för sin tid och de enskilda sångerna är exempel på uttrycksformer som i sin tur rimligen speglar sin samtid. Den teoretiska diskussionen i kapitel 2 utmynnar i tre forskningsfrågor som vardera bygger på ett av de tre tidigare beskrivna perspektiven:

1. Vilka sociokulturella faktorer präglar utvecklingen av en sångkanon som den finlandssvenska?
– **det sociokulturella perspektivet**
2. Hur har de nationella musikläroplanernas innehåll präglat utvecklingen av en finlandssvensk sångkanon?
– **det musikpedagogiska perspektivet**
3. Vilka karaktärsdrag kännetecknar den finlandssvenska sångskatten?
– **det musikanalytiska perspektivet**

De två första forskningsfrågorna är förankrade i den sociokulturella kontexten, dvs. sådana specifikt finlandssvenska strömningar som påverkat innehållet i sångrepertoaren. De nationella läroplanerna och deras respektive tillämpningar inom den finlandssvenska skolan utgör den andra forskningsfrågans inriktning. Där betonas sådana typiska karaktärsdrag som kan tänkas bli synliggjorda i den rekommenderade sångrepertoaren, och därigenom också syns i utgivningen av musikläro-

medel. De två första perspektiven interagerar med varandra eftersom den socio-kulturella bakgrunden även bidrar till utformningen av läroplanerna. Det syns i den hexagonala modellen i form av pilar mellan perspektiven (Figur 4, s. 33). Båda uppfattas emellertid som bakgrund till utvecklingen av en gemensam sångskatt. Jag använder begreppet sångkanon i de två första frågorna för att betona bakgrunds-kontexten och tidsperspektivet.

Den tredje forskningsfrågan anknyter till de tre sånglistornas innehåll: analysen av såväl text som musik i de 60 sångerna, men är också nära förbunden med de 29 granskade sångböckerna. Här används begreppet sångskatt, eftersom det studerade sångurvalet anses utgöra exempel på en sådan. Eftersom syftet är att analysera den finlandssvenska sångskatten så noggrant som möjligt, faller valet av ansats på hermeneutiken med dess rika tolknings- och förklaringsmöjligheter. Sångernas olika typer av beståndsdelar och de komplexa helheter som sammansmälts i varje sång utforskas i analysen med olika metoder för att mönster och kategorier skall bli möjliga att urskilja i helheten. Sett i ljuset av läroplanernas innehåll kan såväl textmässiga som musikaliska val framträda. I sångboksrepertoaren och de enskilda sånglistorna kan sociokulturella fenomen och värderingar belysas genom innehålls-analys av såväl text som musik. Sångerna analyseras i den empiriska delen på detaljnivå, med traditionella musikanalytiska verktyg som hjälp och texterna indelas i innehållskategorier fördelade på enskilda deskriptorer. De informationsfragment som synliggjorts i analysen sammanställs sedan för att synliggöra olika tolkningar och anknytningspunkter till de musikpedagogiska och sociokulturella bakgrunds-ramarna. I nästa avsnitt diskuterar jag hermeneutiken som forskningsansats och innehållsanalysen som metod.

3.2 Val av forskningsansats

Forskningsfältet där den här avhandlingen tematiskt rör sig, dvs. mellan sångkulturhistoria, musikanalys och musikpedagogik, utgör ett brett område. Det metodologiska fältet och valmöjligheterna är också stort (jfr Niglas (2004) schematiska översikt över filosofiska och metodologiska grundbegrepp.). På grund av den samhälleliga, kulturella och pedagogiska karaktären hos mitt forskningsintresse ligger det närmast till hands att välja ett kvalitativt synsätt med socialkonstruktionistiska inslag och ett hermeneutiskt förhållningssätt till tolkningen av data.

Hermeneutiken innehåller i sig ett brett fält av olika tolkningsmöjligheter. Det här avsnittet utgår från flera typer av beskrivningar av metodologiska valmöjligheter inom den hermeneutiska forskningstraditionen, främst utifrån From och Holmgren (2000), Alvesson och Sköldberg (2008) och Ödman (2007), med vissa fördjupningar utifrån Benestads (1978) beskrivningar av i första hand den musikaliska hermeneutikens historiska drag. I enlighet med Moivalas (2001, 2003) definition av en dialogisk musikanalys finns det också orsak att studera själva notationen. Det faller sig naturligt eftersom mitt forskningsintresse inriktar sig på det musikaliska och textmässiga innehållet såväl som på sångernas och sånglistornas kontext. Den närmast motsvarande typen av analysmodell har konstruerats

av Reimers (1983). Sångernas utgivningsfrekvens i de olika studerade sångböckerna belyser sångskattens tidsmässiga förändring och musikanalysen bygger följaktligen på beskrivning och tolkning av olika musikaliska parametrars spridning och förekomst. Gränsen mellan kvalitativt och kvantitativt flyter således ihop i den här studien (Bjereld et al., 2009).

Åsberg (2001) argumenterar i en ofta citerad artikel för något som kan ses som en sammansmältning av kvalitativa och kvantitativa metoder. Han poängterar, precis som Bjereld et al. (2009), att båda typerna av metoder använder sig av såväl ord som siffror, och reducerar hela problematiken mellan dessa respektive metoder till en retorisk fråga om vilken typ av ställningstagande som eftersträvas och vad som betonas. Åsbergs och Bjerelds et al. argument har som resultat att all forskning sist och slutligen utgör någon form av *mixed methods* på en flytande skala. I det här forskningsprojektet är denna sammansmältning naturlig, eftersom musikkforskning generellt sett är tvärvetenskaplig⁷³, vilket diskuterades i kapitel 2. Enligt Creswell (1998, 2006, 2009) omfattar mixed methods såväl kvantitativa som kvalitativa drag i varierande grad och utgör inte i sig en dikotomi. Med stöd av dessa utgåvor i ämnet forskningsdesign blir det tydligt att den här avhandlingen har drag av mixed methods där analysresultaten tolkas enligt den hermeneutiska ansatsen (se även Johnson et al., 2007).

From och Holmgren (2000) lyfter i sin artikel fram de möjligheter som finns för bruket av hermeneutisk ansats inom ramen för pedagogisk forskning. I likhet med Alvesson och Sköldberg (2008) anser From och Holmgren att hermeneutikens grundprinciper ofta döljs av det faktum att hermeneutiken befinner sig i gränslandet mellan kvalitativ metod och vetenskapsfilosofi. För att komma åt den hermeneutiska ansatsens möjligheter behöver alltså en noggrannare åtskillnad göras i relation till de metodiska och vetenskapsfilosofiska ställningstaganden som forskaren gör. From och Holmgren definierar pedagogikens forskningsområde som en allmän studie av uppfostran med ett livslångt utvecklingsförlopp. Den definitionen passar väl in på den pedagogiska aspekten av det här forskningsprojektet, eftersom den sångrepertoar som här studeras inte enbart omfattar skolans pedagogiska verksamhet, utan också sträcker sig ut i samhället, som ett exempel på allmänna folkbildningssträvanden. De diskuterar vidare utifrån Ödman (1998) den problematisering som alla studier av en edukativ praktik medför: ”behovet av att kunna säga mer om empiriska data än dess direkta innehåll” (From & Holmgren, 2000, s. 220).

Enligt From och Holmgren (2000) karakteriseras hermeneutiken av syftet att beskriva mönster och ur dessa abstrahera tolkningar för att förstå ett sammanhang, en helhet. Hermeneutikens vetenskapsfilosofiska bakgrund bottenar i sökandet efter en objektivt grundad helhetsförståelse. From och Holmgren betonar hermeneutikens variation och hävdar att den inte kan betraktas som enhetlig. Därför

⁷³ Bryder (1985) menar i sin bok om innehållsanalys att tvärvetenskap kräver specialiserad kunskap inom olika discipliner. Här sammanfaller några av musikkforskningens och innehållsanalysens karaktärsdrag på ett naturligt sätt.

urskiljer de tre inriktningar av hermeneutiken: den klassiska, den humanvetenskapliga och den filosofiska hermeneutiken. De olika riktningarnas karaktärsdrag kan enligt From och Holmgren härledas ur frågan om vad förståelsen riktas mot: texten i sig, författaren bakom texten med hjälp av inlevelse i den aktuella situationen, eller förståelsen av texten och dess budskap, den värld som texten öppnar för forskaren under processens gång.

Den här avhandlingens metodologiska förankring finns i den hermeneutiska traditionen. Strävan till objektiva förklaringsmodeller ingår som ett grunddrag i den klassiska hermeneutiken, i det här fallet sångernas textmässiga och musikaliska språkdräkt. Som en del av helheten ingår dessa sånger i sångböcker och musikläromedel. Sångboksutgåvorna är uttryck för ett urval som skett av sångboksredaktörer och på sitt sätt belyser även sångböckerna sångskattens tidsmässiga utveckling. Den humanvetenskapliga inriktningen har däremot inte lika stor betydelse i det här forskningsprojektet. Här eftersträvas en förståelse av det sammanhang ur vilken sångrepertoaren utmynnat, men denna förståelse rör sig inte på individnivå utan är av kollektiv och sociokulturell karaktär. Utvecklingen av en sångskatt intresserar mig som ett sociokulturellt fenomen där bakomliggande politiska intressen verkar i en viss riktning, oberoende av enskilda rösters åsikter och uttalanden. Detta intresse leder längre in mot den tredje inriktningen, som bottenar i Gadamer och Ricoeurs filosofiska hermeneutik. Här står Heideggers ontologi i förgrunden: människan som en social varelse i en gemenskap som ständigt utvecklas, en varelse som ärver en kultur och ett språk, som föds till en förförståelse och en begreppsvärld som hon sedan aktivt fostras in i av sin omgivning⁷⁴ (From & Holmgren, 2000).

Existensfilosofen Heidegger påpekar att det inte går att dra en skarp gräns mellan subjekt och objekt. Sammanhanget är betydelsefullt för förståelsen och subjektet ingår i helheten. Heidegger förespråkar således en variant av den hermeneutiska cirkeln, där växelverkan mellan subjekt och objekt påverkas av forskarens egen livs-åskådning. (Benestad, 1978) På motsvarande sätt konstaterar Gadamer att det finns en värdeblindhet inom den historiska objektiviteten. Där bildas en död vinkel, varifrån det är omöjligt att fullt ut inse betydelsen av skeenden i vår egen tid. Gadamer (citerad i Benestad, 1978, s. 316) menar att fantasin är betydelsefull för utvecklingen av det hermeneutiska medvetandet: den ”underbygger känslan för det problematiska och diskutabla”. På motsvarande sätt besvaras endast de frågor som ställs. Därför blir det viktigt att ta upp de relevanta frågorna. Frågorna kan formuleras utifrån en förhandskunskap, för att vartefter omformuleras och revideras, tills forskaren uppnått det djup som eftersträvas, i den oändliga spiral som utgör hermeneutikens grundtanke.

Gadamer (1976/2004, 1988) diskuterar den hermeneutiska filosofin utifrån strävan till att bli medveten om sin förförståelse, för att kunna uttolka de underliggande orsakerna till ett fenomen, och genom denna medvetenhet reflektera över möjliga

⁷⁴ Forskningsresultat i fråga om fosters predisposition för sitt eget modersmål genom mödrarnas språkbruk under graviditeten diskuterar t.ex. av Davis (2005).

tolkningar, som i sin tur utmynnar i nya frågor. I kapitel 1 presenterade jag min förförståelse som den såg ut då forskningsprojektet inleddes. Under skrivandets gång har min förförståelse långsamt förändrats. Gadamer påpekar att hermeneutiken egentligen är mer intresserad av bakgrunden till frågeställningarna än själva svaren. Den hermeneutiska spiralen är en oavslutad rörelse, men ett forskningsprojekt som detta kan betraktas som avslutat när rimlig mättnad upptätt, även om det ständigt återstår mer att upptäcka. Den historiska medvetenheten är avgörande för förståelsen, enligt Gadamer (1976/2004, s. 28), som även betonar det omöjliga i att som forskare ställa sig utanför sitt forskningsobjekt:

[he] is so little separated from the ongoing traditions ... that he is really himself engaged in contributing to the growth and development of the national state. He is one of the nation's historians; he belongs to the nation.

Forskarens ofrånkomliga delaktighet i ett hermeneutiskt forskningsprojekt förklarar varför det är så viktigt att beskriva den egna förförståelsen så att maximal transparens i forskningen uppnås. Genomskinlighet och tydlighet ökar således validiteten och trovärdigheten i hermeneutisk och kvalitativ forskning.

Här sammanfaller Gadamer (1976/2004) resonemang med Moialas (2001, 2003) beskrivning av den dialogiska principen. Forskaren ställer frågor till materialet och lyssnar efter vad det kan tänkas säga. From och Holmgren (2000) betonar frågans betydelse för vilket svar forskaren får och vikten av att behålla sin position av icke-vetande så länge som möjligt. Förförståelsen utgör grunden, men vartefter studien fördjupas, revideras både frågor och antalet möjliga svar till en helhetsbild där såväl tydliga som mer subtila mönster framträder. Benestad (1978, s. 316–317) uttalar sig så här om helheten och tidsperspektivets påverkan:

Denna helhet är emellertid också ett led i en historisk process: Det förgångna förstås utifrån nutiden. Men nutiden kommer också att prägla framtiden och kan sägas bära framtiden i sitt sköte. En sådan inställning medför att varje objekt, också konstverket, lever sitt eget liv, beroende av det sammanhang det är infogat i. Men konstverket kommer givetvis att tolkas olika under olika tider, därför att vi alla fungerar utifrån vår egen nutidsorienterade förståelse och oberoende av hur långt tillbaka i historien konstverket hör hemma. Den historiska aspekten är därför också dialektisk.

Uppfattningen och tolkningen av en sångrepertoar präglas alltså på motsvarande sätt av uttolkarens förförståelse (jfr Gadamer, 1997). När forskaren under processens gång pendlar mellan den tidigare förståelsen och den aktuella positionen uppnås så småningom en horisontsammansmältning där frågan kan avgöras. På det sättet når forskaren sitt uppställda mål, där delarna och helheten oupphörligt interagerar i tolkningsmönstret, dvs. helhetsförståelsen. (jfr From & Holmgren, 2000)

Gadamer (1997) betonar vikten av att processen är tillräckligt långsam, så att forskaren bibehåller sin medvetenhet om hur den slutliga förståelsen har nåtts. Därför, menar From och Holmgren (2000), är betydelsen av processbeskrivningen avgörande i en hermeneutisk forskningsprocess, för att såväl forskaren som läsaren skall hänga med i forskningsprojektets förlopp.

Hermeneutikens olika riktningar har ett gemensamt mål: att tillrättalägga förhållanden och möjliggöra en meningsbärande kommunikation. Musiken och konsten är dock ett speciellt område, som ingen av de traditionella idéhistorikerna skapat klara normer för. Den musikaliska hermeneutiken har djupa rötter, som kan spåras ända tillbaka till antikens etoslära. Benestad (1978) menar att den i hög grad sammanfaller med musikanalysens utveckling med dess speciella former, t.ex. renässansens figurlära och barockens affektlära.

Benestad (1978) beskriver Hermann Kretzschmar⁷⁵ som den första musikforskaren som tog in begreppet hermeneutik på musikens område. I Kretzschmars artikel "Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" från 1902, citerad i Benestad (1978, s. 318) presenteras hermeneutikens grundidé så här:

Avsikten är överallt densamma: att utforska den mening och det idéinnehåll, som formerna innesluter, framför allt att söka själen bakom det kroppsliga, i varje rad i diktverket, i varje del av konstverket, att förklara och tolka helheten utifrån den klaraste kunskap man förvärvar genom att man använder sig av alla hjälpmedel, fackutbildning och personlig begåvning.

Kretzschmars drivkraft är pedagogisk: att utveckla lyssnarens perceptionsförmåga av de musikaliska elementen. Han hävdar att musik inte enbart påverkar vår hörsel, utan hela vår personlighet, såväl fysiskt som psykiskt (jfr Juslin & Sloboda, 2010; Schellenberg et al., 2002; Vickhoff, 2008). Musiken har således enligt Kretzschmar en "andlig kärna" som är det mest eftersträvansvärda i upplevelsen av ett verk. För att nå denna upplevelsenivå måste musiken kunna beskrivas i ord. Därför blir förmågan att uttolka innehållet i musiken viktig. Kretzschmar drar upp gränserna för musikens uttolkning enligt affektläran, dvs. känslorna, föreställningarna och idéerna. Han betonar i sina teorier att den musikaliska hermeneutikens tolkningar grundar sig på musikalisk-teknisk kunskap (eng. musico-technical knowledge), och kritiserar tre grupper av hermeneutiska uttolkare: de som hemfaller åt svärmiska beskrivningar av verken, de som saknar den självständiga musikaliska insikten och därför kommer till felaktiga tolkningar, och den tredje och största gruppen, som bidrar med alldeles för ytliga beskrivningar, dvs. siktar för lågt (Benestad, 1978). Kretzschmar utmanar alltså forskaren att sätta ribban högt och inte nöja sig med enkla beskrivningar. Det här överensstämmer med hermeneutikens grundidé, där alla till buds stående medel bör användas för att fördjupa förståelsen för ett fenomen, i det här fallet förståelsen av hur konstruktionen av en sångtradition gått till inom en etnisk befolkningsgrupp som den finlandssvenska.

Hermeneutik som metodologisk grund

Inom ramen för hermeneutisk forskning med musikaliska artefakter i fokus står forskaren inför en rad val. Hur djupt skall det empiriska materialet analyseras? Vilken metod är mest ändamålsenlig för analysen av det valda forskningsområdet? Vilka analyser behövs för att beskrivningen av det empiriska materialets innehåll

⁷⁵ se även Egeland Hansen (2006)

ska bli så fullödig som möjligt, dvs. uppnå den mättnadsgrad som krävs för att relevanta tolkningar av innehållet skall kunna göras?

Jag har redan tidigare markerat min position inom den hermeneutiska forsknings-traditionen och därmed gjort en hel del filosofiska ställningstaganden. Medan From och Holmgren (2000) lyfter fram den filosofiska grunden för hermeneutisk forskning, erbjuder Ödman (2007) och Alvesson och Sköldberg (2008) förslag till metodiska ramar för hur hermeneutisk forskning kan gestaltas. Med avseende på metod ger hermeneutiken flera inriktningsmöjligheter. På den punkten gagnar Ödmans hermeneutiska exempelbeskrivningar förståelsen av de metodiska alternativen. Han betonar att hermeneutikerna inte utgör någon enhetlig grupp forskare. Istället är hermeneutiken ett samlingsnamn för en rad olika metodiska synsätt, där det gemensamma alltid är den valda positioneringen i förhållande till forsknings-ämnet.

Alvesson och Sköldberg (2008, s. 193-194) delar in hermeneutiken i två huvud-fårar: objektiverande och aletisk hermeneutik, där den huvudsakliga skillnaden mellan de två fårorna ligger i tillvägagångssättet. Den objektiverande herme-neutiken pendlar mellan del och helhet, medan den aletiska hermeneutiken ser på processen som balansen mellan förförståelse och förståelse. Jag pendlar mellan båda dessa inriktningar. Utöver denna nämns även en tredje hermeneutisk cirkel, före-språkad av Ricoeur: pendlingen mellan förklaring och förståelse. Den linjen kan enligt min tolkning ses som ett led i den flytande övergången mellan kvantitativ och kvalitativ metod, mellan en positivistisk och en humanvetenskaplig forsk-ningsstradition. När tidsdimensionen appliceras på den hermeneutiska cirkeln, öppnas cirkeln upp till den fortgående spiral som är rätt typisk för den moderna hermeneutiska traditionen. Tidsdimensionen kan gälla såväl forskningsämnet i sig som den utveckling som sker under forskningsprocessen, då nya tolkningar inför-livas med äldre, eller omkullkastar tidigare rön (jfr Gadamers (1997) begrepp verkningshistoria). Det här sammansmälter i det som av Ödman (2007) beskrivs som *totalisering*. Med begreppet totalisering menar Ödman att delförklaringarna under tolkningen uppgår i större helheter, som tillsammans erbjuder rimliga tolkningar av ett fenomen. Totalisering innebär således den tolkningsprocess då de enskilda delarna sammanfogas till en helhet som ligger till grund för förståelsen. Utifrån den hermeneutiska spiralen konstrueras en för ändamålet lämplig tolk-ningsmodell: en modell som anknyter till de dialogiska analysprinciper som Moisala (2001, 2003) beskriver och även har stor likhet med den hermeneutisk-complexa analysmodell som Reimers (1983) använt i sin forskning.

Forskaren väljer under processen ett visst uttalat och beskrivet avstånd till det studerade objektet i form av aspekter, som i den här studien omfattar de tre valda perspektiven med dess underliggande aspekter. De hermeneutiska tolknings-principer som diskuteras av Alvesson och Sköldberg (2008) utgör grunden för tolkningen av analysresultaten. Alvesson och Sköldberg delar efter en inledande diskussion om den objektiverande och den aletiska hermeneutikens grunder in själva tolkningsprocessen i fyra aspekter: tolkningsmönster, text, dialog och

subtolkning. I följande avsnitt görs en beskrivning av dessa fyra aspekter sedda i ljuset av det här forskningsprojektet.

Tolkningsmönstret byggs upp av alla detaljtolkningarna till en helhet som överensstämmer med materialet i sig, men också följer vedertagna modeller för tolkning inom motsvarande områden. Det motsvaras av det som Ödman (2007) kallar inre och yttre kontroll, dvs. *koherens*. Inom den hermeneutiska traditionen betraktas hela materialet som en *text* som ständigt tolkas mot tidigare referens-ramar. På det sättet utvecklas och fördjupas den hermeneutiska spiralen. I texten ingår också *kontextualiteten* som en betydelsefull faktor, att tolka text utan hänsyn till kontexten är inte möjligt. Här blir skillnaden mellan textens mening och dess betydelse tydlig: meningen, dvs. den ursprungliga betydelsen hos texten, är enligt Alvesson och Sköldberg (2008) stabil, medan betydelsen förändras i samklang med de sociokulturella förändringarna. Även om den här diskussionen förs utifrån den objektiva hermeneutikens principer (jfr Hirsch, 1967), förefaller skillnaden vara viktig för forskningsämnet, eftersom sångerna rimligen har en ursprunglig innebörande mening som i och med samhällsförändringarna så småningom får en annan betydelse än den av upphovsmännen ursprungligen avsedda meningen. Hirsch (1967) tydliggör skillnaden mellan mening och betydelse med förklaringen att mening är vad som förmedlas av orden, speciella semantiska uttryck, dvs. vad tecknen representerar. Betydelse innefattar en relation mellan textens mening och en person, den är alltså alltid relationell.

På basen av ovanstående argument menar jag att sångerna inte kan tolkas utan kännedom om den kontext de ursprungligen uppkommit i, men också att betydelsen av t.ex. sångtexternas innehåll idag kan vara en annan än den av upphovsmännen avsedda. Här sammanfaller min tolkning av upphovsmännens roll med Ödmans (2007) diskussion om Ricoeurs texttolkning: när diskursen (i det här fallet en enskild sång) formuleras i skrift separeras den från sin upphovsman. Textens innebörd är då inte längre nödvändigtvis densamma som upphovsmännens ursprungliga avsikt med den. För att förstå en text behöver man således känna till bakgrundsfaktorerna och sammanhanget, men texten lever efter publicering i skriftlig form sitt eget liv, och upphovsmännen kan inte längre göra anspråk på en enda möjlig tolkning eller betydelse, eftersom samhället som texten finns i, är föränderligt.

Dialogbegreppet beskrivs av Alvesson och Sköldberg (2008, s. 206–208) som ett tillvägagångssätt där forskaren med hjälp av sin förförståelse ställer frågor till texten och lyssnar in svaren. Därmed uppkommer en dialog, som balanseras mellan distans och närhet till materialet. Det här sättet att fördjupa förståelsen för texten överensstämmer med Moissalas (2001, 2003) principer för dialogisk musikanalys. I dialogen förändras förståelsen och den tidigare uppfattningen om texten genomgår gradvis en förändring där nya och gamla insikter sammansmälter till en ny och djupare förståelse för texten. Dialogen bildar *genrer*, förståelseramar som tillhör det överenskomna forskningsfältets diskussioner. I den här avhandlingen spänner genrerna över det fält som ligger mellan musikanalys och analys av sångtextinnehåll, dessutom i en sociokulturell kontext. Här används därför en sådan

terminologi som är typisk för dessa genrer: musikteoretisk analys och innehålls-
analys. Under forskningsprocessen görs hela tiden mindre *deltolkningar* som på-
verkar fortsättningen. Forskaren går in i processen med sin förförståelse och ett
visst mått av bakgrundsinformation. Mot denna förförståelse tolkas sedan texten
enligt tolkningens rimlighet utifrån den argumentation som görs (se även Ödman,
2007). Den hermeneutiska spiralen är i konstant rörelse, och därför förändras även
tolkningen vartefter nya erfarenheter uppstår. I den meningen når hermeneutiken
aldrig ett slutmål. Validiteten⁷⁶ byggs istället på de fyra här presenterade aspekterna
och en väl genomförd hermeneutisk analys kännetecknas av koherens, rimlighet
och konsistens i tolkningen.

Hermeneutiken förutsätter en viss grad av kreativitet i tolkningen och den herme-
neutiska spiralen är en ständigt oavslutad process (Gadamer, 1997). Det viktiga är
att forskaren är medveten om sin egen förförståelse av och bundenhet till sin egen
kontext i relation till undersökningsobjektet. För att förmedla denna förståelse-
horisont behöver såväl analys- som tolkningsprocessen noggrant beskrivas för
läsaren. I Denzins och Lincolns (2000) handbok tas på flera ställen fasta på Geertz
(1973) begrepp "thick description" som utgångspunkt för en god möjlighet till
relevant tolkning. Den täta beskrivningen kan ses som en form av triangulering för
att säkerställa korrekta resultat inom kvalitativ forskning. Denzin delade på 1970-
talet in trianguleringen i fyra olika typer: variation av datamaterial, forskare, teorier
och metoder (Janesick, 2000). På 1990-talet utformade Richardson ett nyare
koncept för triangulering: kristallisering (*crystallization*), vilket möjliggör ett tre-
dimensionellt perspektiv på den kvalitativa forskningsprocessen. Richardson (2000,
s. 934) skriver:

*The crystal 'combines symmetry and substance with an infinite variety of
shapes, substances, transmutations, multidimensionalities, and angles of
approach. Crystals grow, change, alter, but are not amorphous'. What we see
when we view a crystal, for example, depends on how we hold it up to the light
or not.*

Den bild som Richardson tecknar passar väl in på den hexagonala modell som den
här avhandlingen bygger på. I analysen granskas de olika infallsvinklar som de
tidigare diskuterade bakgrundsperspektiven bidragit med i detalj. Dessa appliceras
på såväl text som musik i sångerna, först enskilt och sedan som den komplexa
helhet varje sång består av. Richardson menar att den här typen av validitet
resulterar i att forskaren vet mer, men fortfarande är osäker, eftersom det alltid
finns mer att veta. Den hermeneutiska spiralen sammanfaller här med hennes
diskussion: det finns alltid mer att veta om ett fenomen. Den förståelse som
uppnås är emellertid djup och komplex, och validiteten säkras även i den här
formen.

⁷⁶ Eller intern och extern kredibilitet, som används som uttryck för att visa på validitet i
kvalitativa studier och forskning med mixed methods (Johnson et al., 2007; Onwuegbuzie
& Leech, 2005)

Innehållsanalys som metod

Eftersom avsikten med den här avhandlingen är att studera innehållet i en sångrepertoar ligger det nära till hands att välja innehållsanalys som metod. Den ser emellertid litet olika ut beroende på vilket perspektiv som väljs: bakgrunden med upphovsmän och samhällskontext, sångtexten, musiken, eller helheten text-musik i sin kontext. Innehållsanalysen i den här avhandlingen är en form av textanalys. Fejes och Thornberg (2009, s. 138–140) delar in den kvalitativa textanalysen i tre dimensioner med lite olika fokus: 1) textens betydelse för upphovsmännen själva, 2) textens form och innehåll, ”dess språkliga, litterära och innehållsliga innebörder” och 3) textens innebörd utanför sin ursprungliga kontext, t.ex. i ett föränderligt samhälle. Jag är mest intresserad av den andra och den tredje dimensionen. Någon fullständigt säker och trovärdig tolkning av sångernas ursprungliga betydelse enligt upphovsmännen torde inte vara möjlig. I följande avsnitt används endast begreppet innehållsanalys: då avser jag såväl kontext som text- och musikinnehåll.

Innehållsanalysens många användningsområden beskrivs av Duriau et al. (2007), och begreppet innehållsanalys används om många olika slags metoder och tekniker (Ahuvia, 2001; Shapiro & Markoff, 1997). Shapiro och Markoff (1997, s. 17) erbjuder en allmän definition av begreppet innehållsanalys som ”any methodical measurement applied to text (or other symbolic materials) for social science purposes”⁷⁷. Eftersom den gemensamma definitionen är så vag betonar Shapiro och Markoff betydelsen av en noggrannare definition av begreppet i varje innehållsanalytisk studie. Innehållsanalysens grundkaraktär är kvantitativ, men de kvantitativa data som framträder utgör grunden för den hermeneutiska tolkningen. Innehållsanalysen är således tillvägagångssättet, medan hermeneutiken omfattar hur analysen tolkas⁷⁸. I den här avhandlingen definieras begreppet innehållsanalys som en uppsättning allmänna innehållsanalytiska metoder inom ramen för den hermeneutiska ansatsen, där analysen utmynnar i en tolkning av kategorier, som konstrueras utifrån forskarens förförståelse av textinnehållet.

Forsberg och Wengström (2003) identifierar innehållsanalysen som en variant av diskursanalysen, där data klassificeras systematiskt i syfte att finna mönster och teman och med hjälp av dessa beskriva det studerade fenomenet. Ursprungligen användes metoden för analys av texter. Innehållsanalysen indelas i två huvudtyper: den manifesta och den latent innehållsanalysen (Ahuvia, 2001; Forsberg & Wengström, 2003). En manifest innehållsanalys går ut på att analysera ”direkt synliga mönster eller teman i texten genom kvantitativa beräkningar”, medan den latent innehållsanalysen går djupare i sin strävan till ”identifiering av meningsbärande enheter, kodning av kategorier, identifiering av centrala teman och ut-

⁷⁷ fritt översatt: någon form av metodiskt tillvägagångssätt som utförs på en text (eller annat symboliskt material) i socialvetenskapligt syfte.

⁷⁸ Ahuvia (2001) hävdar att all innehållsanalys i sig är en tolkning, eftersom forskaren räknar tolkningarna av det innehåll som står i fokus.

veckling av teorier eller modeller” (Forsberg & Wengström, 2003, s. 146). Den induktiva analysen baseras på data och gör i slutändan forskaren medveten också om dolda mönster och kategorier. Målet blir då att ”nä djupet i texten för att sedan kunna integrera data i en förklaringsmodell” (Forsberg & Wengström, 2003, s. 147).

Beckman (2005) diskuterar innehållsanalysens metoder som ett lämpligt tillvägagångssätt för att beskriva större material, antingen kvantitativt, t.ex. genom direkta frekvensberäkningar men också kvalitativt i och med att själva förklaringen av hur forskaren genomfört sin kodning är viktig för förståelsen och beskrivningen av resultaten. Innehållsanalysen behöver enligt Beckman stå både på kvantitativ och kvalitativ grund för att bli hållbar. Innehållsanalysen ger i den här studien möjligheter till att urskilja såväl likheter som skillnader mellan olika typer av sånger i repertoaren. Beckman betonar speciellt vikten av klara och tydliga resonemang för *hur* materialet kodas.

Här används båda typerna av innehållsanalys: traditionellt kvantitativa metoder i musikanalysen och öppnare kvalitativa beskrivningar av sångtexternas innehåll. Samtidigt avgränsas de textmässiga beskrivningarna till det explicit uttryckta: sångtexternas innehåll ses inte som metaforer för något annat⁷⁹. Det här kallas denotativ läsning (jfr Kjørup, 2004). Orsaken till detta är dels utrymmesmässig, men beror också på den bedömning jag som musikpedagog gör: det är främst det explicit uttryckta budskapet som förmedlas i en sång, de eventuella underliggande budskapen förblir okända ifall lyssnaren eller sångaren inte är medveten om dem. Sångernas budskap framträder emellertid vid sammanställningen av resultaten i slutdiskussionen, men då på ett mer övergripande plan.

Såväl kvantitativa som kvalitativa analysmetoder används alltså som konkreta redskap i granskningen av sångrepertoaren både musikaliskt och textmässigt. Själva ”texten” består då av tre delar: notationen av melodin, sångtexten och den oupplösliga helhet som bildas av båda tillsammans i sin kontext (jfr Ali & Peynircioğlu, 2006; Gordon et al., 2010; Wallace, 1994). Samtidigt utgör den hermeneutiska ansatsen en grund för tolkningen av helheten, sångrepertoaren i sin kontext. Kontextens betydelse för innehållsanalysen betonas av bl.a. Krippendorff (1986). Ur det perspektivet tolkas data i strävan att ”förstå olika tanketraditioner” och ”placera texten i sitt historiska sammanhang” (Forsberg & Wengström, 2003, s. 149). Förståelsen utgör en viktig del av hermeneutiken, därför behöver forskaren bli synlig för läsaren i texten. Kontexten synliggörs här speciellt i de musikpedagogiska och sociokulturella perspektiven, medan jag som forskare gör mig synlig genom en tydlig beskrivning av min förförståelse och av tillvägagångssättet i musik- och textanalysen.

Inom hermeneutiken strävar forskaren efter att hitta förklaringsmodeller genom tolkning av mönster och möjliga lösningar. Här behövs en ständig pendling mellan del och helhet, totalisering och de-totalisering, vartefter nya mönster träder fram,

⁷⁹ Det här är ändå sagt med visst förbehåll, eftersom sångtextanalysen i sig bygger på bedömningar utifrån min egen förförståelse.

och i den meningen bildas hela tiden nya helheter då del efter del lyfts fram och fogas till den tidigare förståelsen som då rekonstrueras till en allt större helhetsbild. Ödman (2007) diskuterar hermeneutikens princip som en *kontextuell filosofi*, där förståelsen är nödvändig för att ur delarna skapa mening och göra tolkningar. Han beskriver vidare tre dimensioner av tolkning i en hermeneutisk process: *tidsdimensionen*, *totaliseringsgraden* (tolkningarnas abstraktionsnivå) och *fokuseringsdimensionen* (tolkningen av den yttre verkligheten i relation till den existentiella tolkningen) (Ödman, 2007). Ödman betonar den tidsmässiga kontexten, tidsdimensionen: såväl bakgrunden som framtiden bör ligga i fokus vid en tolkning. I den här studien sker detta med hjälp av de tre sånglistorna, där sångernas ursprung och innehåll används som ett dubbelt verktyg: för att åskådliggöra möjliga tolkningar både historiskt och med tanke på framtiden, genom att studera de enskilda sångernas kontinuum i de tre sånglistorna. Med Gert Nilsons termer (citerad i Ödman, 2007) får sångerna både en friläggande och en tilldelande betydelse i tolkningen av helheten.

Den andra tolkningsdimensionen avser graden av kontextualisering, eller tolkningens abstraktionsnivå, där arbetsprincipen avser att skapa *koherens*, dvs. att den helhet som skisseras bekräftar delarna och tvärtom. Koherens innebär också frånvaro av motstridigheter i tolkningen. Vartefter tolkningen framskrider skall den tidigare helheten uppgå i den nyare tolkningen, så att en detotalisering uppstår. Varje led i tolkningsprocessen skapar nya hermeneutiska cirklar, som öppnas för nya tolkningar vartefter nya detaljer och tolkningsalternativ lyfts fram, och den hermeneutiska tolkningsprocessen övergår från slutna cirklar till en i det närmaste oändlig spiralform. Strävan till koherens avser en tolkning i helheter där mönstren allt tydligare framträder, utan att någon del faller utanför. Därför är det av största vikt att processen vid tolkning beskrivs noggrant, så att de aspekter som lyfts fram också blir tydliga för läsaren. Bjereld et al. (2009) betonar vikten av en systematisk beskrivning av det empiriska materialet enligt valda tolkningsscheman som ett medel för att kunna upptäcka också mer subtila mönster i materialet. Den här typen av beskrivning säkerställer samtidigt studiens kredibilitet, att läsaren uppfattar kategorisering, kodning och analys på samma sätt som forskaren avsett.

I och med att detaljerna är viktiga för förståelsen av helheten och utgör grunden för uppbyggnaden av en helhetstolkning blir växlingen mellan fokus på del och helhet en ständig rörelse i riktning mot den punkt då mättnad anses ha uppnåtts. I det här avsnittet har innehållsanalysen granskats som metod och den förefaller lämplig för genomförandet av analysen, även i kombination med en hermeneutisk tolkning. I avsnitt 3.2 beskrivs närmare hur analysen genomförs.

3.3 Valda metoder för innehållsanalys av sångrepertoaren

Forskningsfrågorna i studien inriktar sig på tre perspektiv som vardera ställer sina krav på tillvägagångssättet. Det sociokulturella perspektivet förutsätter en analys av de möjliga samhälleliga och kulturella faktorer som kan ha bidragit till sångskattens utformning, medan det musikpedagogiska perspektivet synliggörs genom

en studie av musikäroplanernas innehåll. De här två perspektiven utgör sekundärmaterial i förhållande till det primära empiriska materialet som ansluter sig till den tredje forskningsfrågan, dvs. typiska karaktärsdrag i den finlandssvenska sångskatten. Bakgrundsperspektiven behandlades allmänt i den teoretiska delen i kapitel 2; den empiriska delen i kapitel 4 fokuserar på bakgrundsperspektiven ur finlandssvensk synvinkel. I förgrunden ligger emellertid själva sångmaterialet och i det här avsnittet beskrivs de valda metoderna för analys av sångernas innehåll, dvs. en argumentation för de verktyg jag valt för analysen av musiken och sångtexterna. Den här delen konstrueras utifrån strävan till kunskap *om* sångernas innehåll, dvs. det tidigare nämnda kunskapsformen *episteme*.

Det empiriska materialet som analyseras består av enskilda sånger, som förekommer i olika konstellationer i tre olika sånglistor, dessutom av ett stort antal sångböcker, varav 29 sångböcker granskas närmare. Tillsammans bildas olika slags helheter beroende på vilket fokus som anläggs, t.ex. textinnehåll, musikaliska karaktärsdrag eller förekomsten i listor och publikationer av olika slag. Sånglistornas konstruktion och sångernas fördelning i sånglistorna behandlades i avsnitt 1.2. Spridningen av sångerna i de studerade sångböckerna beskrivs i avsnitt 4.2 och i Bilaga 5 finns en schematisk översikt över sångförekomsten i sångböckerna. Huvuddelen av analysen inriktas på de enskilda sångernas innehåll som helhet för att senare indelas enligt innehållsmönster och möjliga jämförelser mellan de tre sånglistorna. Den primära kategoriseringen av sångrepertoaren beskrivs i följande avsnitt. Efter det följer en redogörelse för de metoder som använts i innehållsanalysen av sångtexterna och melodierna.

Utformning av sångtextanalysen

Ett forskningsprojekt som behandlar sångrepertoaranalys blir inte fullständigt om textinnehållet ignoreras. För att sångmaterialet skall bli mer åskådligt i analysen indelas sångerna först i primära sångkategorier som bygger på tidigare repertoarforskning, indelningen i de studerade sångböckerna och jämförelsen med rekommenderade sångkategorier i läroplanerna (Bilaga 9). De primära sångkategorierna (A–G2) syns i den vänstra spalten i Figur 8. Sångkategorierna indelas i skandinaviska nationalsånger (A), fosterländska sånger (B), psalmer och andliga sånger (C), folkvisor (D), lyrisk-romantiska sånger (E), sånger om existentiella reflektioner och känsloliv (F), sånger om årstider och dygnets tider (G) samt en underkategori med julsånger (G2). Indelningen diskuteras närmare i samband med den detaljerade sångtextanalysen.

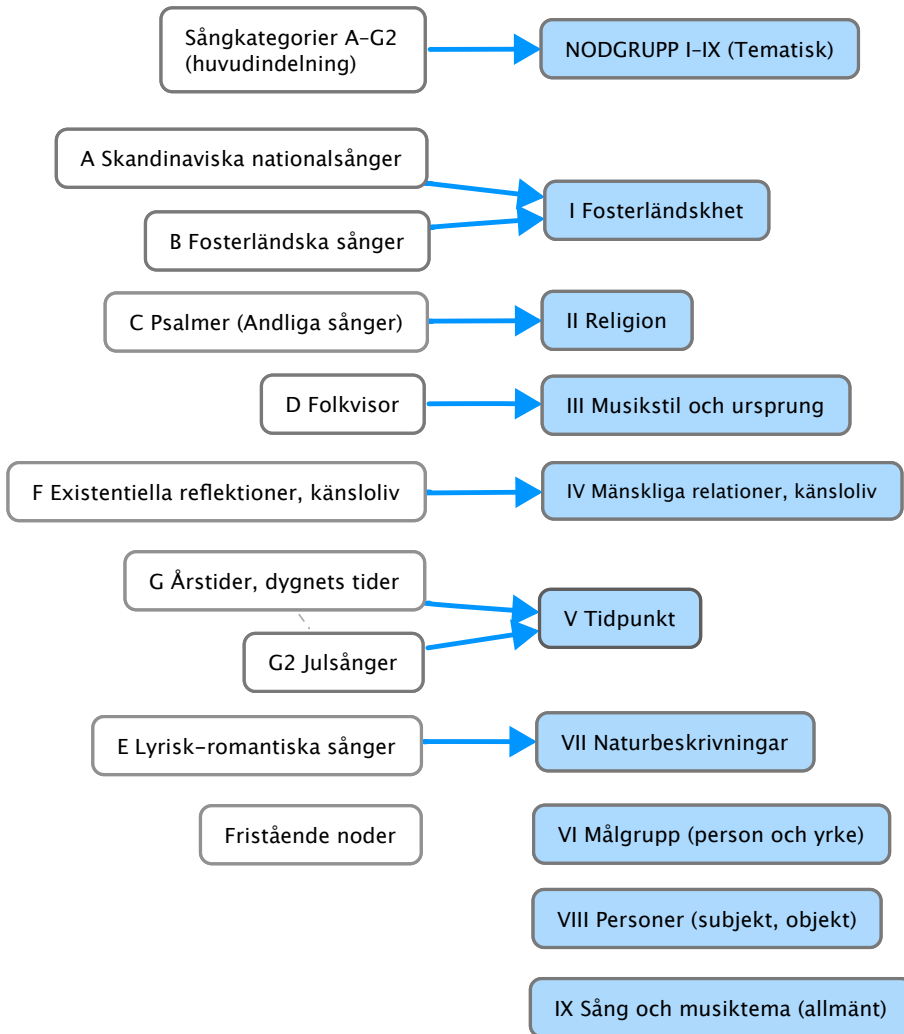
Sångerna innehåller emellertid många fler detaljer som dyker upp först i en noggrannare studie av texterna. Netterstad (1982) påpekar i sin forskning om skolsånger att sångerna har både huvudkategorier och underkategorier. Varje sångtext kan dessutom innehålla flera olika små kategorier, som här kallas deskriptorer. Till exempel säger kategorin *folkvisa* ännu ingenting om vad själva sångtexten handlar om. Därför analyseras sångtexterna på ett mer ingående plan. För den inledande textanalysen görs en preliminär kodning av de tolv gemensamma sångerna

med hjälp av ett dataprogram för kvalitativ analys, N^oVivo. Programmet ger möjligheter att hitta gemensamma kodningar och granska innehållet i fraser och ordval på ett sätt som gagnar helhetsanalysen. En detaljkodning av samtliga sånger i N^oVivo är av tekniska skäl omöjlig⁸⁰, men grundstrukturerna från kodningen av de tolv gemensamma sångerna överförs till de slutliga nodträden som utarbetas manuellt enligt samma principer.

Sångtexterna kodas slutligen enligt ett omfattande nodsystem där kopplingar mellan den primära sångkategoriseringen (A–G2) görs för att kartlägga det underliggande innehållet i texterna. Nu beskrivs uppbyggnaden av de nodträd som utgör verktyg för sångtextanalysen, med sina respektive underliggande innehålls-element, deskriptorerna. Under närläsningen av sångtexterna för analysen fogas nya deskriptorer vid behov till de befintliga nodgrupperna.

I den detaljerade sångtextanalysen används nio nodgrupper med innehållsliga huvudteman som omfattar flera av de tidigare presenterade primära sångkategorierna (A–G2). En härledning av dessa noder, dvs. ur vilka sångkategorier de uppkommit, visas i Figur 8. Dessa nio nodgrupper (I–IX) med underordnade deskriptorer används i den kommande analysen för att kartlägga textinnehållets mönster. Flodins (1998) analyskategorier bildar utgångspunkten, men kategorierna bearbetas enligt de behov som uppstår vid den preliminära analysen. Netterstads (1982) deskriptorer utgör också en viktig inspirationskälla i letandet efter möjliga deskriptorer i materialet.

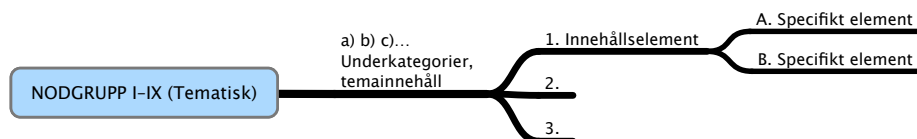
⁸⁰ Det finns inte tillgång till programmet under perioden då analysen genomförs.



Figur 8. Härledning av huvudnoderna I-IX ur sångkategorierna A-G2 inklusive fristående nodgrupper.

Nodgrupperna är härledda ur en eller flera sångkategorier (A-G2). De första fem nodgrupperna är direkt konstruerade ur de primära sångkategorierna. Utöver dessa huvudsakliga sångkategorier finns ett antal separata nodgrupper: *VI Målgrupp (person och yrke)*, *VIII Personer (subjekt/objekt)* respektive *IX Sång och Musik*. Ingen av de studerade sångerna har ansetts tillhöra en sådan primär sångkategori, även om det t.ex. finns rikligt med personbeskrivningar i sångerna. I likhet med Flodin (1998) och Netterstad (1982) vill jag betona att kategorierna överlappar varandra och är synnerligen olika till karaktären. Kodningen fyller ändå sin funktion vid kartläggningen av innehållet i texterna. Mängden associerade element inom en viss deskriptor är inte intressanta i den här studien, endast den generella förekomsten av olika typer av innehåll.

Figur 9 beskriver nodgruppernas slutliga konstruktion och kodningssystem. Kodningen utgår från följande principer: under nodgruppen finns tematiska underkategorier som vardera har olika deskriptorer, som vid behov även specificeras med underelement (A, B). Som exempel kan sången *Svanen* nämnas: Den är en lyrisk-romantisk sång i sångkategori E, där fågelarten svan utgör ett innehållselement. Därför kodas sången även till en underkategori: nodgrupp VII, Naturbeskrivningar. I denna nodgrupp ligger b) Naturelement, 3. Fauna (Djur) och A) Fåglar. En av kodningarna av *Svanen* skulle då bli VIIb3A.



Figur 9. Nodträdens konstruktion och kodningssystem.

Presentationen av innehållet i de konstruerade nodgrupperna med respektive innehållskategorier presenteras i sångtexternas analysdel i avsnitt 4.3. Varje nodgrupp presenteras där också grafiskt med det nodschema som utgjort analysverktyg för respektive typ av textinnehåll.

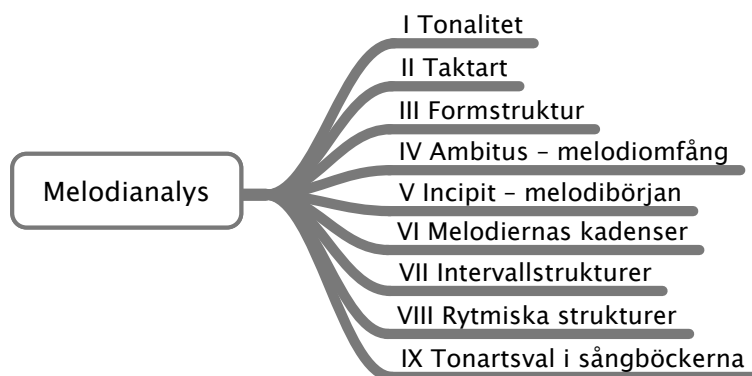
Utformning av melodianalysen

I det här avsnittet presenteras de grundprinciper som används i den musikteoretiska analysen av sångerna. Först beskriver jag det siffersystem som utarbetats för den här avhandlingen. Därefter visas ett musikexempel för att belysa hur siffersystemet används i de konkreta sångerna. Den här delen av metodkapitlet är avsiktligt pedagogiskt upplagd, för att också en läsare med mindre musikteoretisk kunskap skall kunna följa med och tolka de beskrivningar och tabeller som presenteras i den empiriska delen. Dessutom belyses här de musikanalytiska faktorer som är betydelsefulla för beskrivningen av de musikaliska parametrarna i sångerna. På den punkten utgår avhandlingen i hög grad från Flodins (1998) beskrivningar av möjliga tolkningspunkter vid analys av melodier. Dessa bygger i sin tur långt på Reimers (1983) forskning, men också på de karaktärsdrag som Edlund och Mellnäs (1968)⁸¹ lyfter fram i sitt förslag till analys av melodistrukturer:

⁸¹ Se även Flodin (1998)

1. Riktning och kurvatur
2. Intervalldistans
3. Omfång (ambitus)
4. Rytmförhållanden
5. Stödtoner och ornament
6. Attraktionspunkter (ställen i melodin som särskilt fångar intresset)
7. Tonalitet
8. Förhållandet till harmonik
9. Form och formelement
 - a) periodisering
 - b) symmetri/asymmetri
 - c) enhet/kontrast
10. Klangmediet

Med detta analysförslag som utgångspunkt studerar jag sångernas melodier. Vissa av parametrarna som föreslås faller utanför ramarna som satts upp (klangmediet och i viss mån attraktionspunkter, stödtoner och eventuella ornament). Andra parametrar förefaller mer betydelsefulla eftersom de nämnts bland de sångmetodiska överväganden som uttalats i läroplanerna, t.ex. sångernas ambitus, beskrivningar av pedagogiska intervallrekommendationer och kännetecken för ”goda melodier”. Under musikanalysens gång växer ett mångfacetterat mönster fram. I enlighet med innehållsanalysens kategoriseringsprinciper skapas musikteoretiska strukturer utifrån nio grundparametrar som vardera har olika slags underelement. Det grundschema som sist och slutligen används som grund för melodianalysen ser ut så här (Figur 10):



Figur 10. Melodianalysens nio grundparametrar.

Alla 60 sångerna analyseras i den empiriska delen utifrån dessa nio grundparametrar, som dessutom omfattar olika grad av komplexitet. Till exempel är den första parametern (I Tonalitet) förhållandevis enkel att bestämma, medan den sjunde parametern (VII Intervallstrukturer) innehåller många möjligheter till analys och jämförelse med andra parametrar. Någon större mängd korsanalys av de olika

parametrarna rymts emellertid inte in i den här avhandlingen, det kan bli ett framtida forskningsstema. I melodianalysen studeras hela sångmaterialet ($n = 60$), men även de enskilda sånglistorna och de tolv gemensamma sångerna. Listornas analysresultat finns med för att åskådliggöra eventuella skillnader mellan sånglistorna, men några närmare jämförelser görs inte i den här studien, eftersom de melodiska detaljerna förekommer i så många varianter att frekvenserna blir små.

Melodianalysens siffersystem

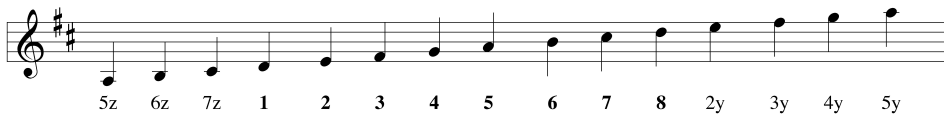
Analysen av melodierna bygger i hög grad på matematiska beräkningar av förekomsten av olika typer av underelement. Eftersom melodianalysens syfte är att identifiera typiska musikaliska mönster i den finlandssvenska sångskatten, oberoende av vald tonart, behövs någon form av gemensam sifferkod. Melodierna har till synes mycket olika musikaliskt innehåll, men samtliga bygger på diatoniska skalor, dvs. dur- och mollskalor. För detta ändamål utvecklas ett siffersystem utifrån de diatoniska skalornas tonplatser, eller skaltonens nummerordning. Detta siffersystem bygger på Bartóks (se Radinović, 2007) principer för analys av visor, men har också likheter med det system som används av bl.a. Aldwell et al. (2010)⁸². Bland annat i musiketnologisk forskning används begreppet *tonplats* för motsvarande siffersystem, dock utan de suffix som används här. En annan släktskap finns i det tonträffningssystem som användes i de finlandssvenska lärarseminarierna och skolorna i slutet av 1800-talet: ”Chevés metod”. Enligt den metoden inlärdes melodier med hjälp av siffror istället för traditionella noter.

Den chevéska metoden var en tonträffningsmetod som använde siffror: skalans toner nummerades 1–7. Sedan överfördes siffrorna till sångstavelser enligt samma system som italienarna använde: dvs. do-re-mi. Grundidén kom från Rousseau som under upplysningstiden (på 1700-talet) föreslog en tonartsneutral notationsform med siffror för melodi-inläring. Han baserade sitt förslag på Guido av Arezzos solmisationssystem, men Rousseaus förslag vann inget gehör hos Franska Akademin. Hans idéer aktualiserades åter av Natorp och Fröbel under 1800-talets början, men de egentliga utvecklingarna av metoden blev sist och slutligen den franske matematikern Pierre Galin och hans landsman, läkaren Emile Chévé, som också fick metoden uppkallad efter sig. Chévé's siffermetod användes flitigt i de finlandssvenska lärarseminarierna: bl.a. lektorn i musik vid Nykarleby seminarium, F. W. Illberg, var en ivrig förespråkare för siffermetoden i solfègeundervisningen. På finskt håll användes andra typer av tonträffningssystem. Vid lärarseminariet i Jyväskylä godkände E. A. Hagfors inte alls Chévé's siffermetod, vilket resulterade i att den inte fick speciellt stor genomslagskraft i de finska skolorna. (Pajamo, 1976) Jämför även Ahlbeck (1979), Björkstrand (1993), Donner och Kurkela (1981) samt Nyholm (1987). Rautiainen (2009) belyser i sin artikel om sångundervisningsmetoder även andra tonträffningssystem som använts i den finländska skolan.

⁸² Också Allen Fortes (1977) Set Theory (gruppteori), även kallad pitch-class set theory som används för analys av atonal musik bygger på motsvarande system, även om det är mer avancerat och byggt på kromatik istället för diatoniska skalor. Cross (1985) diskuterar de olika alternativen för numrering av skalor vid musikanalys. För mer djupgående diskussioner om sambandet mellan matematik och analys av musik, se t.ex. Benson (2007).

För att kunna redovisa skillnader och likheter i t.ex. melodiernas ambitus och kadenser utan påverkan av tonartsvalet i sångböckerna omvandlas samtliga melodilinjer enligt ett siffersystem som bygger på tonplatsens nummer i en dur- eller mollskala: grundtonen får siffran 1, dominantens skalton är nr 5 osv. Den undre oktaven i melodilinjerna betecknas på motsvarande sätt, men med ett z efter (undre ledtonen betecknas då som 7z) medan meloditoner i den övre oktaven betecknas med suffixet y (nonan i melodin får då beteckningen 2y). Siffran 8 används för att beteckna grundtonen i oktavläge. En viss begränsning finns i det här systemet: tonplats 7 i moll kan vara såväl harmonisk som naturlig. Den skillnaden måste klargöras fall för fall, men det ”normala” anses här vara en harmonisk mollskala, vars dominantackord är i dur (t.ex. A7 som femte steg i D-moll). Eventuella kromatiska variationer utanför grundskalorna dur och (harmonisk) moll betecknas med # för höjning och b för sänkning. En kromatisk numrering (jfr Aldwell et al., 2010; Forte, 1977) kunde ha valts, men på det här sättet syns den tonala förankringen tydligare, eftersom siffrorna motsvarar de harmoniska funktionerna (Ex. I, IV, V). Notexempel 2 visar exempel på meloditoner i D-dur enligt det valda siffersystemet:

D-dur

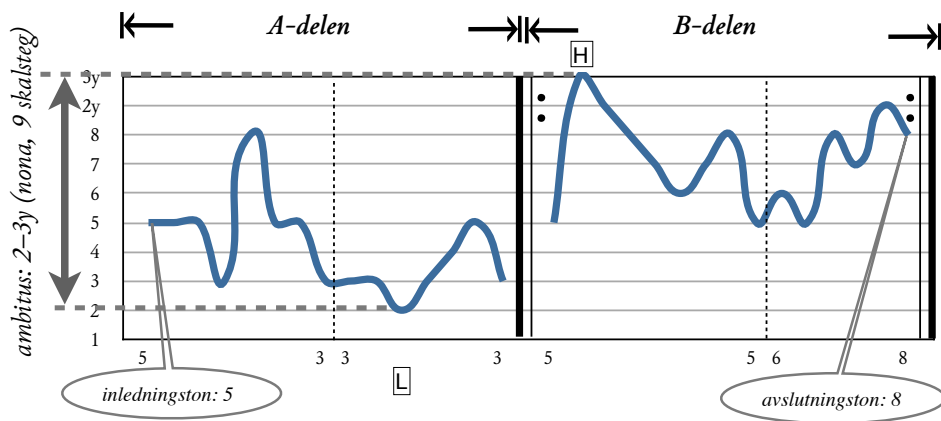


Notexempel 2. Melodianalysens siffersystem. Exempel i D-dur.

Melodistrukturerna som tonflödesdiagram

Det siffersystem som utarbetats för den här avhandlingens empiriska del möjliggör en systematisk analys av melodiernas intervallstrukturer, incipit- och kadenstoner samt frasbyggnaden i sångerna. Det blir också möjligt att med hjälp av siffersystemet konstruera *kurvaturer*, grafiska versioner av melodilinjerna, enligt motsvarande modell som Reimers (1983) använt i sin studie av Alice Tegnér's barnvisor. De tonflödesdiagram som utarbetats för den här studien har en liknande konstruktion. Kurvaturerna åskådliggör melodilinjernas rörelseflöden i grafisk form utan hänsyn till rytm, tonartsval eller tonalitet. Därför kallas de i den här avhandlingen *tonflödesdiagram*. För att visa hur analysprocessen går till används en av de mest frekventa sångerna i den studerade sångrepertoaren: *Vid en källa*, som har melodi av F. A. Ehrström och text av J. L. Runeberg. Figur 11 visar ett exempel på tonflödesdiagrammet där x-axeln utgör melodiflödets tidsförlopp. Y-axeln visar tonhöjden enligt det siffersystem som beskrivits ovan.

53 Vid en källa



53. [E] 2–3y (9: nona) – Bb-dur – 6|8 – ABB – H:2 L:1

Figur 11. Tonflödesdiagram av melodin till *Vid en källa*.

Melodi med tonupprepningar och kommentarer.

Av diagrammet framgår att melodins ambitus är 2–3y. Den lägsta meloditonen ligger på andra skalsteget i vald tonart och den högsta på tonartens tredje skalsteg, men en oktav upp. Det innebär i praktiken detta: om tonarten som väljs är Bb-dur går sången från lägsta tonen c^1 upp till d^2 och sången har ett förhållandevis brett omfång. Ambitus⁸³ ligger på nio skalsteg, alltså en nona. Vidare syns av diagrammet att melodin har formen ABB, i det här fallet en repris av den senare halvan av sången. Det finns två höjdpunkter (H) i sången, och de är placerade i B-delen av sången. Melodin går endast en gång ner till den lägsta tonen (L), vilket sker i början. Frasstrukturen åskådliggörs med hjälp av de streckade linjerna i grafen och frasens slut- och inledningstoner markeras med siffror under diagrammet. Inledningstonen är kvinten (tonplats 5) i tonarten, och sången avslutas på oktaven (tonplats 8), dvs. grundtonen i följande oktav (om sången är noterad i Bb-dur⁸⁴ börjar melodin på f^1 och slutar på $bess^1$). Andra slutsatser som direkt kan dras av notbilden är att sången inte är alldeles lätt att sjunga för en sångovan person, då sprången är många och ofta branta. Eventuella tonupprepningar kan ändå mildra denna känsla, och sådana finns det rätt många av i A-delen av *Vid en källa*. Det syns i form av mängden vågräta linjer i grafen. Sedan beror svårighetsgraden också

⁸³ Ambitus betyder inte nödvändigtvis att alla skaltonerna används: begreppet definierar endast avståndet mellan de högsta och lägsta meloditonerna.

⁸⁴ I avhandlingen används konsekvent de internationella tonnamnen, inte de skandinaviska: det tidigare allmänt använda tonnamnet *b* betecknas som *b*, och ett *sänkt b* benämns *bess* istället för det tidigare använda *b*. Tonarterna betecknas enligt motsvarande princip: H-dur (tonart med fem höjningstecken) benämns *B-dur* och den skandinaviska beteckningen för B-dur (tonart med två sänkningstecken) benämns *Bb-dur* (uttalas *bess-dur*). Då undviks eventuella internationella missförstånd.

på vilken typ av språng som avses, eftersom ters- och kvartsprång i tonal musik ändå inte är så svåra, då hela den västerländska sångtraditionen bygger på sådana melodimönster och harmonier⁸⁵. Oberoende av vilken typ av intervall som finns i melodin behövs en sångförmåga med rätt god kontroll över stämbanden och därmed en förhållandevis snabb kalibreringsförmåga i spänningen av stämläpparna för en gott framförande av melodin (jfr Trollinger, 2007; Welch, 2006).

Under diagrammen finns ytterligare information om sångernas ambitus, ambitusfunktioner, tonart⁸⁶ och taktart. Tillsammans utgör den här delen av analysmaterialet grunden för de jämförelser jag har gjort på hela den studerade sångrepertoaren. Tonflödesdiagrammen i Bilaga 11 ska ses som ett tilläggsmaterial där de olika parametrar som granskas i melodianalysen synliggörs. Tonflödesdiagrammen finns med istället för den fullständiga musikanalysen, som skulle uppta alltför stort utrymme.

Skillnader mellan traditionell notation och tonflödesdiagram

Det finns givetvis både för- och nackdelar med bruket av traditionell notation vid musikteoretisk analys av sånger. En reduktion av melodin utan tonlängder till en enklare matematisk funktion (grafer) torde för en icke-notkunnig läsare vara lättare att begripa, medan traditionell notation för många direkt höjer tröskeln för fördjupning i analysens olika delar. Samtidigt kan tonflödesdiagrammen för notkunniga te sig onödiga, då all information som behövs för analysen i princip redan finns i den traditionella notationen. I den här studien kombineras båda versionerna av visuell framställning för att komma åt så många olika strukturfenomen som möjligt, också detta inom ramen för den hermeneutiska ansatsen. Här kan det vara skäl att påminna om att musikanalysen inte i något skede omfattar den auditiva uppfattningen av tonhöjd eller melodiernas estetiska tolkningar, utan endast den noterade versionen av sångernas melodi. Den musikestetiska aspekten på sångerna i sångskatten är alldeles för omfattande för detta forum, men kan däremot utgöra ett framtida forskningsprojekt. Forskningsrön som tangerar musikestetiska frågor och musikalisk perception blir emellertid värdefulla vid musikanalysen, speciellt ifråga om perception av intervall, incipiter och kadenser, dvs. studier som utgår från västerländska melodiers klingande form.

⁸⁵ Flodin (1998) och även Reimers (1983) påpekar att stegvisa melodilinjor och balans i kurvaturerna varit eftersträfvade inom sångundervisningen, parallellt med ters- och kvartsprång. Musikpedagogen Yngve Härén karakteriserar enligt Flodin (1998) en lätt visa som kort, med ett likformigt (sekvensartat) melodiskt och helst även rytmiskt mönster. Dessutom skall den ha ett förhållandevis smalt tonomfång på högst 5–6 toner.

⁸⁶ Tonarterna har valts enligt *Stora Sångboken* (2001), *Vår sångbok* (1953) och *Vår gemensamma musikskatt* (Berg, 1986) i nämnd ordning.

Tonflödesdiagrammets fördel är att det är lättare att se de melodiska strukturerna och intervallsprängens fördelning än i en vanlig notbild. De är inte heller tonartsberoende. Eventuella tendenser till stöd för Meyers (1973) hypotes om *gap-fill*-melodier kan också urskiljas i ett tonflödesdiagram.

En liten förklaring till begreppet *gap-fill melodies*, av Vos och Pasveer (2002) benämnd Meyers *bridge gap* hypothesis: principen att ett stort intervallsprång efterföljs av stegvis rörelse för att återupprätta melodisk koherens eller tonal jämvikt i melodin. Företeelsen är enligt Meyer (1973) vanligare vid uppåtgående språng och skapar ett ökat intresse hos lyssnaren. Som undantag nämns kvartsprånget uppåt, som inte nödvändigtvis uppfattas som ett gap utan fungerar som tonal förankring och därför inte föranleder dylika stegvisa motrörelser. Många Beatles-melodier använder också samma typ av melodiska mönster, då främst i form av pentatoniska inslag i diatoniska melodier som senare fylls ut med betoningar av de tidigare utelämnade tonerna i dur/mollskalan (Wagner, 2004). Meyers *gap-fill*-hypotes kritiserar bl.a. av von Hippel (2000) med argumentet att den logiska följderna av ett stort språng som närmar sig de övre rimliga ambitusgränserna i en melodi endast erbjuder ett reellt alternativ för melodiriktningen, alltså nedåt.

Förekomsten av tonupprepningar kan också ha betydelse för uppfattningen om sprängens karaktär. I tonflödesdiagrammen indikerar branta uppåtgående kurvor stora intervallsprång medan långsammare nedåtgående linjer med anhalter på varje tonplats antyder förekomst av fenomenet ”gapfyllnad”. Exempelsången *Vid en källa* innehåller ett typiskt sådant gap i B-delens början, där ett uppåtgående sextsprång följs av stegvis rörelse neråt. Stegvisa rörelser, det som av Schell (2002) och Pachet (2009) beskrivs som ”bruna melodier” (Brown/Brownian melodies⁸⁷) efter en studie av Voss och Clarke [1978], syns också tydligt i tonflödesdiagrammen.

Figur 12 visar en traditionell notbild av *Vid en källa* med siffersystemet utskrivet parallellt med höjdpunkterna och de lägsta meloditonerna, men också den musikaliska formen (ABB). Där finns också melodins sifferbeteckningar inskrivna. Den traditionella notbilden har fördelar framför tonflödesdiagrammen: därifrån kan man direkt utläsa t.ex. antalet tonupprepningar, fraskonstruktionen i relation till takterna och betoningarna, noterad tonart och taktart. Sedd i kombination med texten framträder också andra särdrag ur notbilden: t.ex. vilka ord som infaller på betonade stavelser och höjdpunkter i melodin. Det studeras emellertid inte här. Samtidigt är den traditionella notationen bunden till en specifik tonart. I exempel-sången *Vid en källa* har Bb-dur valts, p.g.a. att den ofta finns noterad i denna tonart i de studerade sångböckerna. Denna tonhöjdsberoende tolkning (frågan om huruvida sången går högt eller lågt beror ju i hög grad av tonartsvalet) elimineras när melodilinjen överförs till enbart siffror enligt den tidigare beskrivna tonartsfunktionen (siffersystemet). Utöver dessa två beskrivna tillvägagångssätt används ytterligare en separat rytmisk version av sångernas melodier för att tydliggöra de rytmiska strukturerna utan interferens av meloditonerna.

⁸⁷ *brownsk rörelse*, slumpmässig stegvis rörelse. Termen hämtad från matematiken (Einstein).

53 Vid en källa

Text: J. L. Runeberg
Melodi: F. A. Ehrström

B \flat -dur

A-delen (L)

5 5 5 3 8 5 5 3 3 3 2 3 4 5

3 5 3y 2y 8 7 6 7 8 5 6

5 8 7 2y 8 5 8

Figur 12. Traditionell notbild av sången Vid en källa med noterna analyserade enligt siffersystemet. I noterna markeras också högsta (H) och lägsta (L) ton samt den musikaliska formen.

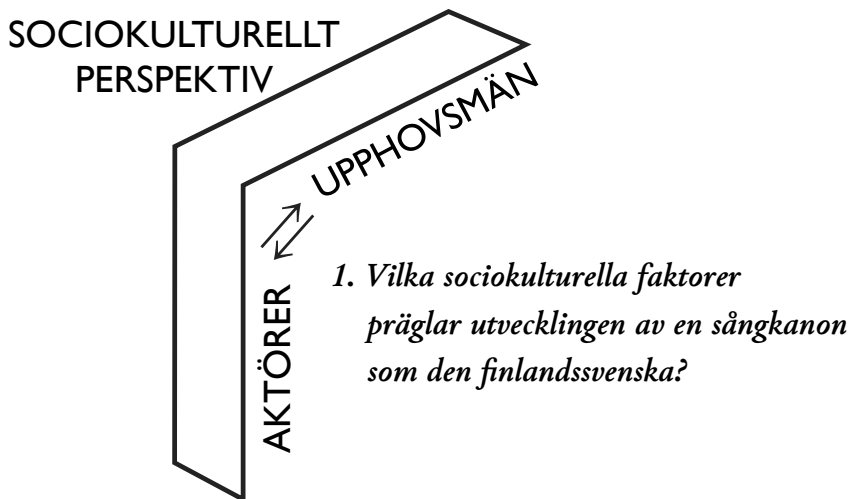
I det här kapitlet har jag preciserat forskningsfrågorna, diskuterat de metodologiska valen, den valda forskningsansatsen och metoderna som valts för analysen. Ansatsen är hermeneutisk och metoden är en form av innehållsanalys. Båda elementen kombineras i det som Moisala (2001, 2003; 2003) kallar dialogisk musikanalys och Reimers (1983) benämner en hermeneutisk-komplex analysmodell. I följande kapitel presenteras analysresultaten utifrån de tre valda perspektiven med sina tillhörande forskningsfrågor.

4 BESKRIVNING AV RESULTAT

Syftet med det här kapitlet är att granska det empiriska materialet utifrån den teoretiska grund som tecknats i de tidigare kapitlen. Genom innehållsanalysen skapas förutsättningar för den hermeneutiska tolkning som görs i kapitel 5. Nu analyseras sångrepertoaren utifrån de tre valda perspektiven och deras underliggande aspekter. Det sker utgående från den hexagonala modell som presenterades i kapitel 1. Inom ramen för **det sociokulturella perspektivet** granskas föreningen Brages pionjärbete och sångfesternas roll för utvecklingen av en sångskatt. Sångernas upphovsmän och tidpunkten för sångernas tillkomst studeras. **Det musikpedagogiska perspektivet** diskuteras utifrån innehållet i nationella läroplaner i relation till bakomliggande samhällsideal. Parallellt med detta granskas läroplanernas eventuella betydelse för sångurvalet i läromedlen i musik. Dessutom redogör jag för hur sångmetodiska rekommendationer gestaltas i läroplansinnehållet. Inom ramen för **det musikanalytiska perspektivet** fördjupas analysen av text och musik i de enskilda sångerna och sånglistorna. Hela kapitlet 4 har som mål att besvara forskningsfrågorna. De explicita svaren på forskningsfrågorna och den slutliga tolkningen framträder emellertid i resultatdiskussionen i kapitel 5.

4.1 Sångskatt ur ett sociokulturellt perspektiv

Ur det sociokulturella perspektivet lyfts två aspekter fram: aktörerna bakom uppkomsten av en gemensam sångrepertoar och sångernas upphovsmän. Figur 13 visar det här avsnittets struktur och den tillhörande forskningsfrågan: *Vilka sociokulturella faktorer präglar utvecklingen av en sångkanon som den finlandssvenska?*



Figur 13. Det sociokulturella perspektivet på en sångskatt.

De enskilda personer som bidragit till sångskattens uppkomst är i första hand sångernas kompositörer och textförfattare, medan de samhälleliga aktörerna utgörs av sådana organisationer och föreningsaktiviteter som främjat etableringen av en gemensam finlandssvensk sångrepertoar. I det här avsnittet granskas först de allmänna aktörernas betydelse för sångrepertoarens spridning. Sedan studeras fördelningen av sångerna mellan deras upphovsmän och sångernas ålder.

Samhälleliga aktörer i finlandssvenskt musikliv

Vid en granskning av det finlandssvenska sång- och musiklivets utveckling kan två huvudsakliga aktörer som bidragit till sångskattens uppkomst urskiljas: *de finlandssvenska sångfesterna* som samlingsrörelse (körrörelsen) och *folkvisesinsamlingen* med dess åtföljande ordsättning som skett på initiativ av Otto Andersson och föreningen Brage (Grönholm, 1991; Jansson, 1983; Långbacka, 1991; Mannil, 1983; Nyqvist, 2007). Den här utvecklingen skisseras upp som bakgrund, främst med hjälp av historiker och andra liknande dokument som kan bidra till förståelsen av den sociokulturella bakgrund ur vilken en sångskatt växer fram.

Sångfesterna som samlingsrörelse – fosterländskhet och modersmål

Bakgrunden till sångfesterna härstammar från den allmänt nationalistiska och nationalromantiska anda som präglade 1800-talets Europa (Curtis, 2008). Direkta förebilder till sångfesterna kan spåras i estniska sångfester (jfr Rüütel, 2004), som i sin tur hämtat inspiration från Tyskland (F. Dahlström, 1991; Grönholm, 1991). Den första finländska sångfesten ordnades på finskt håll i Jyväskylä 1884, och där möttes ca 400 deltagare⁸⁸. Grunden till den finlandssvenska sångfesttraditionen lades emellertid av Svenska Folkskolans Vänner (hädanefter SFV), som sedan föreningen grundades 1882 ordnade allmänna finlandssvenska sångfester under åren 1891–1926.⁸⁹ Jansson (1983) skriver i sångfesthistoriken att idén var att samla svenskbygdernas musikutövare och ge uttryck för ett gemensamt musikliv. Svenska språket blev allt viktigare att hävda för den svenskspråkiga befolkningsgruppen under den senare delen av 1800-talet och sångfesterna visade sig utgöra lämpliga tillfällen för manifestation av det egna språket och kulturen, allt med hjälp av musikens samlande kraft (jfr Åström et al., 2001). I festtalen under huvudkonserterna lyftes även finlandssvenska språkfrågor fram. Sångfesterna utgjorde, enligt Jansson, samtidigt en del av de folkbildningssträvanden som låg i tiden.

Ulf Långbacka (1991) beskriver motiven för uppkomsten av den finlandssvenska körrörelsen som både samhälleliga och musikaliska. Körrörelsen startade i och med

⁸⁸ Det gjordes också vissa försök till gemensamma tvåspråkiga sångfester, men de fick trots positiv respons ingen större genomslagskraft eftersom de var svåra att administrera (Jansson, 1983).

⁸⁹ Fr.o.m. 1932 övertog FSSMF (Finlands svenska sång- och musikförbund r.f.) ansvaret för sångfestarrangemangen (Jansson, 1983).

den första finlandssvenska musikfesten i Ekenäs 1891 och grundidéerna var ”fosterländskhet, finlandssvensk samlingssträvan, musikalisk väckelsetanke och bildningsentusiasm” (Långbacka, 1991, s. 173). Sångfesterna blev ett viktigt instrument för den finlandssvenska identitetens utveckling. Grönholm (1991) tillskriver sångfesten 1891 stor betydelse för den kollektiva identiteten: då gjordes ställningstagandet för en självständig finlandssvensk kulturautonomi. Den första sångfesten utgjorde enligt Grönholm (1991, s. 45) samtidigt en ”kulturpolitisk mönstring” som hade ”förenande och försonande” verkan. Av förekommen anledning hade många av sångerna vid de första sångfesterna fosterländsk karaktär ”med starkt symbolvärde” (Långbacka, 1991, s. 173). Sångskattens värde hänger således samman med finlandssvenskarnas kulturella identitet. Häggman (2000, s. 8) beskriver sångfesterna betydelse för finlandssvensk kulturell identitet så här: ”Hela den svenska samlingsrörelsen i Finland har burits av sång. Tydligast har det här kommit till uttryck vid sångfesterna, som format sig till stora kulturella och nationella manifestationer.” Hon menar att sångfesterna haft en av huvudrollerna i den finlandssvenska sångskattens utveckling, och det är i form av körsång som de flesta av sångerna ursprungligen etablerats.

Martin Wegelius var förgrundfiguren inom körrörelsen, såväl som i det finländska musiklivet under sent 1800-tal. Wegelius kallas ibland ”musikundervisningens fader” eftersom han utgav de första finländska läroböckerna i musikteori och tonträffning (von Bonsdorff, 1991). Wegelius grundade nuvarande Sibelius-Akademien 1882, och därigenom kunde han utöva stort inflytande över musikutbildningen i landet kring sekelskiftet 1800–1900. Dessutom var han en av huvudaktörerna bakom sångfesterna. Under förryskningsperioden i samband med februari-manifestet 1899 stötte sångfeströrelsen på hinder för att ordna riksomfattande sångfester, vilket resulterade i ett tillfälligt yttre avbrott i verksamheten. Under perioden fram till novembermanifestet 1905 pågick dock verksamheten i det fördolda, med utbildning av dirigenter och utveckling av repertoaren. Efter Wegelius död 1906 tog småningom Otto Andersson över det bärande ansvaret för sångfesterna. Sångrepertoaren på den första sångfesten hade enligt Otto Andersson (citerad i Grönholm, 1991, s. 45) en trefaldig inriktning: en ”religiös-fosterländsk-folklig prägel”, karaktärsdrag som under lång tid präglade den finlandssvenska musik- och folkbildningskulturen. De tre sångfesterna som hölls under 1800-talets sista decennium lade grunden för den ”allfinlandssvenska ’egna’ kulturen”, vilket stärkte den kulturella identiteten (Grönholm, 1991, s. 47).

Fabian Dahlström (1983, s. 156) betonar sångfesternas och körrörelsens betydelse också ur det samhällspolitiska perspektivet vid tiden före första världskriget:

Det råder inget som helst tvivel om, att körsångsrörelsen under den epok som föregick grundandet av FSSMF var ett av de bästa medlen för främjandet av den nationella sammanhållningen, både den finlandssvenska och den ur hela landets synpunkt livsviktiga sammanhållningen gentemot tsarryska åtgärder. Det var ett väsentligt mål att både i städerna och ute i bygderna uppbåda så stora skaror som möjligt kring de fosterländska parollerna.

Efter Finlands självständighetsförklaring 1917 utvecklades sångfesterna alltmer i riktning mot det finlandssvenska, där repertoaren fungerade som en samlande faktor och finlandssvenskheten som en gemensam kultur växte sig allt starkare. Här tjänade också de nationella språkstridigheterna som en ytterligare motiverande faktor för finlandssvensk enhet, speciellt under 1920- och 30-talet (jfr Lönnqvist, 2001c, 2001d). Körrörelsen handlade alltså enligt Dahlström (1983) inte enbart om musik utan i lika hög grad om språktillhörighet och byggande av en kulturell identitet (jämför med diskussionen om kollektiv identitet i kapitel 2), en faktor som under 2000-talet förefaller vara alltmer fjärran från körverksamheternas ideologi.

Långbacka (1991) betonar körarrangemangen av folkvisor som speciellt viktiga för den finlandssvenska körrörelsen. Som orsak anges de folkbildningssträvanden som bl.a. Otto Andersson ivrade för: ”man skulle väcka allmogen musikaliskt via folkvisan” (Långbacka, 1991, s. 173). Folkvisemelodierna togs väl emot inom körrörelsen. Körarrangemangen utarbetades främst av Wegelius, Andersson och Ekman enligt de stilideal som var rådande under sent 1800-tal: den romantiska musiktraditionens enkla melodier. En del av visornas ursprungligen modala karaktär omarbetades också i enlighet med det rådande dur-molltonaliteten. Körarrangemangen utgavs i Brages *123 folkvisor* och de fyllde en viktig funktion som repertoar i de finlandssvenska körerna. Långbacka (1991, s. 173) kritiserar emellertid Bragearrangemangens monopolställning i den finlandssvenska sångkulturen: ”Man frågar sig dock ibland om senare generationer i alltför hög grad nöjt sig med Brage-arrangemangen, som enligt min åsikt inte alltid är konstnärligt hållbara i längden.”

Den finlandssvenska sångskattens repertoar har alltså vuxit fram i nära samarbete med sångfesterna och Häggman (2000) påpekar att vägen in i sångboksrepertoaren har gått just via dessa sångfester. Innehållet i sångskatten sträcker sig från svensknationella sånger och hembygdssånger till finlandssvenska folkvisor och visor i folkton. Hon talar om sångernas sociala värde, deras gemenskapsbyggande förmåga. Sångerna lyfter följaktligen fram finlandssvenskarnas kulturella rötter och känslan av en gemensam språklig identitet. Häggman konstaterar att inte alla sånger som sjungits på sångfesterna fått status som delar av sångskatten: ett urval har skett, främst av sångboksutgivare, lärare och körledare, men också utifrån personlig smak; även i Svenskfinland råder olika uppfattningar om hur sångskatten ser ut.

Dahlström (1983) lyfter fram musikutskottets betydelse för och svårigheter vid urvalet av sångrepertoar; de olika önskemålen från svenskbygdens regioner har inte alla varit möjliga att tillgodose, eftersom åsikterna om vilken sångrepertoar som borde vara med har varierat såväl regionalt som i fråga om körmässiga skillnader. Kraven på att arrangemangen ska fungera såväl i små körer som i stora masskörer har ytterligare försvårat valet av gemensam sångrepertoar på sångfesterna. Dahlström påpekar att de regionala skillnaderna med avseende på repertoar var ytterst små fram till 1930-talet, för att så småningom gå mot alltmer specialiserade körer som följaktligen ställde vissa krav också på repertoarens svårighetsgrad och karaktär. Här indikeras en differentiering och specialisering med avseende på reper-

toarvalet. En snabb genomgång av den gemensamma repertoaren under de tidiga sångfesterna antyder att flera av de traditionella sångerna har sjungits just här. *Modersmålets sång* och *Vårt land* sjungs vid varje sångfest, och utgör därmed tydliga markeringar av såväl nationalitet som språklig tillhörighet hos finlandssvenskarna.

Föreningen Brage – insamling av folkvisor

En av de personer som aktivt arbetade för utvecklingen av en finlandssvensk sångskatt var ålänningen Otto Andersson. Han bidrog i hög grad till sångfesternas utformning. Som grundare av föreningen Brage 1906 koordinerade han sånginsamlingen i Svenskfinland. Andersson valde ut de mest sångbara melodierna från spelmännens repertoar; han plockade bort en del av ornamenten, saktade ner tempot i sången och gav sedan någon av sina textförfattarvänner i uppdrag att skriva text till den ”nya folkvisan”. Exempel på sådana ordsatta folkvisor är *Plocka vill jag skogsviol* och *Ant han dansa med mig*.⁹⁰ (Nyqvist, 2007)

Redan i samband med uppteckningen av folkvisor gjordes ett urval: både upptecknarna och visboksutgivarna ”favoriserade de medeltida balladerna och kärleksvisorna från 1700- och 1800-talen. Eftersom just det här slaget av visor lyftes fram, har det styrt den allmänna uppfattningen om vilka visor som är ’folkvisor’.” (Häggman, 2000, s. 8). Sånginsamlingen i bygderna var alltså redan från början en styrd verksamhet. Målet var att skapa en egen finlandssvensk sångtradition, en repertoar som kunde gå vidare från generation till generation och förmedla de kulturella värden som ansågs vara viktiga. För att detta skulle lyckas i fråga om finlandssvenskarna, som var och är en rätt heterogen och geografiskt spridd grupp behövdes enligt Nyqvist (2007) en förädling av materialet. Detta gjordes i form av revitalisering.

Revitaliseringen och funktionsförskjutningen av folkloristiska uttryck och kulturtraditioner genomfördes systematiskt. Stenius (1991, s. 22) uttalar sig så här:

Man var medveten om att det gällde att välja på vilket sätt de gamla kulturtraditionerna skulle få liv. Man sökte sig tillbaka till perioder som föregick den industriella epoken för att där finna fram till en kärna av ’äktthet’. I det folkloristiska projektet ingick därför alltid en puristisk mission att rensa ut de främmande elementen, som med utgångspunkt i en kosmopolitisk och vulgär stadskultur under århundradenas lopp infiltrerat landsbygdens kultur.

Citatet ovan förklarar i viss mån de åtgärder som vidtogs i form av ordsättning till spelmansmelodierna – texterna var inte riktigt rumsrena för de borgerliga salongerna. Reproduktionen av den gamla ”genuina” allmogekulturen var det som förtjänade att bevaras. Samtidigt hävdar Stenius (1991, s. 21) att ”alla tankar på att allmogen skulle ha haft behov av att uttrycka ett nytt och samhällsorienterat budskap [var] oacceptabla. En folklig och samtidsorienterad sång kunde man i första hand höra i en stadsmiljö.” Här syns spår av Herders tankar om den

⁹⁰ För en mer ingående diskussion om Otto Anderssons insamling av visor hänvisas till Nyqvists (2007) avhandling.

nationella identiteten: han ”ansåg att den urbana livsformen var som en pest för den genuina, folkliga kulturen” (ibid. 1991, s. 21).

Häggman (2000, s. 8) poängterar att Brages nya lyrisk-romantiska visor på det här sättet blev ännu mer folkviseaktiga än de ”riktiga” folkvisorna: ”drömmen om ren lantlig idyll och en ofördärvad folksjäl finns inbakad i texten och den musikaliska tolkningen”. Både Långbacka (1991) och Nyqvist (2007) poängterar att texterna till visorna som småningom utkom allt emellanåt justerades för att bättre passa in i det borgerliga samhällets moraliska och estetiska smak. Detta gällde speciellt ofta för de sånger som arrangerades för kör och småningom landade i repertoaren på sångfesterna.

Stenius (1991, s. 22) påpekar att ramarna för folkets estetik var givna, men kör- rörelsens betydelse var ändå viktig:

Körerna blev de mångdimensionella folkrörelsernas viktigaste estetiska uttrycksform. De nya rörelserna tolkade folkets behov av reformer, gav folket redskap att förändra samhället och – gick segrande igenom en kulturrevolution, som på ett motsägelsefullt sätt förenade gammalt och nytt. Med körens hjälp förde rörelsen ut sitt eget budskap. Men vid sidan om den egna program- musiken gjorde folkrörelsernas körer den kanoniserade folksången till sin egen sångskatt. På detta sätt kom den gamla folkkulturen, som redan setts kippa efter en livsanda, inte enbart att revitaliseras, utan dessutom att ställas i de demokratiska samhällsförändringarnas tjänst.

Uttalandet visar på sångens roll som förmedlare av samhällsnormer och budskap, men även på hur sångerna genom upprepat framförande vunnit tillträde till den finlandssvenska ”folksjälen”. Lundgren (1979) påpekar i sin granskning av den pedagogiska utvecklingen i Tyskland just begreppet folksjäl som ett viktigt inslag i nationalismen, vilket jag tog upp i teorikapitlet. Uppfattningen om en nationell folksjäl i Herders anda genomsyrade utbildningssystemet under lång tid framöver och hade genomslagskraft inte bara allmänt i samhället utan också i läroplanerna, menar Lundgren.

Ovanstående diskussion visar vilken betydelse sångfesterna och folkviseinsamlingen haft för utvecklingen av en egen kulturell identitet hos finlandssvenskarna. De argument som förts fram i sångfeshistorikerna pekar på de nationalistiska och romantiska strömningar som utifrån Herders idéer om ”folksjälen” fick fäste och bidrog till utvecklingen av en sångskatt i fosterländsk, religiös och folklig anda.

Sångernas upphovsmän och ålder

De textförfattare och tonsättare som står bakom sångerna har skapat sånger för sin egen tid, utifrån sina livserfarenheter och kunskaper. Ingen människa kan helt frigöra sig från vare sig sin historia eller sin samtid, och därför finns det skäl att anta att tematiken i sångerna och kanske även i viss mån i melodierna präglats av de nationella historiska händelserna vid tidpunkten för sångernas uppkomst (jfr Paasi, 1997). I det här avsnittet diskuteras spridningen av författare och komposi-

törer i hela sångmaterialet och i de enskilda listorna. Dessutom lyfts några av de oftast förekommande enskilda personerna bland dessa upphovsmän fram. Avsnittet avslutas med en granskning av sångernas ungefärliga ålder.

Generellt innehåller den studerade sångrepertoaren många olika namn, nästan hälften av kompositörerna och mer än hälften av textförfattarna har endast en sång med på listan. I den meningen kan materialet betraktas som ett ganska demokratiskt urval. Bland upphovsmännen finns också kvinnor med i egenskap av såväl kompositörer som textförfattare, även om de inte är så många.

Kompositörer

Tabell 9 visar fördelningen av melodier mellan de olika kompositörerna i hela materialet och i de tre sånglistorna. Tabellen har begränsats till de personer som har fler än en sång med i materialet i någon av sånglistorna. Resten av kompositörerna räknas till gruppen Övriga. Folkvisornas melodier har okänd upphovsman: de finns under rubriken Traditionell (Okänd). Folkmelodiernas antal uppgår till 18 stycken i hela materialet. Flest traditionella melodier (13 sånger av 41) finns i Sånglista 2 (1985).

Tabell 9. Översikt över spridningen av kompositörer i sångrepertoaren

Kompositör	Sånglista 1 (1945)	Sånglista 2 (1985)	Sånglista 3 (2000)	12 gemensamma sånger	Hela materialet
Traditionell (Okänd)	6	13	11	3	18
F. Pacius	2	2	3	1	3
F. A. Ehrström	2	2	2	2	2
J. F. Hagfors	2	2	2	2	2
A. Andersén	0	2	1	0	2
A. Tegnér	0	1	3	0	3
K. Collan	1	0	2	0	2
J. Sibelius	1	1	2	1	2
Övriga	6	18	15	3	26
Totalt antal sånger:	20	41	41	12	60

Tre kompositörer har genomgående bidragit med flera melodier i de tre sånglistorna: Fredrik Pacius, Fredrik August Ehrström och Johan Fridolf Hagfors. Pacius kallas i många böcker "den finländska musikens fader" och även om titeln kanske är något överdriven var hans insatser för det finländska musiklivet av stor betydelse (Similä, 2007). Förutom tonsättningen av nationalsången *Vårt land* (text: J. L. Runeberg) finns *Suomis sång* (text: E. von Qvanten) och *Till en fågel* (text: J. L. Runeberg) med bland de studerade sångerna. Ehrströms bidrag till sångskatten består av två av de tolv gemensamma sångerna: *Vid en källa* och *Svanen*,

båda tonsättningar av Runebergs texter. Den tredje kompositören med flera sångbidrag i samtliga sånglistor är J. F. Hagfors. Både *Ålänningsens sång* (text: J. Grandell) och *Modersmålets sång* är fosterländska till karaktären, den senare har Hagfors dessutom själv skrivit både texten och musiken till.

Andra kompositörer som har fler än en melodi på listan är Alice Tegnér, Alfred Andersén, Karl Collan och Jean Sibelius. Tegnér är känd för sina barnsånger: *Lasse liten* och *Videvisan* har båda text av Topelius, medan *Ekorrn satt i granen* är hennes egen text och melodi. Dessutom finns det en annan vers till den sången, med okänd upphovsman. Anderséns bidrag till den studerade sångskatten är landskaps-sången *Åboland* (text: A. Törnudd) och tonsättningen av Alexander Slottes text *Ty lysa de stjärnor*. Den sistnämnda sången har en tydlig folkvisekaraktär, men p.g.a att tonsättaren är känd är det ändå ingen folkvisa, utan närmast en visa i folkton. Andersén arbetade inom den finlandssvenska körrörelsen och kom därigenom att få stor betydelse för sångskattens utveckling (Häggman, 2001).

Två av Karl Collans tonsättningar av Topelius dikter finns med: *Sylvias julhälsning från Sicilien* och *Vasa marsch*. Ingendera av sångerna finns med i Sånglista 2 (1985). Det kan bero på att julsången har karaktären av solosång, medan *Vasa marsch* inriktar sig mer specifikt på Vasaregionen. Vasa marsch är emellertid också en av de äldsta landskapssångerna⁹¹: diktens ursprungliga namn var *Wasa gymnasisters sång* (Similä, 2007). Jean Sibelius har också två sånger med på listan. Antalet kan förefalla lågt med tanke på Sibelius status som internationellt känd kompositör, men orsaken torde ligga i att han skrivit mest orkestermusik och solosånger, inte så mycket material lämpat för skolsång. En av sångerna är emellertid gemensam för alla tre sånglistorna: julpsalmen *Giv mig ej glans* till Topelius text. Den andra sången är ett utdrag ur tondikten *Finlandia* (1899), *Finlandiahymnen*, som fått text av V. A. Koskenniemi och översatts av Joel Rundt.

Textförfattare

De tonsättare som framträder tydligast samarbetar i hög grad med de mest frekventa textförfattarna. Bland poeterna finns betydligt färre namn: endast fyra textförfattare bidrar med fler än en text och antalet okända textförfattare är bara fem. Spridningen mellan sånglistorna visas i Tabell 10.

⁹¹ Men sången finns inte med i Bergs (1986) sånghäfte med direkt anknytning till GrL 1985.

Tabell 10. Översikt över spridningen av textförfattare i sångrepertoaren

Textförfattare	Sånglista	Sånglista	Sånglista	12 gemensamma sånger	Hela materialet
	1 (1945)	2 (1985)	3 (2000)		
Traditionell folkvisa (Okänd)	0	4	3	0	5
Z. Topelius	3	5	9	2	11
J. L. Runeberg	3	4	5	3	5
A. Slotte	2	4	3	2	4
E. V. Knappe	1	2	1	1	2
Övriga	11	22	20	4	33
Totalt antal sånger:	20	41	41	12	60

De två oftast förekommande textförfattarna är Zacharias Topelius och Johan Ludvig Runeberg. Totalt finns elva sångtexter av Topelius med: därför framträder han som den mest betydelsefulla poeten i sångurvalet. Det här kan förklaras med hans aktivitet som läromedelsförfattare och diktare.

En del av sångerna i studien har dessutom haft en viktig funktion som dikter i de tidiga läseböckerna, t.ex. Folkskolans läsebok och Fänrik Ståls sägner. Bruket av sånger inom modersmålsundervisningen kan ses som ett sätt att stödja både den litterära upplevelsen och sambandet mellan musik och dikt. Parallellt med detta har sångboken även använts som "poetisk läsebok", och de stora finlandssvenska diktarna under senromantiken är Runeberg och Topelius, där den senare står högt på listan i de svenska sångböckerna under hela 1900-talet (Netterstad, 1982). De finska flickskolorna under 1800-talet karakteriserades enligt Jossfolk (2001, s. 110) av en Topeliuskult, en "religiöst-fosterländsk idealism, som präglades av den äldre fenno-manins hem- och familjeuppfattning". Det här fenomenet bidrar till förståelsen varför Topelius fick så stort inflytande på sångrepertoaren. På motsvarande sätt medverkade Runebergs natur- och allmogediktning till att bygga upp den finska nationalkänslan som underströks i det humanistiska bildningsidealet, genom språket och poesin (Jossfolk, 2001). Se även Paasi (1997).

Topelius betydelse är dessutom växande, då antalet sångtexter av honom ökar för varje sånglista. Motsvarande trend syns även hos Runeberg, även om antalet där inte är lika stort, endast fem sånger. De sånger som har text av Topelius och Runeberg visas i Tabell 11. Sångerna är sorterade enligt sångkategori (se närmare avsnitt 4.3 om principerna för indelningen). En viss skillnad mellan Topelius och Runeberg märks i sångkategorierna: Topelius texter fördelas mellan sex av kategorierna, medan Runebergs texter tillhör de fosterländska och de lyrisk-romantiska sångkategorierna. Topelius popularitet kan därför åtminstone delvis förklaras av den tematiska bredden i hans texter. Däremot har Runeberg tre sångtexter med bland de tolv gemensamma sångerna, medan Topelius har två.

Tabell 11. Sångtexter av Topelius och Runeberg

Z. Topelius	1	2	3	Gem 12	Kategori
Vasa marsch (I högan Nord)	X		X		B
En sommardag i Kangasala (Jag gungar i högsta grenen)	X	X	X	X	B
Giv mig ej glans	X	X	X	X	C
Respolska (Klang min vackra bjällra)			X		D
Björkens visa		X			E
Sylvias visa (Vem är du fria du klara ton)		X			E
Under rönn och syren (Blommande sköna dalar)			X		E
Lasse liten		X	X		F
Videvisan (Sov du lilla videung)			X		G
Nu står jul vid snöig port			X		G2
Sylvias julhälsning från Sicilien (Och nu är det jul)			X		G2

J. L. Runeberg	1	2	3	Gem 12	Kategori
Vårt land	X	X	X	X	A
Björneborgarnas marsch			X		B
Svanen (Från molnens purpurstänkta rand)	X	X	X	X	E
Till en fågel (Säg mig du lilla fågel)		X	X		E
Vid en källa	X	X	X	X	E

Förutom Topelius och Runeberg finns Slotte och Knape med bland de textförfattare som bidragit med flera alster. Topelius och Runeberg representerar de mer etablerade poeterna, medan sånger som har texter av Knape eller Slotte är typiska resultat av folkviseinsamlingen och den tillhörande ordsättningen under tidigt 1900-tal. Den enda sången i den studerade repertoaren där Slottes text senare fått en melodi (och således inte definieras som en folkvisa) är *Ty lysa de stjärnor*. Slottes övriga textbidrag är *Slumrande toner*, *Plocka vill jag skogsviol* och *Men liljorna de växa upp om våren*. Knapes texter är *Sommarmarsch (Över bygden)* och *Ant han dansa med mig*. Bland de studerade sångerna finns också fem traditionella folkvisetexter med okänd upphovsman. De övriga 33 sångerna är fördelade på olika textförfattare.

Text och musik skriven av samma person

En tredje grupp upphovsmän förtjänar ännu att lyftas fram i det här avsnittet. Det gäller de upphovsmän som själva skrivit både text och musik till någon av sångerna. Detta fenomen förekommer idag ofta inom singer-songwriter-traditionen⁹². Totalt bidrar nio personer i forskningsmaterialet med helt egna sånger. Dessutom finns fem sånger där både kompositör och textförfattare är okänd (alltså folkvisor med beteckningen Trad.). Tabell 12 visar vilka sånger som uppfyller dessa upphovsmannakriterier. De sånger som delvis har känd textförfattare har här inte tagits med i beräkningen. I Sånglista 1 (1945) finns endast en sång av den här typen med: *Modersmålets sång*. Sånglista 2 (1985) innehåller påfallande många sånger av denna typ, men flera av dem ryms inte med i Sånglista 3 (2000). Det betyder förstås inte nödvändigtvis att de inte längre sjungs, men någon form av marginalisering har antagligen ändå skett.

Tabell 12. Sånger med samma textförfattare som kompositör samt sånger med helt okända upphovsmän

Upphovsmän	Sångtitel	Sånglista	1	2	3
Trad. folkvisa/ Okänd textförfattare	Kling, klang klockan slår (Vallvisa)			X	
	När solen tänder sina strålar			X	X
	Se, godafton och godkväll			X	
	Till Österland				X
	Vem kan segla			X	X
Carl Borenius	Vinden drar			X	X
Zacharias Topelius	Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton)			X	
Alice Tegnér	Ekornn satt i granen				X
Johan Fridolf Hagfors	Modersmålets sång (Hur härligt sången klingar)	X	X	X	X
Georg Malmstén	Hangövalsen			X	
Bengt Ahlfors	Har du visor min vän			X	X
Tom Gardberg	Natthamn			X	
Barbara Helsingius	Kanske			X	
Kari Rydman	Så skön är vår jord (orig. Niin kaunis on maa)			X	X

Kolumn 1–3 står för de tre sånglistorna:

1 = Castrén (1945), 2 = GrL (1985) och 3 = FSSMF (2000).

⁹² singer-songwriter: ”sångare-låtskrivare”, samma person som framför sångens originalversion har också skrivit den, oftast både texten och musiken. Melodin och texten betonas framför arrangemangen. Kända singer-songwriters är bl.a. Carole King och Ulf Lundell. (Nationalencyklopedin: singer-songwriter)

Fördelningen av upphovsmän i de tre sånglistorna

I Sånglista 1 finns många olika textförfattare, men skalderna Runeberg och Topelius är, i egenskap av stora diktare från Finland, givna namn på listan (3 sångtexter vardera). Slotte har skrivit texten till två av de tre folkvisorna, medan de tolv återstående sångerna alla har olika textförfattare. Bland kompositörerna kan nämnas Ehrström, Pacius och Hagfors med två sånger vardera, men flera av sångerna (6 st.) är folkmelodier utan känd kompositör (benämnda Trad.). Resterade åtta sånger är tonsatta av olika kompositörer. En kvinnlig kompositör, Hanna Hagbom, får också plats med en sång på listan: tonsättningen av Arvid Mörnes text *Båklandets vackra Maja*.

Sånglista 2 (1985) innehåller betydligt fler sånger och där finns flera nya upphovsmän med. Texterna av såväl Runeberg, Topelius som Slotte har ökat i antal. Samma sak gäller antalet folkvisetexter (i Sånglista 1 finns inga traditionella folkvisetexter alls). Bland melodierna märks en stark ökning i antalet folkvisor, något som förefaller rimligt med tanke på den motåtgärd som vidtogs under 1980-talet⁹³ för att de gamla sångerna inte skulle glömmas bort helt i musikundervisningen i samband med den mer internationella sångrepertoarens insteg.

I den tredje sånglistan (FSSMF, 2000) betonas de traditionella melodierna precis som i Sånglista 2 (1985). Elva av sångerna har traditionell melodi och definieras således som folkvisor. Pacius bidrar med tre tonsättningar, tre sånger har melodi av Tegné, som har anknytning till den finlandssvenska sångtraditionen genom sitt samarbete med Topelius. Sibelius, Collan, Hagfors och Ehrström har två melodier medan resten av sångerna, 16 stycken, fördelas på enskilda kompositörer. Andersén, som hade två sånger med 1985 har här endast en sång med på listan. Det är Åbolands landskapssång (*Åboland, skärens och öarnas land*) som finns kvar medan *Ty lysa de stjärnor* fallit utanför topplistan. Bland textförfattarna har Topelius etablerat en tätposition med hela nio sånger i den tredje sånglistan, följd av Runebergs fem bidrag till sångskatten. Slotte bidrar med tre folkvisetexter. Knappe, som i 1985 års läroplan hade två texter, förlorar en, då endast *Sommarmarsch (Över bygden)* ryms med bland favoriterna från 2000, medan *Ant han dansa med mig* ligger lägre ner i statistiken. Bland textförfattarna fortsätter den tidigare trenden: 20 sångtexter sprids ut på lika många upphovsmän.

Sångernas ursprungsår

Sångernas ursprungsår kan ha en viss betydelse vid urvalet av sångrepertoar till listorna. Mer allmänt kända sånger torde ha företräde framför nyare, mindre kända och inte lika ofta utgivna verk. En annan begränsande faktor är att sånger som ännu inte komponerats givetvis inte kan finnas med på en viss sånglista. Exakta årtal är i vissa fall omöjliga att ange, men ungefärliga årtal som angivits vid

⁹³ Som motvikt till den moderna, mer internationellt präglade musikleläromedelsserien *Vi gör musik* (Engström, 1976, 1980; Engström & Cederlöf, 1978, 1981, 1982) utgavs två skolsångböcker med finlandssvensk prägel: *En visa vill jag sjunga* (Cederlöf, 1978) och *Vår gemensamma musikkatt* (Berg, 1986).

publicering kan ge antydningar om vilken tidsperiod som är starkast i fråga om bidrag till en gemensam finlandssvensk repertoar. I vissa fall har endera texten eller musiken tillkommit tidigare än den slutliga sången. Vid studien av kompositions- eller utgivningsårtalet har följande texter om sångernas historia använts: *Stora sångboken* (2001), *Den svenska sångboken* (Palm & Stenström, 1997), *En visa vill jag sjunga* (Cederlöf, 1978); dessutom den elektroniska versionen av *Svensk söndags-skolsångbok för hem, skolor och barn gudstjänster* (1929). I tabellen nedan har årtalen fördelats i olika långa tidsperioder. Här har hänsyn tagits i första hand till sånglistornas årtal. Några andra faktorer som påverkat indelningen är historiska: t.ex. förryskningsperioderna (Första förtrycksperioden: 1899–1905, Andra förtrycksperioden 1908–17), Första världskrigets utbrott (1914) och självständighetsförklaringen (1917), Andra världskriget (1939–45). Avgränsningen 1970 har valts p.g.a. att grundskolan infördes då. Dessa bakgrundsfaktorer kan åtminstone i indirekt mening ha påverkat valet av sångrepertoar och mängden nya sånger som producerats. Följande data är alltså att betrakta som något osäkra, men trenderna är ändå möjliga att studera utifrån de årtal som angivits i Tabell 13.

Tabell 13. Sångernas ungefärliga ursprungsår eller publiceringsår

Årtalsspridning	Castrén 1945 (n = 20)	GrL 1985 (n = 41)	FSSMF 2000 (n = 41)	Gemensamma sånger (n = 12)	Hela materialet (n = 60)
	Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem 12	Alla sånger
1810–1849	5	5	5	3	8
1850–1880	6	5	9	2	13
1881–1899	2	7	9	1	12
1900–1914	5	11	9	5	11
1915–1945	2	6	4	1	8
1946–1969		4	3		4
1970–1985		3	2		4
1986–2000			0		0

Anm. Tabellen visar spridningen mellan listorna. Tyngdpunkterna skuggade.

Den första sånglistan (Castrén, 1945) har en förhållandevis jämn spridning mellan sångerna med avseende på ursprungsår. En viss tyngdpunkt kan skönjas på sånger från 1800-talets mitt medan något färre nya sånger har fått en plats på den första sånglistan. De två yngsta sångerna är *Ålänningsens sång* från 1920 och *Jag vet var jag min styrka har* (utgiven kring 1929). I den andra sånglistan (GrL, 1985) ligger sånger från perioden närmast före första världskriget i topp. Ungefär en fjärdedel av sångerna är skrivna under perioden 1900–1914. Rätt många av sångerna är också skrivna mellan 1915 och 1945. Trenden är här likadan: sångerna ska ha rätt många

är på nacken för att få plats i Sånglista 2. Endast tre av de 41 sångerna från GrL 1985 är skrivna mellan 1970 och 1985: *Så skön är vår jord*, *Natthamn* och *Kanske*. Av dessa tre sånger är det endast *Så skön är vår jord* som överlevt till den tredje sånglistan (FSSMF, 2000). Den tredje sånglistan följer samma grundprinciper, nya sånger ryms inte med i desto större utsträckning. Den yngsta av sångerna på den tredje sånglistan, vinjettmusiken till filmen *Stormskärs-Maja*, är skriven 1976, alltså 24 år gammal vid tidpunkten för enkäten. Mer än hälften av sångerna i den tredje listan är skrivna före första världskrigets utbrott (totalt 32 sånger).

Konklusionen av den här analysen av sångernas spridning med avseende på ursprungår blir att det inte tagits med speciellt mycket ny repertoar i sånglistorna. Speciellt den tredje sånglistan uppvisar rätt klara konservativa drag på den här punkten. Tyngdpunkten förskjuts från perioden 1850–80-talet (Sånglista 1) till perioden 1900–1914 (Sånglista 2) och kulminerar i den tredje sånglistan med en jämn tidsmässig fördelning mellan åren 1850–1914. När alla 60 sångerna sammanställs tidsmässigt ligger tyngdpunkten på samma period som den tredje sånglistan, men flera av sångerna är också litet äldre respektive litet yngre än så.

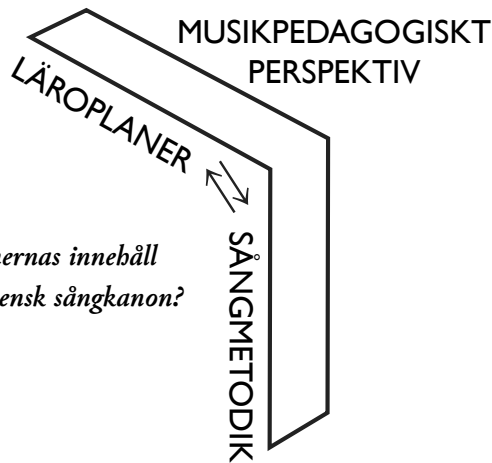
Sammanfattning av det sociokulturella perspektivet

Det sociokulturella perspektivet som det presenterats i det här avsnittet utgör grunden för förståelsen av den kontext ur vilken sångskatten emanerar. Med stöd av den granskning som här gjorts vill jag visa på några av de faktorer som bidragit till att en känsla av gemensam musikalisk och språklig kulturidentitet byggts upp i Svenskfinland under 1900-talet. Sångfesterna och föreningsverksamheten med deras bakomliggande folkbildningssträvanden utgör grunden för förståelsen av sångskattens utveckling som ett uttryck för samhällssituationen och den sociala konstruktionen av en egen finlandssvensk identitet. De folkmusikaliska bidragen till sångrepertoaren har huvudsakligen samlats ihop på föreningen Brages initiativ. En typisk bearbetning av folkvisorna är revitaliseringen, bearbetningen av texter, men också små förändringar i melodierna har gjorts för bättre sångbarhet.

Den ständigt pågående utvecklingen av sångkulturen och repertoaren syns i form av bl.a. arrangemangsutgåvor och nya kompositioner för kör inom ramen för sångfesterna och FSSMF:s verksamhet. Många personer har under årens lopp varit involverade i denna process av identitetsskapande kulturverksamhet och genom deras arbete för finlandssvenska sångtraditioner har en standardrepertoar så småningom byggts upp. Upphovsmännen är många och sångerna har i de flesta fallen skrivits under sent 1800-tal eller tidigt 1900-tal, dvs. under den period då de nationalistiska strävandena hade sin höjdpunkt i Europa. Topelius och Runeberg förefaller vara galjonsfigurerna bland textförfattarna, medan Ehrström och Hagfors tillsammans med Pacius förekommer genomgående som kompositörer i sångurvalet. I nästa avsnitt riktas fokus på skolan och musikleoplanerna.

4.2 Sångskatt ur ett musikpedagogiskt perspektiv

Inom ramen för det musikpedagogiska perspektivet på finlandssvensk sångskatt granskar jag i det här avsnittet de nationella finländska läroplanerna ur ett finlandssvenskt perspektiv. Den första aspekten fokuserar på de allmänna dragen i musikläroplanerna, medan den andra aspekten av musikpedagogiken omfattar den sångmetodik och de musikdidaktiska rekommendationer som presenterats i läroplanerna. De här två aspekterna bygger på den teoretiska genomgång av läroplanskoder och musikpedagogiska traditioner som presenterades i kapitel 2, och avsnittet är nära förbundet med den andra forskningsfrågan: *Hur har de nationella musikläroplanernas innehåll präglat utvecklingen av en finlandssvensk sångkanon?* (Figur 14).



2. Hur har de nationella musikleroplanernas innehåll präglat utvecklingen av en finlandssvensk sångkanon?

Figur 14. Det musikpedagogiska perspektivet på en sångskatt.

Först presenteras ett tvärsnitt av de nationella styrdokumenterna och de allmänna riktlinjerna i läroplanerna under 1900-talet fram till 2004, med inriktning på de metoder och mål som föreskrivits i läroplanerna. Speciell vikt läggs vid det sångmetodiska innehållet och de rekommenderade sångkategorierna. Här används i huvudsak läroplanerna som grund. Dessutom anknyter jag till bl.a. Kauppinens (2009) och Sidoroffs (2009) artiklar i ämnet. Musikleroplanernas huvuddrag och specifika innehåll beskrivs kronologiskt och knyts i slutet av avsnittet ihop till en översikt (Bilaga 8). Följande avsnitt behandlar den tredje skärningspunkten, de sångböcker och musikleromedel som använts i den finlandssvenska skolan, men också sådana sångböcker som utgivits på finlandssvenskt håll utanför den direkta skolmiljön. Avsnittet innehåller frekvensredovisningar av sångernas förekomst i sångböckerna och sånglistorna samt hela sångmaterialet. Hela avsnitt 4.2 strävar till att belysa de musikpedagogiska bakgrundsfaktorer som bidragit till utformning, spridning och undervisning av en gemensam sångrepertoar som småningom kanoniserats till en sångskatt. Jag utgår från att musikleroplanerna synliggör kanoniseringsprocessen.

Musikläroplaner och sångundervisning i finländsk skola

Sångskattens väg in i finlandssvenskarnas medvetande har i hög grad gått genom musikundervisningen i skolan. Pajamo (2009a, 2009b) menar att sångundervisningens repertoar vid slutet av 1800-talet bestod av tre delar: psalmsång, fosterländska sånger och folkvisor. Det här överensstämmer med den inriktning som de tidiga sångfesterna hade (jfr Grönholm, 1991) och även med de principer som omfattas av den moraliska läroplanskoden: nationella, ideologiska och religiösa värden (jfr Lundgren, 1979; Sandberg, 1996). Westerlund och Muukkonen (2009) beskriver på motsvarande sätt den finländska musikundervisningens värdegrund på 1900-talet: moralisk och intellektuell fostran, kristendom och fosterländskhet.

Den moraliska läroplanskodens fokus på värdefostran kommer till uttryck genom den rekommenderade sångrepertoaren och sångkategorierna tillhör rimligen de ovan nämna kategorierna eftersom många av de studerade sångerna härstammar från den tidsperiod då den moraliska läroplanskoden var förhärskande inom skolan, vilket enligt Sandberg (1996) är ända fram till 1940-talet dvs. tidpunkten då den första studerade Sånglista 1 (Castrén, 1945) publicerades. Sandberg (1996) lägger ännu till Kunstlieder (dvs. lyrisk-romantiska sånger) som en typisk sångkategori i 1900-talets sångundervisning. Sången var enligt Pajamo (2009a) folkskolans flaggskepp: sångerna sjöngs både till vardags och vid festliga tillfällen och sångrepertoaren förmedlades som en kunskap för livet. Han lyfter ytterligare fram folkskolläraernas engagemang som folkbildare även utanför skolan: genom att grunda sångkörer i bygderna erbjöd de en slags allmän folkbildning, vilket också delvis kan förklara sångernas stora genomslagskraft.

Läroplaner och läromedel är nära anknutna till varandra. I Utbildningsstyrelsens (UBS) publikation om läromedlens användning i de finlandssvenska skolorna våren 2010 beskrivs musiken som ”ett viktigt identitetsskapande läroämne, med stark inriktning på sång och nationell musikkultur” (UBS, 2011, s. 63). Innehållet i musikläroplanerna har med tiden genomgått radikala förändringar (Sidoroff, 2008, 2009). Trenderna har varierat och fokus i innehållet har växlat. Dessa rätt tvära kast har också skapat svårigheter vid valet av repertoar till sångböcker och musikläromedel, en utmaning som läromedelsförfattarna hela tiden stått inför. UBS (2011) nämner speciellt 1980- och 90-talet som perioder med få utgåvor av läromedel i musik på svenska i Finland: problemet har lösts med användning av äldre sångböcker och läromedel. Det är skäl att påminna sig om att äldre sångböcker med stor sannolikhet använts även efter de nya läromedlens inträde, och såtillvida är sångrepertoaren även på läromedelnivå kumulativ, dvs. äldre material används parallellt med nyare (jfr Lindholm, 2009).

Sången som blev musik

Det sjungs allt mindre på svenska i den finlandssvenska grundskolan idag, speciellt i de högre årskurserna. Det skolämne som i det självständiga Finlands barndom kallades *sång* har fått ge plats för ett betydligt bredare ämnesområde som idag kallas *musik* (jfr Sidoroff, 2009). Detta läroämne har samtidigt under 1900-talet fått

allt mindre plats i den hårda kampen om timresurser i läroplanen⁹⁴. Det obligatoriska minimiantalet undervisningstimmar i musik har på 1900-talet sjunkit från två veckotimmar (vt) sång i folkskolan (Lönnbeck, 1901) till grundläggande utbildningens minimiantal 2004: 7 veckotimmar fördelat på nio årskurser, i praktiken 1 vt i de lägre årskurserna (GrL, 2004). Tuusa (2008) påpekar, med hänvisning till Vesioja (2006), att de förändringar i timfördelningen som godkändes 2002 i praktiken innebar stora nedskärningar i musikundervisningen, speciellt som tillvalsämne. Såväl musik- som bildkonstundervisningen drabbades av dessa nedskärningar. Det har resulterat i att musikundervisningen speciellt i årskurs 7 och 8 på många håll är mycket sparsam. Dessutom kan skolan välja att ge musikundervisning endast en veckotimme också i de lägre årskurserna⁹⁵. Ämnet skall numera dessutom täcka ett långt större kunskapsfält med musikteori, spelövningar och musikhistoria parallellt med sången⁹⁶.

Internationaliseringen och globaliseringen i samhället skapar på 2000-talet en betydligt större språklig och kulturell arena än tidigare för såväl musiken som kulturen. Engelska språket är numera åtminstone i de högre årskurserna en vanlig ingrediens i musikfostran p.g.a. repertoarvalet vid bandspel⁹⁷. Den fostran till internationalism som genomsyrat läroplanen sedan 1980-talet börjar ge frukt, något som syns tydligt i nyare musikläromedel, där bl.a. engelskspråkiga⁹⁸ sånger upptar en allt större del av utrymmet. Musikundervisningen prioriterar ofta populärmusikens mainstream-utbud i repertoaren, med goda avsikter att sporra lärande genom att möta elevens musikintresse (Jämför Linnankivi et al., 1989). Den förändrade synen på musikundervisningen framträder klarare efter den kronologiska genomgång av innehållet i de nationella musikläroplanerna som nu följer.

⁹⁴ I läroplansgrunderna som ska utkomma 2016 anas en liten ljusning i timfördelningen för musikens del: åk 7–9 tilldelas enligt förordningen 2 veckotimmar, 1 vt mera än i GrL 2004 (FINLEX, 2012).

⁹⁵ Förändringen bestod i att alla tillvalsämnena i årskurs 8–9 ställdes på samma linje, så att valmöjligheterna inte som tidigare stod mellan bildkonst och musik, utan mellan samtliga av skolan erbjudna tillvalsämnena. För musikens del innebar denna omstrukturering en klar minskning i antalet undervisningstimmar i musik på högstadiet. En elev i åk 7–9 som inte väljer musik som tillval, kan enligt minimitimfördelningen ha endast en veckotimme musik, placerad i åk 7, under de tre sista skolåren (se en närmare beskrivning i avsnittet om musikläroplaner, t.ex. från 2004). Musikundervisningens status har således fortgående försvagats (Tuusa, 2008; Vesioja, 2006). Ändå har skolorna på 2000-talet stora möjligheter att prioritera enskilda ämnen genom satsningar på extra timresurser t.ex. i musik i åk 7–9.

⁹⁶ För en beskrivning av de finländska musikläroplanernas utveckling med avseende på innehåll, se t.ex. Vesioja (2006)

⁹⁷ Rikssvenskans *ensemblespel*, oftast med pop- och rockmusik.

⁹⁸ Observera att motsvarande fenomen med popularisering av musikundervisning också sker på det engelskspråkiga området: inte heller i USA sjungs traditionell amerikansk sångrepertuar i samma grad som förr (jfr McGuire, 2000; Ward, 2003).

Sångundervisningen i 1901 års läroplan – textinnehåll

I den läroplan som utkom 1901 avdelas för de finländska lärarseminarierna 20 veckotimmar för ämnet sång och musik, fördelade på fyra läsår. § 11 indelar utbildningen i följande delar: gehör, sång (enstämmig och flerstämmig), harmonilära, pianospel och tonkonstens historia. I läroplanen för den tidiga folkskolan kring sekelskiftet 1800–1900 ligger betoningen genomgående starkt på sångundervisningen (Lönbeck, 1901). Lönbeck (1901, s. 135) citerar Cygnaeus uppfattning om sångundervisningen:

Ett viktigt moment i detta skollif är sången; den förenar och höjer hjertan. Man lär sig därför sjunga i skolan, icke allenast för framtiden, utan för att lifva och förädla samvaron i själfva skolan.

Syftet är att åstadkomma ”en ren och själfull enstämmig sång” (Lönbeck, 1901, s. 135). Textinnehållet är viktigt och innehållet bör vara lämpligt i avseende på ”sitt religiösa, fosterländska och poetiska” innehåll (ibid. 1901, s. 135). Dessutom skall sången vara lättfattlig och tilltalande. I undantagsfall kan man även öva in bekanta sånger två- och trestämmigt. Psalmsången betonas och för sångundervisningen avsätts två veckotimmar i folkskolan. Med avseende på sångskattens uppbyggnad tyder målen i den här läroplanen på en satsning på sånger med fosterländska teman och uppmuntran till arbetsiver och -glädje. En omriktning från kyrklig prägel till allmänna samhällsideal kan skönjas, men denna förändring skedde rimligen rätt långsamt, eftersom kyrkan haft huvudansvaret för undervisningen under så lång tid. Detta antagande stöds av Lönbecks betoning på psalmsång och religiöst innehåll i läroplanen. Huvuddragen i den första folkskolläroplanen beskrivs schematiskt i Tabell 14. Läroplansinnehållet visar tydliga spår av den moraliska läroplanskoden som beskrevs i avsnitt 2.2.

Tabell 14. Utdrag ur läroplanen i sång från 1901

1901	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • ren, själfull • enstämmig • betonar textinnehåll och begriplighet • religiös • fosterländsk • poetisk • psalmsång 	<ul style="list-style-type: none"> • memorering • utgår från texten 	<ul style="list-style-type: none"> • fostran • omriktning: från kyrkan mot samhället

Lantfolkskolans läroplan från 1927 – glada melodier

Den första egentliga läroplanen för det självständiga Finland utkom 1925 (på svenska 1927). Den kallades Lantfolkskolans läroplan (hädanefter LaFL, 1927) och var förhållandevis modern, grundad på psykologins tankar med barnet i centrum. Läroplanens mål var fostran till fosterländskhet, nationell enhet och lojalitet mot det egna landet. Livet på landsbygden idealiserades och 1920-talet präglades av en stolthet över landsbygden och bönderna, eftersom de ansågs ha räddat Finlands självständighet i frihetskriget. Relationen mellan bonderörelsen och folkskolefolket var god. Kroppsarbete var idealet och kärleken till fosterlandet värderades högt. (Kivinen, 1988)

I Lantfolkskolans läroplan är samtliga ämnen i den högre folkskolan obligatoriska, och alla elever förutsätts delta i sångundervisningen, även om begåvningsgraden anses vara ojämn. Sången prioriteras p.g.a. dess makt att dra alla med sig. Växelkurser i sång förespråkas, för att alla då har möjlighet att lära sig ny repertoar varje läsår. Det primära inlärningssättet är gehörssång, men tonträffning kan också användas i den mån läraren själv behärskar detta. Tonträffningsmetodik bygger på Paula af Heurlins enklare solfégemetod: den gör bruk av finska ordningsstavelser istället för Guido av Arezzos traditionella solmisationssystem⁹⁹.

Solosång betonas framför körsång med motiveringen att få lärjungar senare har tillfälle att delta i körsång. Däremot anses solosången vara rimligare, eftersom alla kan sjunga under arbetet eller ”under vandring ute i den fagra naturen” (LaFL, 1927, s. 187). Därför tränas alla i att sjunga solo. Solosång under sångtimmarna ger omväxling och de andra får då tillfälle att vila sina röster. I Lantfolkskolans läroplan betonas såväl textens som melodins betydelse. De ”bästa melodierna” står i samklang med ”barnens instinktartade känslorörelser” och anses därför stärka elevernas sångintresse (LaFL, 1927, s. 188). Kriterierna för en god melodi blir sålunda att de är ”pigga och livliga till sin tongång, hurtiga till tempot och fasta till rytmen” (LaFL, 1927, s. 188). Även svårare melodier kan inläras, då med syfte på framtida mognad. De vanligaste texterna lärs utantill och bör uttalas klart och hörbart då man sjunger. Integration med andra läroämnen, t.ex. religion, modersmål, historia, geografi och naturlära samt gymnastik, uppmuntras också. Hemmet, skollivet och årstiderna är givna sångteman. Folkvisor diskuteras med avseende på textinnehållet: en bra melodi med olämpligt textinnehåll föreslås få ny text för att lämpa sig för skolsång. För en schematisk översikt av sångundervisningens innehåll 1927, se Tabell 15.

⁹⁹ Guido av Arezzo: medeltida italiensk munk, som tillskrivs uppfinningen av det pedagogiska hjälpmedlet Guidos hand: en föregångare till solmisationsläran. Med hjälp av insidan på vänster hand kunde man peka ut alla toner i det medeltida tonsystemet. (Kjellberg, 1999)

Tabell 15. Sångundervisningens innehåll i Lantfolkskolans läroplan (1927)

1927	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • pigga, glada, livliga melodier • hurtigt tempo, fast rytm • hemmet, skollivet, årstiderna, utfärder, arbete, vandring, naturen • folkvisor med lämplig text • psalmer (ca 50 % av repertoaren) • fosterländska sånger • landskapssånger • historiska sånger, visor, sånglekar 	<ul style="list-style-type: none"> • textuttal, sångteknik • memorering av texter • gehörssång • solosång 	<ul style="list-style-type: none"> • framtiden • sångintresse och sånglust • gemensam repertoar • ämnesintegration

Sångrepertoaren i den egentliga folkskolan 1952–1970 – röstutveckling

Målen för sångundervisningen i folkskolan enligt 1952 års läroplan (KB, 1952) betonar inläringen av ”musikaliskt värdefulla sånger”. Sångundervisningen anses spela en betydelsefull roll i skolan, både på grund av sin upplivande inverkan och som en del i den estetiska fostran. Det är viktigt att alla får vara med. Undervisningen skall anknytas till sången, och musiken som sådan är utgångspunkten, dvs. man går ”från ton till tecken”. Med avseende på ambitus (tonhöjdsregistret) går läroplanen in för en avsevärd revidering: det tidigare använda omfånget på $b-f^2$ konstateras ha sjunkit till omfånget $g-c^2$. Detta betraktas som något udda i jämförelse med andra länder, men försvaras med att barnen i Finland föredrar att sjunga med full hals och därmed går mot en kraftigare sång i lägre register. Här finns på 1950-talet en meningsskiljaktighet mellan uppfattningarna i Finland och Sverige: i Finland befarar man att höga toner kan inverka skadligt på röstutvecklingen och anser att den som kan sjunga låga toner också klarar att sjunga höga toner. I Sverige varnas däremot för sång i ett lägre tonområde p.g.a. rädsla för överansträngning av rösten eftersom låga toner bildas tungt och klanglöst. Den finländska läroplanskommittén väljer i detta fall en medelväg: man stannar för den ettstrukna oktaven. Läraren bör välja den tonart som passar elevernas röster (jfr Welch, 2006). Vid sång av högre toner bör eleverna senare lära sig att förtunna tonen. (KB, 1952)

Valet av sånger har barnet som utgångspunkt, men tar också sikte på framtiden. Lämpliga barnsånger hör till repertoaren, men även fosterländska sånger och sånger som är vanliga på orten bör inläras. Ett radikalt uttalande görs om vikten av att utveckla barnens musiksmak på ett sunt sätt: skolan bör ”undvika musikaliskt värdelösa sånger, schlager och slagdängor” och därmed lära dem skilja mellan ”värdefull” och ”dålig” musik (KB, 1952, s. 179). Redan i de lägre klasserna rekommenderas goda folkmelodier som sångrepertoar. Samtidigt betonas att psalmsången inte får uppta för stor del av sångundervisningen. Det här verkar vara en mot-sättning till det förslag som en kommitté tillsatt av biskopsmötet 1946 lägger fram:

52 psalmmelodier ges som förslag till inläring i folkskolan¹⁰⁰. Psalmernas inlärningsordning förtecknas i läroplanens bilaga n:r 9.

De första två klasserna ägnas främst åt barnsånger med anknytning till djurvärlden, sånglekar och enkla psalmmelodier. På sångrepertoaren nämns också goda folkvisor. Melodierna bör ha litet tonomfång och gärna vara i dur. De ska vara rytmiskt enkla och tempot skall genomgående vara raskt. Texterna skall vara lättfattliga och intressanta, och dramatisering, sånglekar, rim och ramsor rekommenderas utöver psalmsången. Integration med omgivningsläran och gymnastiken betonas. Läroplanen för klass III och IV omfattar ”lätta sånger, folkvisor, psalmmelodier och sånger från andra länder, speciellt rörande livet och arbetet i skolan” (KB, 1952, s. 258–259).

Under tredje och fjärde klassen utökas tonomfånget till en dryg oktav (gränserna ges noggrant: från lilla oktavs b och i undantagsfall upp till tvåstrukna d). Då upptas sånger i både dur och moll, med olika rytmer. Här kommer de fosterländska sångerna och landskapssångerna in. Arbetssånger nämns också. Psalmer är fortfarande ett givet tema. Sång efter noter betonas inte längre i lika hög grad som i 1927 års läroplan. De sista tre klassernas sångrepertoar betonar fosterländskhet, regionala sånger, arbets- och vandringsånger utöver psalmerna. Dessutom nämns Piae Cantiones sångtradition. I femte och sjätte klassen beaktas också målbrottet. Sångrepertoaren väver in musikkunskapen (kända kompositörer) och musikhistorien. Folkmelodier och psalmer är givna, men utöver dessa nämns nu även sånger från främmande länder och ”sånger som lämpar sig för ungdomsföreningar, klubbar och andra sammanslutningar”. Två- och trestämmig sång inlärs efter gehör, men med hjälp av instrument. Sångidealet präglas av sång med full tonstyrka men omfattar även övningar i övergång till ”täckt stämma i högre register”. Schemat i Tabell 16 visar några av särdragen i sångundervisningen i 1952 års läroplan. (KB, 1952, s. 261)

¹⁰⁰ Av dessa 52 psalmer ur 1943 års psalmbok (Psalmboken, 1976) finns endast 29 kvar i den nya ev. luth. psalmboken 1986, och flera av dessa psalmer är bearbetade (<http://evl.fi/Psalmbok.nsf/framsidan?OpenPage>). Sarelin (1998) behandlar urvalsprinciperna i sin doktorsavhandling om psalmboksrevisionen.

Tabell 16. Sångundervisningen i 1952 års läroplan

1952	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • musikaliskt värdefulla sånger • tonhöjden sänks från $b-f^2$ till $g-c^2$ • enligt barnets utvecklingsnivå • fosterländska sånger • regional repertoar (hembygden) • goda folkmelodier • psalmer (men inte för många) • ”Undvik schlager och värdelösa sånger!” 	<ul style="list-style-type: none"> • gehörsbaserad inläring • noggrann sångpedagogik • från ton till tecken • musikteori baserad på lyssnande, speciellt körsång 	<ul style="list-style-type: none"> • sånglust • övning och utveckling av tonomfånget, rösten och gehöret

Den lägre folkskolans sångtimmar inriktas nästan helt på att lära in nya sånger och sjunga det man lärt sig. Kravet för att kunna räkna en sång till repertoaren är att eleverna kan den ”ordentligt”. För att nå dit behövs flera upprepningar. Tidsfördelningen i sångundervisningen antas till ca 2/3 bestå av musikalisk-estetisk fostran och gehörsinläring av sångrepertoaren. Den återstående delen bör enligt Martti Hela (bilaga n:r 8, 1952 års läroplan) avdelas för musikleära, övning i sång efter noter och notkunskap, dessutom för ”att tillmötesgå barnens behov av rekreation.” Sångrepertoaren utgör alltså fortfarande huvuddelen i sångundervisningen 1952. På 1950-talet blir sång efter noter mer inriktat på själva melodin, istället för de övningar med tonnamn som användes tidigare. Melodierna får ändå inte vara för svåra, utan skall bestå av ”tonupprepningar, löpningar efter skalan och språng i grundtreklagen”. Svårare sånger än så används enbart om klassen är särskilt begåvad, och då rekommenderas användning av uttänkta ”underlättande” toner som stöd. Övningssånger används fortfarande som stöd för inläringen, t.ex. sång i moll. (KB, 1952, s. 324–325)

Grundskolans musikundervisning 1970–1985 – ämnesintegration

Beslutet om att skapa en enhetlig grundskola 1970 innebär en strukturell förändring av skolsystemet, som påverkar musikundervisningen radikalt. Ämnets nya benämning ”musik” istället för ”sång” signalerar en breddning av läroplansinnehållet. Det egna landets musikkultur betonas men sångrepertoaren prioriterar även aktuellt sångmaterial. Musikundervisningens syfte går mot bruket av olika instrument och framtida utövning av musik under fritiden. Sången anses vara barnens naturligaste musikaliska uttrycksmedel och därför inriktas undervisningen primärt på att hålla sångintresset levande genom hela skolan. Inövningen av sångerna bör vara lustbetonad och inspirerande och sångrepertoaren bör vara innehållsrik, såväl ur rytmiskt som melodiskt hänseende. Musikens roll i samhället betonas, därför bör musiken inspirera och berika skollivet. (GrL, 1970)

De lägsta årskursernas sångrepertoar liknar fortfarande den i 1952 års läroplan: barnsånger, psalmer och andliga sånger, ramsor och talkanon. Som nytt element ingår redan på åk 1 och 2 inhemska och utländska folkvisor. Läroplanen för årskurs 3 och 4 har samma grundinnehåll, men inriktar sig mera på inhemska sånger. Speciell vikt läggs på landskapssångerna, *Vårt land* och i åk 4 även andra länders nationalsånger. Åk 5 och 6 bygger på folkvisorna men upptar också aktuella underhållningssånger. Under högstadiet introduceras alltmer sånger på främmande språk i mån av möjlighet. Musikläroplanen går alltså mer och mer mot en internationell riktning med olika språk och kulturer i fokus. Elevernas individuella sångresultat antecknas i s.k. röstkort: genom gehörstest klargörs röstomfångets utveckling. Syftet är att läraren skall kunna anpassa sångernas tonarter så att de blir så sångbara för gruppen som möjligt (jfr Welch, 2006). Sånger som ansluter sig till ”den allmänna kulturorienteringen” anses vara meningsfull repertoar för eleverna, dessutom rekommenderas sådana sånger som kan sammanfogas till ett helt musikprogram (GrL, 1970, s. 251). Sånger på främmande språk, speciellt aktuell underhållningsmusik och negro spirituals anses lämpliga. Integrationen mellan läroämnena blir allt viktigare och folkvisorna faller in under ramen för samarbete mellan modersmål och musik. Ämnet musik knyts även samman med andra läroämnena, t.ex. religion och främmande språk. Detta gäller speciellt för högstadiet. Även samarbete med musiklivet ute i samhället betonas. Schemat i Tabell 17 visar på musikundervisningens repertoarbredd och syften under 1970-talet. (GrL, 1970)

Tabell 17. Utdrag ur musikläroplanen från 1970

1970	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • innehållsrik (rytm och melodi) • barnsånger • psalmer och andliga sånger • ramsor, talkanon • inhemska sånger • landskapssånger • nationalsånger (Vårt land + andra länder) • folkvisor • aktuella underhållningssånger • sånger på främmande språk 	<ul style="list-style-type: none"> • röstkort och gehörstest (tonartsanpassning) • ämnet sång blir musik • lustbetonat, inspirerande 	<ul style="list-style-type: none"> • håll sångintresset levande • musikens roll i samhället, samarbete utåt • ämnesintegration

Grundskolans läroplan 1985 – stamsångerna prioriteras

Ett nytt styrdokument för grundskolan utkommer 1985 (GrL, 1985). Detaljkonstruktionen av den ämnesspecifika läroplanen åläggs kommunerna, i GrL 85 läggs bara huvudlinjerna fram. Den är alltså ingen didaktikbok (Kivinen, 1988). Utgångspunkten i 1985 års läroplan är enligt Gripenberg (1994) att alla elever skall få samma undervisning: det anses viktigt att vissa fasta kunskaper förmedlas. Vilka dessa kunskaper är anges noggrant i läroplanen. GrL 85 är följaktligen förhållandevis omfattande: byggstenarna för att lägga upp undervisningen finns färdiga för att bearbetas av kommunerna. För musikundervisningens del innebär detta att kommunen själv fastslår antalet veckotimmar och ger läroplanen en lokal prägel, speciellt genom val av sånger från närmiljön och användning av musikinstrument som är typiska för regionen (GrL, 1985). I Tabell 18 presenteras timfördelningen mellan konst- och färdighetsämnen enligt GrL 85.

Tabell 18. Bearbetat utdrag ur timfördelningen i grundskolan enligt GrL 1985.

Konst- och färdighetsämnen. (GrL, 1985, Bilaga 3, 382–383)

Ämne	1	2	3	4	5	6	Låg- stadiet	7	8	9	Hög- stadiet
Musik	1–2	1–2	1–4	1–4	1–4	1–4	6–18	1 (2)			1 el. 3
Teckning/ Bildkonst	1–2	1–2	1–4	1–4	1–4	1–4	6–18	2	1	1	2 el. 4
Slöjd	1–2	1–2	2–4	2–4	2–4	2–4	10–18	3			3
Gymnastik	1–2	1–2	2–3	2–3	2–3	2–3	15–16	2	3	2	7
Tillvalsämne: Musik									2–3	1–3	3–6
Elevens totala timantal	19–21	19–21	23–25	23–25	24–26	24–26	134–144	30	30	30	

I GrL 85 innehar sången en central roll i musikundervisningen, eftersom den ”utvecklar elevernas musikaliska beredskap och känsloliv” (GrL, 1985, s. 237). Med avseende på sångrepertoaren i grundskolan betonas vikten av att välja sånger som stämmer överens med elevens utvecklingsnivå och intresse. Den nationella repertoaren prioriteras och stamsångerna¹⁰¹ skall inläras grundligt: betoningen ligger alltså på hemlandets musikkultur och den inhemska sångskatten. Även den lokala traditionen bör beaktas. Som resultat av kännedomen om den egna musikkulturen antas eleverna få förståelse också för andra länders musikkultur. (Linnankivi, 1989)

¹⁰¹ Det här torde vara första gången som begreppet stamsånger uttryckligen nämns i en nationell musikkäroplan i Finland.

Tabell 19. Utdrag med betoning på sångundervisningen i GrL 1985

1985	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • nationell repertoar • stamsångerna skall inläras grundligt • sånger enligt elevens utvecklingsnivå och intresse • aktuellt sångmaterial 	<ul style="list-style-type: none"> • lyssna och lära, sedan sjunga själv • sjunga mycket 	<ul style="list-style-type: none"> • lokalt präglad läroplan (ex. regionala sånger) • stärka hemlandets kultur och den inhemska sångskatten • kännedom om den egna kulturen ger ökad förståelse för andra kulturer

Tabell 19 visar på en del av de särdrag som uttrycks i musikäroplanen från 1985. I samma läroplan finns en bilaga med ett särskilt finlandssvenskt ”förslag på de gemensamma sånger” som bör tas upp i grundskolans musikundervisning i åk 3–8 (GrL, 1985, s. 237–241). Denna lista utgör Sånglista 2 i den här studien. Listan är ett exempel på en uttalad ”stamsångstradition”, en strävan till att genom skolundervisning konstruera en för alla finlandssvenskar gemensam sångrepertoar. Förutom dessa sånger finns också en lista på gemensamma sång- och ringlekar som inte tagits med i den här studien. Det finns alltså i GrL 85 någon slags uppfattning om vilka sånger som tillhör den finlandssvenska sångskatten. Målet är en gemensam skolsångrepertoar. Vad som ingår i den är delvis styrt, men formuleringen ger också ett visst utrymme för lokala variationer.

Musikäroplanen från 1994 – individen i centrum

Den detaljerade läroplan som använts sedan 1985 fyller inte längre samhällets behov på 1990-talet. I 1990-talets utbildningspolitik värderas de ungas personlighetsutveckling högt, delvis på bekostnad av kunskapsförvärvandet. I 1994 års läroplan (GrL, 1994) finns temahelheter som omfattar aktuella områden som går över ämnesgränserna, t.ex. i form av projekt eller tema-arbete. Exempel på dessa temaoråden är fostran till internationalism, konsumentfostran, hälsofostran, data-tekniskt kunnande och fostran till företagsamhet. Behovet av undervisning i internationalism och ökad förståelse för andra kulturer blir allt större mot slutet av seklet, med fostran till världsmedborgarskap istället för den tidigare nationella inriktningen (GrL, 1994). Lärarens roll förändras på 1990-talet mer i riktning mot arbetshandledning i klassen. Då läraren själv får utarbeta sin ämnesläroplan blir den alltmer en fortgående process som ständigt omarbetas och därmed antas komma närmare själva undervisningssituationen. Det finns inte längre någon detaljstyrning uppifrån, läraren bestämmer rätt långt själv vilken prioritet olika ämnesområden har i den egna undervisningen. Kommunen skall dock godkänna den utarbetade läroplanen. Gripenberg (1994) menar att detta på längre sikt kan leda till olika profileringar i skolorna beroende på lärarnas specialintressen. I 1994 års läroplan är

huvudsyftet med undervisningen att lära eleven att lära. Elevens eget initiativ och den egna aktiviteten betonas och företagsamhet och internationalism blir viktiga hörnstenar i fostran.

På 1990-talet är kulturidentitet en viktig faktor i ”det växande barnets och tonåringens självbild” (GrL, 1994, s. 13–14). Grunden till denna självbild finns i det omgivande samhället. Det sociala umgänget är viktigt, både med familj och andra. Språket, historien och traditionerna anses vara viktiga element i skapandet av människans identitet. Internationaliseringen gör att den egna kulturens särdrag blir allt viktigare. Speciellt språket uppfattas som betydelsefullt för att förstå sin egen kultur och växelverkan mellan språken i Finland måste beaktas. Den kulturella variationen i skolan ökar i och med inflyttningen från andra länder. 1994 års läroplan strävar till ökad förståelse för andra kulturer parallellt med den egna kulturen och resulterar i behovet av nytt undervisningsstoff. (GrL, 1994)

I musikäroplanens riktlinjer (GrL, 1994) betonas erfarenheter, upplevelser och positiva attityder till musiken. Elevernas egen aktivitet är viktigast och musiken spelar en central roll för utvecklingen av känslolivet och kreativiteten. Det är alltså ett bestående musikintresse som är huvudmålet för musikundervisningen. Sångundervisningen prioriterar sångarglädjen. I övrigt skall eleven lära sig lyssna aktivt på musik, välja och bedöma musik. Eget musicerande och kreativt musikskapande är andra viktiga element i musikundervisningen. Någon information eller styrning av sångrepertoaren finns inte i de allmänna läroplansgrunderna: läraren väljer tillsammans med eleverna vilken repertoar som inövas. Repertoarvalet fokuserar på 1990-talet mer på metoderna och målen i undervisningen istället för någon speciell typ av sånger. För en schematisk översikt, se Tabell 20.

Tabell 20. Utdrag ur musikäroplanen från 1994

1994	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • läraren väljer tillsammans med eleverna 	<ul style="list-style-type: none"> • temahelheter, ämnesöverskridande • läraren som arbetshandledare • språk, kultur och traditioner betonas • upplevelser, kreativitet och eget musicerande • sångarglädje och lyssnande 	<ul style="list-style-type: none"> • bestående musikintresse • personlighetsutveckling framför kunskapsförvärvande • fostran till internationalism • ökad förståelse för andra kulturer • från nationell medborgarfostran till världsmedborgarskap

Läroplanen i musik på 2000-talet – temabelheter

På 2000-talet får den sammanhängande grundskolan ett annat namn: den grundläggande utbildningen. I den ingår också förskolan. De senaste läroplansgrunderna för grundläggande utbildningen utgavs 2004 (hädanefter GrL 2004)¹⁰². Styrdokumentet är allmänt formulerade och temabelheterna är den gemensamma faktorn i bildningstänkandet. Huvudansvaret för detaljutformningen av läroplanen ligger även på 2000-talet hos skolorna och lärarna själva. Systemet med minimiantal timmar gör att skolorna och kommunerna långt kan bestämma hur timfördelningen görs i den grundläggande utbildningen, vad som betonas och hur det görs. Stadieindelningen i den grundläggande utbildningen har slopats och gränserna mellan åldersgrupperna blir alltmer flytande.

Den grundläggande utbildningen på 2000-talet präglas av ett helhetstänkande som bygger på integration av ämnena, dock med enskilda läroämnen som grund. Även den här läroplanen kännetecknas av temabelheter, dvs. allmänna inriktningar på undervisningen med vars hjälp man syftar till att integrera ämnesstoffet med den värdegrund som präglar det nutida samhället. I GrL 2004 (s. 12) uttrycks ett av de allmänna målen så här:

Den grundläggande utbildningen skall å ena sidan erbjuda individen en möjlighet att skaffa sig allmänbildning och fullgöra sin läroplikt och å andra sidan att ge samhället ett medel att utveckla sitt kulturella kapital.

Betoningen ligger således på allmänbildning, men skolan ses också explicit som ett redskap för att utveckla samhällets kulturella kapital. I GrL 2004 presenteras sju temaområden (Tabell 21) som delvis sammanfaller med gymnasiets temaområden, men med hänsynstagande till de specialbehov som finns i grundutbildningens åldersgrupper.

Tabell 21. Den grundläggande utbildningens temaområden i GrL 2004

Den grundläggande utbildningens temaområden

1. Att växa som människa
2. Kulturell identitet och internationalism
3. Kommunikation och mediekunskap
4. Deltagande, demokrati och entreprenörskap
5. Ansvar för miljö, välfärd och hållbar utveckling
6. Trygghet och trafikkunskap
7. Människan och teknologin

(GrL 2004, s. 36–41)

¹⁰² Arbetet med en ny läroplan är i full gång när den här avhandlingen skrivs, men undervisningsministeriets ursprungliga timfördelningsförslag (UBS, Opetus- ja kulttuuriministeriö, 2012) har stött på motstånd. En ny läroplan ska utkomma 2016 och grunderna för timfördelningen är fastslagna (FINLEX, 2012).

Här finns en punkt som specifikt inriktas på den kulturella identitetens utveckling: temaområde 2 som benämns kulturell identitet och internationalism. Det här temaområdet ligger nära musikundervisningen och då speciellt innehållet i sångrepertoaren, även om anknytningspunkter också finns till de övriga temaområdena. Eleven skall i den grundläggande utbildningen lära sig att ”känna och uppskatta det egna andliga och materiella kulturarvet och lära sig betrakta den finlands-svenska och finska kulturidentiteten som en del av en specifikt finsk, nordisk och europeisk kultur” (GrL 2004, s. 37). Dessutom ska eleven lära sig förstå sina rötter och ”se sin egen generation som den som för kulturarvet vidare och utvecklar tidigare generationers levnadssätt” (ibid., s. 37). Sett ur ett större perspektiv bör skolan även bidra till att öka förståelsen för 2000-talets mångkulturella samhälle och dess olika kulturella uttrycksformer.

Temaområdena ger antydningar om att det egna kulturarvet är betydelsefullt för utvecklingen av en nationell tillhörighet i en internationell kultur, en moderniserad version av kollektiv identitet (Temaområde 2). Individerna ska fostras i enlighet med demokratiska värderingar, lära sig ta ansvar och växa som människa. Formuleringarna är uttryck för värdefostran (Temaområde 1, 4 och 5). Musikundervisningen har många möjligheter att genom sångrepertoarval stärka den här typen av grundläggande värden. Tabell 22 visar ett utdrag ur innehållet med avseende på sångundervisningen, metoderna och målen i läroplanen från 2004, där även några praktiska exempel från temaområdena kan urskiljas: sociala färdigheter, samspelsförmåga, kulturarv och en öppen inställning till olika typer av musik.

Tabell 22. Utdrag ur musikläroplanen i GrL 2004

2004	Sångrepertoar	Metod	Mål
	<ul style="list-style-type: none"> • finländsk musik • musik från andra länder och kulturer • musik från olika tider och i olika musikstilar • en- och flerstämmig repertoar i olika stilar, delvis utantill 	<ul style="list-style-type: none"> • övningar i röstbehandling och flerstämmighet • sjunga och musicera – utveckla sociala färdigheter • lyssna, uttala sig om musik • upplevelse som grund för förståelse • träning av samspelsförmåga • långsiktig träning baserad på repetition 	<ul style="list-style-type: none"> • temaområde 2: kulturell identitet och internationalism • lära sig känna och uppskatta det egna kulturarvet och föra det vidare • uppmuntra till musikalisk verksamhet och eget intresseområde i musiken • positiv och nyfiken inställning till olika slags musik

Timfördelningen är flytande, men indelad i block som varierar beroende på ämnet. Konst- och färdighetsämnen har en avgränsning mellan åk 4 och åk 5, med minst 4 vt (veckotimmar) musik under de fyra första skolåren och minst 3 vt i åk 5–9.

Totalt skall konst- och färdighetsämnena ha 26 vt i åk 1–4 och 30 vt i åk 5–9. Utöver detta finns ett block med 13 vt valfria ämnen i hela grundläggande utbildningen. Ur timfördelningen kan utläsas att musiken har minst timmar i blocket med konst- och färdighetsämnena (Tabell 23): med 7 vt musik som minimiantal av 56 vt totalt i hela grundläggande utbildningen räcker det inte ens till en veckotimme per år. (GrL 2004, Bilaga 4, s. 302)

Tabell 23. Bearbetat utdrag ur timfördelningen i GrL 2004.

Konst- och färdighetsämnena. (GrL 2004, Bilaga 4, s. 302)

Ämne	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Totalt
Musik	4–				3–					7–
Bildkonst	4–				4–					8–
Slöjd	4–				7–					11–
Gymnastik	8–				10–					18–
Konst- och färdighetsämnena, totalt antal vt	26				30					56
Valfria ämnen	–13									13

Sammanfattning av läroplanernas inriktning med avseende på sång

I det här avsnittet har jag diskuterat läroplanernas innehåll. Läroplanernas huvudmål och bakgrund har granskats med speciellt fokus på musikinläroplanens utveckling. Slutsatsen är att ämnet har genomgått en innehållslig och strukturell förvandling som står i överensstämmelse med samhällets utveckling och historien i övrigt. Timantalet i musik har konstant sjunkit och valfriheten har ökat vad gäller stoffet och sångrepertoaren i skolorna. Lärarnas möjligheter att styra innehållet i läroplanen har stärkts markant efter den sista detaljstyrda läroplanen 1985. För en schematisk bild av och jämförelse mellan inriktningen på sångrepertoar, metoder och allmänna mål i läroplanerna mellan åren 1901 och 2004 hänvisas till Bilaga 8. Timfördelningen i den läroplan som utarbetas för ibruktagande 2016 har ett något större fokus på konst- och färdighetsämnena än tidigare, och den obligatoriska musikundervisningen ges en veckotimme till i åk 7–9 (FINLEX, 2012). Nu följer en sammanfattning av läroplanernas samhälleliga mål och värdegrund samt de sångmetodiska inriktningar som rekommenderats i läroplanerna.

Två huvudsakliga riktningar framträder ur läroplanernas sångmetodiska rekommendationer: sånginläring efter gehör och sånginläring enligt noter. Båda används parallellt. Sångtekniken betonas genom fokus på röstbehandling och ton-

bildningsövningar. Röstkortet¹⁰³ kan ses som ett försök till individanpassade tonarter för att stärka sångförmågan och träna sångrösten. I några av läroplanerna uttrycks önskemål om att använda ”goda melodier”. En jämförelse av läroplansinnehållet med Riess Jones (1981) beskrivning av musikaliska idealtyper leder till konklusionen att ”goda melodier” här uppfattas som tillhörande den musikaliska normen, dvs. traditionell västerländsk tonal musik. Beroende på barnens utvecklingsnivå kan ytterligare begränsningar eller krav ställas på melodiernas karaktärsdrag (t.ex. lätta, inte så stort melodiskt omfång, text som barnen förstår, jämför med diskussionen om röstutveckling i avsnitt 2.2). I melodianalysen granskas melodierna utifrån de sångmetodiska och innehållsmässiga rekommendationer som framträder i läroplansinnehållet med speciellt fokus på sångrepertoar.

I fråga om läroplansinnehållet har trenden gått från att betona nationalism och fosterländskhet under första hälften av 1900-talet till de senaste trettio årens fostran till internationalism och därpå följande anpassning till det globala samhället. Sedan kan man fråga sig hur den här internationalismen gestaltas i den sångrepertoar och de sångböcker som används i skolan. Musikforskaren Taru Leppänen (2011) förhåller sig mycket kritisk till den stereotypa beskrivningen av ras, kön och nationalism som fortfarande förekommer i finländska skolsångböcker på 2000-talet. Trots uttalade krav på demokrati, fördomsfrihet och jämställdhet i skolans fostran (jfr Regeringens jämställdhetsprogram 2012–2015, 2012) förmedlas ålderdomliga beskrivningar av samhällsroller och etniska karaktärsdrag bl.a. genom sångtexter och illustrationer i sångböcker. Leppänen betonar sångernas betydelse för värdefostran: eftersom sångerna ofta inlärs genom upprepning (under stor del av 1900-talet t.o.m. utantill) internaliseras deras explicita och implicita budskap till eleverna.

Om sångernas budskap inte överensstämmer med skolans allmänna undervisningsmål och värdegrund uppstår en konflikt angående vad som sjungs och vilka värderingar som förmedlas. Här ligger enligt min uppfattning en del av det stora ansvar som musikpedagogerna i klassrummet har: att välja och förmedla en sådan sångrepertoar som överensstämmer med rådande samhällsvärderingar, samtidigt som det egna kulturarvet ska betonas. Hur är det då med kulturarvet, den finlands-svenska sångskatten? Kan den studerade sångrepertoaren anses uppfylla även 2000-talets värderingar, eller har den traditionella sångskatten ur den synvinkeln ”gjort sitt”? Eller är sångerna ändå berättigade som en del av musikundervisningen genom sin historiska position som kulturarv, oberoende av budskapet? Det återstår att se. Sångtextanalysen kan möjligen ge svar på vilka värderingar som uttrycks i sångskatten, men först efter att resultatet synliggjorts kan jag ta ställning till den frågan. Innan analysen tar vid granskar jag emellertid sångböckerna och musikläro-medlen lite närmare.

¹⁰³ individuella elevkort som ifylldes i samband med gehörstest. Där framgick bl.a. sångförmåga och röstutveckling.

Sångboksutgivning i skola och samhälle

Musikläromedlen och de sångböcker som använts i skolan utgör dokument som kan studeras för att få en uppfattning om rådande traditioner och prioriteringar i musikundervisningen. Jakobssons (1995) översikt över finlandssvensk sångboksutgivning ger här tillsammans med Mannils (1967) lista över godkända läromedel en god grund för det här avsnittet. Perioden efter 1995 täcks med egna erfarenheter av sångboksutgåvor och musikläromedel.

Det rådande musikpedagogiska idealet styr, åtminstone till en del, urvalet av sångrepertoar i skolsångböckerna. Utöver de nationella läroplanerna påverkar även sådana samhällsideal som råder utanför skolan, t.ex. den sångrepertoar som tidigare spelats i radio och teve, på dansbanor och körfestivaler. Detta fenomen syns i sångrepertoaren i musikläromedlen som använts under det senaste seklet, i form av ökad andel utländska sånger i sångböckerna. För att en sång som hör till livet utanför skolan ska kunna ta sig in på skolsångrepertoaren, har det speciellt under tidigt 1900-tal krävts rätt stor genomslagskraft. Sångerna som sjöngs i skolan på 1900-talet var inte desamma som framfördes i samhället utanför skolan (Sidoroff, 2009). Urvalsprocessen av sånger i de publicerade sångböckerna och musikläromedlen påverkades förutom av de rådande litterära och musikaliska idealen också delvis av sångboksredaktörerna själva (jfr Flodin, 1998; Netterstad, 1982).

Sångböcker och musikläromedel i finlandssvensk skola

Det här avsnittet behandlar ett urval av de sångböcker som använts i folkskolan och grundskolan i Svenskfinland. Dessutom görs jämförelser mellan dessa sångböcker och sångurvalet i de tre sånglistorna. Långt ifrån alla sångböcker som använts presenteras, därtill är utrymmet för begränsat. En annan sak som bör beaktas är att skolsångböckerna inte representerar den verkliga repertoarkunskapen. Musikintryck kommer också från många källor utanför skolan (Hallam & MacDonald, 2009). Som Flodin (1998) konstaterar är minnet selektivt ifråga om repertoaren, eftersom vissa sånger inte ansetts lämpliga för skolan. Det här ger en skev repertoarbas, då en del sånger antagligen fallit under ribban för det ”lämpliga”. En annan begränsande faktor är sångernas ålder. Nyare sånger kan ju inte utges innan de skrivits. Därför finns i tabellerna också en kolumn som klargör antalet tillgängliga sånger vid den tidpunkt då sångboken utgavs.

De musikläromedel som använts i den finländska skolan har genomgått granskningar och fått Skolstyrelsens godkännande. Mannil (1967) presenterar en lista på de för musikundervisningen godkända läromedlen i Svenskfinland mellan åren 1866 och 1966. Ännu 1991 gjordes en ändring av grundskoleförordningen (176/91) med följande text:

26 § De läroböcker och därmed jämförbara läromedel som används vid undervisningen skall vara godkända av skolstyrelsen. Direktionen beslutar om införande av läroböcker och därmed jämförbara läromedel.

Den här förordningen upphävdes följande år med ändringen 507/1992, som trädde i kraft den 1 augusti (FINLEX, 1992). Det betyder att de musikläromedel som

utgivits efter augusti 1992 inte längre måste vara godkända av utbildningsstyrelsen (Jämför även Johnsson Harrie, 2009).

Av de sångböcker som godkänts som läromedel före 1966 (se Mannil, 1967) har följande granskats inom ramen för den här studien: Törnudds *Sångkurs för skolan* (1948), *Sjung!* (1921), Segerstams *Vår Sångbok* (1953), Tegnér och Peterssons *Nu ska vi sjunga* (1994 [1943]), dessutom Castréns *Visbok för skolan* (1945) och Cederlöf och Salonens *Musik i skolan* (1958). De här musikläromedlen torde ha varit allmänt använda under den första hälften av 1900-talet. Flera av sångböckerna har utgivits i många upplagor, varför det kan vara svårt att säkert bedöma utvecklingen och eventuell bearbetning av repertoaren. För tydligare hänvisningar till upplagan hänvisas till bibliografin. 1970-talets allmänna musikläromedel var *Vi gör musik* (VGM) (Engström, 1976). Den läromedelsserien blev allmänt använd både i Sverige och i Finland (Lindholm, 2009) och användes troligen ända från 70-talet fram till millennieskiftet då den senaste finlandssvenska musikläromedels-serien utkom: Da Capo (Lindholm & Sundqvist, 2001; 2002a, 2002b). Innan jag går närmare in på de studerade musikläromedlen presenterar jag några äldre finländska sångsamlingar.

Äldre sångsamlingar

Då rektorn för Åbo Katedralskola, Jakob Finno, 1582 samlade in och lät ge ut Finlands första skolsångbok *Piae Cantiones* (Fromma Sånge) hade han skolans bästa i åtanke. De ca 90 skol- och kyrkosånger på latin som då publicerades kan sägas utgöra grunden för den finländska sångrepertoaren. Sångsamlingen är speciell för sin tid, eftersom den inte innehåller enbart kyrkosånger. Tyngdpunkten ligger på kyrkosången eftersom den anses vara viktigast, men *Piae Cantiones* innehåller även skolsånger som handlar om ”det jordiska livets förgänglighet, människolivets elände, djäkarnas liv, endräktens betydelse händelser ur den bibliska historien samt naturens uppvaknande om våren” (Andersén & Mäkinen, 1972, s. 119-120). *Piae Cantiones* är den viktigaste sångsamlingen i musikhistorien som Sverige-Finland har. Även om ingen sång med rötter i *Piae Cantiones* nått fram till studiens sångurval finns ett antal sånger ur sångsamlingen med i *Stora Sångboken* (2001), som måste anses vara den hittills mest representativa finlandssvenska sångsamlingen p.g.a. dess bredd och omfattning. *Piae Cantiones* har betytt mycket för den tidiga nordiska sångrepertoaren.

Långt senare, 1896, utgavs en sångbok med syftet att stärka den enstämmiga sångkulturen: *Sångbok för Folkhögskolan, Folkskolan, Föreningar m.fl. innehållande 181 enstämmiga sånger*. Som namnet antyder är målgruppen såväl folkskolan som folkhögskolan och föreningslivet. Författarna Karl Oljemark och Uno Stadius (1896) uttrycker i bokens förord sin oro för att de gamla folkvisorna skall glömmas bort:

Icke utan skäl har man under senaste tid allmänt försport den klagan, att sången alt mera håller på att dö ut i våra bygder. De gamla folkvisorna bli bortglömda, och nya sånger hafva icke ännu lyckats ersätta dem. Det är visserligen sant att i vår tid sångföreningar uppstått till ganska stort antal, men

de idka uteslutande flerstämmig sång, hvilken, huru mycket godt den än kan utträtta, likväl aldrig blir en hela folkets tillhörighet. Endast ett fåtal kommer i tillfälle att medvärka, alla de öfriga bli stumma åhörare och den känsla af gemensambhet, som fostras genom en samfäld sång, blir helt och hållet främmande.

Orsaken till oron bottnar alltså i det ständigt ökande intresset för körsång, en följd av sångfesternas popularitet. Den unisona sången anses av Oljemark och Stadius fungera som ett redskap för gemenskap som antas försvinna om inte alla får delta i sången. De motiverar ytterligare sitt sångboksarbete med att den enstämmiga sången är lätt att lära sig och orden där kommer bättre till sin rätt:

Den enstämmiga sången /.../ är jämförelsevis lätt inlärd och kan med större framgång vinna spridning. Vid den komma äfven orden till sin fulla rätt och bli ej helt och hållet tillbakaträngda, såsom fallet nu är vid den flerstämmiga sången, hvilken har en altför aristokratisk prägel för att kunna bli allmän. Vilja vi därför få en verklig folksång, må vi arbeta för den enstämmiga sången. Men för dennas idkande behöfver en hvar sin egen sångbok.

(Oljemark & Stadius, 1896, i förordet)

Sångrepertoaren kännetecknas av extremt höga tonarter, i många fall upp till en ters högre än tonartsvalet i senare sångböcker. Sångerna indelas i sex avdelningar: I Fosterlandet, II Norden, III Naturen och lifvet, IV Folkhögskolans sånger, V Folkvisor och VI Andliga sånger. Av dessa finns 17 sånger med i den här avhandlingens sångurval: däribland tre av de nordiska nationalsångerna, fem fosterländska sånger och samtliga sju sånger som tillhör kategorin Naturen och lifvet. Inga av folkhögskolesångerna har nått fram till det sångurval som studeras här. Ett påfallande högt antal sånger i sångboken har text av Topelius och Runeberg. Samtidigt märks det tydligt att många av de "klassiska pärlorna" ännu inte komponerats vid sekelskiftet 1800–1900. Här saknas bl.a. *Modersmålets sång*, som skrevs först 1897 (Häggman, 2001). Boken har också utgivits innan föreningen Brage kommit igång med sin verksamhet att tillvarata folkmusiken i bygderna.

I Folkmusikinstitutets arkiv i Vasa finns också en annan liten sångbok med titeln *Folkets sångbok*. Den torde härstamma från tidigt 1900-tal och exemplaret hör till sjunde upplagan. Något säkert årtal finns dock inte, inte heller några namngivna redaktörer. Repertoaren är i hög grad fosterländsk, dessutom ingår här flera sånger med text av Runeberg och Topelius. 17 av de studerade sångerna finns med i boken och dessa sammanfaller rätt långt med sångerna i Oljemark & Stadius (1896) sångbok.

Sånghäftet *Toner från stugor och stigar* utkom 1913. Det var den första betydelsefulla sångsamlingen från föreningen Brage (Slotte et al., 1913). Det lilla häftet består av femton sånger: av dessa ingår 6 st.¹⁰⁴ i sånglistan. Häftet innehåller enbart ordsatta folkmelodier och Häggman (1995) menar att denna samling troligen

¹⁰⁴ Sångerna är: *Slumrande toner, Över bygden, Ant han dansa med mig, Men liljorna de växa upp om våren, Plocka vill jag skogsviol och Morgonvisa.*

betytt mer än någon annan diktsamling på ett folkligt kulturellt plan. Hon hävdar att dessa sånger utgör stommen för den finlandssvenska stamrepertoaren. Några av de tidiga sångsamlingarnas sångfrekvenser visas i Tabell 24.

Tabell 24. Översikt över sångförekomsten i tidiga musikläromedel och sångböcker

Tidiga finlandssvenska sångsamlingar	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Sångförekomst (n = 60) ^a	Antal tillgängliga sånger ^b
Sångbok för Folkhögskolan (Oljemark & Stadius, 1896)	11	7	12	17	30
Folkets sångbok (7. uppl. ca 1900)	12	10	11	17	34
Toner från stugor och stigar* (Slotte et al., 1913)	3	6	5	6	44

^aantal olika sånger i alla tre listorna tillsammans.

^bantal studerade sånger som dittills komponerats.

* innehåller endast folkvisor.

Sångsamlingar och läroböcker under mitten av 1900-talet

Den första skolsångboken med stor genomslagskraft i folkskolan blev sångboken *Sjung!* som med hela 58 upplagor lade en gedigen grund för sångskattens utveckling. Första upplagan kom redan 1896 och innehöll 250 sånger. Det här var den sångbok som lade grunden till en finlandssvensk allsångsrepertoar. När den sista upplagan kom 1958 hade emellertid Segerstams *Vår Sångbok* tagits i bruk och därmed förlorade *Sjung!* sin betydelse som skolsångbok (Häggman, 2000). Den nittonde upplagan av *Sjung!* från 1958 tillhör de av Skolstyrelsen godkända läromedlen för sångundervisningen i folkskolan (Mannil, 1967). I den valda upplagan ingår 45 av de 60 studerade sångerna.

Maria Castrén, lektor i sång och musik vid Nykarleby seminarium 1930–39, utgav 1945 sitt bidrag till den musikpedagogiska litteraturen genom sångboken *Visbok för skolan*. Den innehåller förutom ett rikt urval av sånger även en kortfattad metodbeskrivning av Fe-pa-tå-metoden (av tyskt ursprung): en solfëgemetod med olika namn för alla tolv tonerna i det västerländska tonsystemet. Målet med boken är att stärka notläsningen i skolorna och det övergripande målet med Fe-pa-tå-metoden är att åstadkomma absolut gehör(!) i så stor utsträckning som möjligt (Castrén, 1945). I *Visbok för skolan* publiceras en lista på tjugo stamsånger som föreslagits av Finlands svenska Folkskolläraryörening som standardsånger för den finlandssvenska folkskolan (= Sånglista 1 i den här studien). Förslaget innehåller sju av de sånger som betraktas som självklara i Resonans enkät, dessutom sju sånger från den egentliga 30-i-topplistan. Utöver de tjugo rekommenderade sångerna finns inga andra sånger ur sånglistorna med i Castréns visbok.

Aksel Törnudd verkade som inspektör för sångundervisningen vid Skolstyrelsen i början på 1900-talet. Eftersom det inte utkommit någon egentlig lärobok i sång i Finland fick han i uppdrag ”att sammanställa en sångkurs för Finlands svenska skolor” (Törnudd, 1948, ur förordet från 1921). Orsaken till att man behövde en egen sångkurs var ekonomisk, det var alldeles för dyrt att köpa läroböcker från Sverige. Törnudds avsikt var först att barnen själva skulle få vara med och välja sånger till skolrepertoaren, men detta försök misslyckades p.g.a. att resultatet blev så magert. Han samlade då in sånger från tillgängliga sångböcker och folkvisesamlingar. Detta material gallrades sedan så att bara de viktigaste sångerna återstod (Törnudd, 1948). Huvudmaterialet utgjordes av folkvisor, enligt praxis i övriga Europa på den tiden. Resultatet var en lärobok i sång: *Sångkurs för skolan*, med 159 folkvisor, varav de flesta på svenska. En hel del material för metodiska ändamål komponerades också speciellt för boken av honom själv.

I Törnudds bok är repertoaren indelad enligt tonart. Indelningen visar på betoningen av kognitiv kunskap, där notbildens roll anses viktig för den musikteoretiska inläringen, men också för att stärka gehörets stabilitet hos eleverna. Törnudds sångkurs bygger på två delar: notsång ”för att öka vårt musikaliska vetande och vår skicklighet” och gehörsång ”för att öka vårt förråd av sånger” (Törnudd, 1948, ur förordet). Båda typerna av sångundervisning anses viktiga. Fördelningen mellan notsång och gehörsång föreslås vara 20 minuter intensiv notsång (ny sång) och resten av timmen gehörsång. Upplagan från 1922 innehåller 23 av de studerade sångerna. Två sånger från sånglistorna har tillkommit i femte upplagan (1948): *Plocka vill jag skogsviol* och *Morgonvisa*. Sångerna är kategoriserade enligt Tabell 25. Fokus ligger på fosterlandet, hembygden och det nordiska arvet. Andra kategorier som betonas i indelningen är naturen samt årets och dygnets tider. Sjätte upplagan av Törnudds Sångkurs (1954) är en av de godkända läroböckerna i sång (Mannil, 1967).

Tabell 25. Sångkategorier i Törnudds sångkurs (1948)

Fosterländska sånger	Jul och nyår
Hembygden	Morgon och afton
Nordisk historia	Vandring
Naturen	Skärgården och havet
Årstiderna	Fåglar

Selim Segerstam tillhör gruppen av kända repertoarbyggare i finlandssvenskt musikliv. Han verkade en kort tid som lektor i musik vid Nykarleby Seminarium. Sedan flyttade han till Vasa och verkade som lektor vid det lägre folkskollärarinneseminariet. I Vasa var han en betrodd kördirigent, bl.a. för Vasa Sångargille. 1947 flyttade han till Helsingfors och började arbeta som sånglärare vid Helsingfors svenska folkskolor. Segerstam komponerade och arrangerade körsånger redan tidigt. Många av hans arrangemang har etablerats som de ”riktiga”

körversionerna¹⁰⁵. 1952 utgav Selim Segerstam *Vår Sångbok*: den skolsångbok som så många äldre förknippar med skoltidens sångundervisning. Segerstam strävade till att bygga upp en finlandssvensk stamrepertoar och boken fick genast stor genomslagskraft i seminarierna, vilket i sin tur ledde till stor spridning ute i bygderna (Ahlbeck, 1979; Häggman, 2000). De arrangemang som Segerstam gjorde för *Vår Sångbok* har, tillsammans med en del av Otto Anderssons arrangemang av folkvisor, cementerats som den gängse versionen av många av sångerna, vilket Ann-Mari Häggman och Lars Huldén påpekar i förordet till *Stora Sångboken* (2001, s. 5):

t.ex. ingår ett stort antal av Selim Segerstams arrangemang ur Vår sångbok (1952), eftersom de idag har ett stadigt fäste i vår sångkultur och det allmänt förväntas att en del av våra s.k. stamsånger skall uppträda i just den formen.

Vår Sångbok innehåller föga oväntat alla sånger ur den första sånglistan, 30 av sångerna i GrL 85, och dessutom 22 av sångerna från 30-i-topplistan. Av de ”självlara sångerna” från Sånglista 3 återfinns samtliga elva i Segerstams sångbok, med ett slutresultat på 33 sånger. Totalt finns 47 av de 60 sångerna med i *Vår Sångbok*. Det här tyder på att Segerstams sångbok haft stor inverkan på den allmänna uppfattningen om vilka sånger som är viktigast att kunna för en finlandssvensk. Häggman (2000) konstaterar att Segerstams *Vår Sångbok* var den sista skolsångboken som aktivt strävade till att bygga upp en finlandssvensk repertoar. Tabell 26 visar förekomsten i sångböckerna från 1900-talets mitt jämfört med de tre sånglistorna. *Vår sångbok* och *Sjung!* framträder här som de mest representativa för den studerade sångrepertoaren under medlet av 1900-talet.

¹⁰⁵ Jämför Långbackas (1991) något kritiska uttalande i avsnitt 4.1.

Tabell 26. Sångförekomsten i sångböcker från mitten av 1900-talet

Sångböcker från mitten av 1900-talet	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Sångförekomst (n = 60) ^a	Antal tillgängliga sånger ^b
Nu ska vi sjunga (Tegnér & Petersson, 1943)	1	0	3	4	52
Visbok för skolan (Castrén, 1945)	20	13	14	20	52
Sångkurs för skolan, 5. uppl. (Törnudd, 1948)	15	13	20	23	52
Finländsk sång och visa (Dahlström & Forslin, 1950)	15	24	22	28	53
Vår sångbok (Segerstam, 1953)	20	30	33	47	53
Sjung! (19. uppl.) (Appelberg & Rosqvist, 1958)	20	31	29	45	54
Musik i skolan (Cederlöf & Salonen, 1958)	17	22	27	36	54
Bicinia (Segerstam, 1958)	4	9	8	10	54
200 Kvartettsånger (M.M.) (Hedberg, 1958)	11	8	11	16	54

^a antal olika sånger i alla tre listorna tillsammans.

^b antal studerade sånger som dittills komponerats.

Nu ska vi sjunga (Tegnér & Petersson, 1944) utkom första gången 1943. Sångboken innehåller barnvisor och har antagligen använts rätt mycket även på finlandssvenskt håll eftersom den finns bland de godkända läromedlen för folkskolan (Mannil, 1967). Med avseende på den studerade sångrepertoaren är den emellertid ingen stark sångbok: endast fyra av de studerade sångerna finns med. Dessa är Sveriges nationalsång (*Du gamla, du fria*) och tre sånger av mera barnlig karaktär: *Ekorrn satt i granen*, *Julpolska* (Nu ha vi ljus) och *Videvisan* (*Sov du lilla videung*). *Nu ska vi sjunga* är ett gott exempel på sångrepertoarens gränsöverskridande förmåga, även om den inte så väl representerar den sångrepertoar som här står i fokus.

Egil Cederlöfs och Sulo Salonens musiklärobok *Musik i skolan* godkändes av Skolstyrelsen 1958. I den här boken återspeglas den rådande musikläroplanens (KB, 1952) huvudlinje: att via praktisk erfarenhet urskilja teoretisk kunskap. Sångrepertoaren är rikt varierad och enligt författarna har man ”främst beaktat sångernas konstnärligt och musikaliskt tidlösa värde, utan hänsyn till nationalitet, popularitet o. dyl.” (Cederlöf & Salonen, 1958, s. 3). I samlingen finns många folk-

visor från olika länder, på originalspråk. Därmed hoppas författarna kunna bidra till en större mellanfolklig förståelse. Men det egna kulturarvet betonas alltså inte särskilt.

Musikläromedel 1970–2000

Den nya, mer internationellt inriktade läroplanen börjar på 1970-talet göra intryck också på sångrepertoaren. Sånger från främmande länder, på originalspråk, etableras som permanenta delar av repertoaren i skolmusikserien *Vi gör musik* (Engström, 1976, 1980; Engström & Cederlöf, 1978, 1981, 1982). Denna innehållsmässiga förnyelse uppskattas av många, men missnöjet över att den egna sångskatten hamnat i marginalen resulterar i en speciell bok med enbart finlandssvenska sånger: *En visa vill jag sjunga* (Cederlöf, 1978). Tabell 27 visar förekomsten av de studerade sångerna i musikläromedel från slutet av 1900-talet.

Tabell 27. Översikt över sångförekomsten i musikläromedel från 1970–2000

Sångböcker 1970–2000	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Sång- förekomst (n = 60) ^a	Antal tillgängliga sånger ^b
<i>Vi gör musik</i> (VGM), 5 böcker (Engström & Cederlöf, 1970–1982)	8	17	16	23	56–60
<i>En visa vill jag sjunga</i> (Cederlöf, 1978)	13	34	26	36	60
<i>Vår gemensamma musikskatt</i> (B. Berg, 1986)	13	39	25	39	60
<i>Tempo 7</i> (Björkman et al., 1991)	5	10	10	11	60

^a antal olika sånger i alla tre listorna tillsammans.

^b antal studerade sånger som dittills komponerats.

Serien *Vi gör musik* (VGM) består av tre delar för lågstadiet, en lärobok för mellanstadiet och en gemensam visbok för högstadiet och gymnasiet. Förskjutningen av tyngdpunkten bort från den finlandssvenska sångskatten syns vid en genomgång av böckerna som helhet, men i fråga om det studerade urvalet är situationen inte så alarmerande som debatterna låtit antyda. Lågstadiets tre böcker innehåller tillsammans fjorton av det studerade sångerna. Finlands och Sveriges nationalsånger ingår dessutom både i VGM åk 3 och i VGM åk 4–6. Mellanstadiets bok täcker tolv av sångerna, medan Visboken för högstadiet och gymnasiet innehåller sju av sångerna. Totalt innehåller VGM-seriens fem böcker sist och slutligen rätt många av de studerade sångerna, 23 stycken. I förordet till visboken betonas den nordiska repertoaren och det faktum att svensk och finlandssvensk repertoar dominerar. Nästan hälften av sångerna i visboken har nordiskt ursprung (Engström & Cederlöf, 1982).

Bristen på sånger ur den egna sångskatten i bokserien *Vi gör musik* blev kritiserad av äldre lärare medan yngre yrkesfolk uppskattade breddningen i repertoaren. För att möta denna kritik gav Cederlöf ut en helt finlandssvensk sångbok: *En visa vill jag sjunga* (1978), som ett bidrag till förnyelse av sångskatten. Cederlöf (1978) förvånas själv i förordet över hur mycket finlandssvenskt material som faktiskt finns tillgängligt och är användbart i en sångbok för skolan. Han medger att han inte trodde det vara möjligt att få ihop ”75 finlandssvenska folkvisor som tål slitage ännu idag.” Sångboken innehåller 192 finländska sånger, så någon brist på material verkar det inte ha varit. Ett par finska sånger finns också med i boken, främst med tanke på språkundervisningen. I den här sångboken bidrar Ann-Mari Häggman med en liten artikel om folkvisornas uppkomst. Dessutom finns det längre fram i boken en geografisk ”karta” över folkvisornas ursprung. Listan över uppteckningsplatser täcker närmare 50 orter i Svenskfinland, vilket visar hur stort föreningen Brages insamlingsarbete var. *En visa vill jag sjunga* innehåller 25 av sångerna ur Sånglista 3. Några av de ”självlara sångerna” saknas: *Björneborgarnas marsch*, *Finlandiabymnen*, *Österbotten* och *Suomis sång*. 34 av sångerna i Sånglista 2 finns med i boken och Sånglista 1 är också välrepresenterad (13 sånger). De nordiska nationalsångerna som betonas i den första sånglistan saknas av förekommen anledning: den repertoaren faller utanför bokens syfte och dessutom finns de nordiska nationalsångerna i *Vi gör musik*. Som representant för en modernare version av sångskatt kan Cederlöfs bok ses som ett gott exempel på 1970-talets finlandssvenska sångrepertoar.

Då den nya läroplanen utkom 1985 skapades ett speciellt behov av en sångbok med just de sånger som fanns med i det finlandssvenska repertoartillägget (Sånglista 2). Därför utgavs ett litet sånghäfte: *Vår gemensamma musikskatt* (Berg, 1986), där sångerna dessutom var sorterade enligt de årskurser de rekommenderades för i läroplanen. Häftet är tydligt nischat för bevarandet av den egna sångkulturen och folkmusiken. Det innehåller nästan samtliga av de 41 gemensamma sångerna, hela 39 stycken. De två sånger ur 1985 års läroplan som saknas i Bergs musikläromedel är *Lasse liten* och *Så skön är vår jord*. Förutom de rekommenderade sångerna i Sånglista 2 finns också ett antal folkmusikmelodier ur den finlandssvenska traditionen med i häftet.

Tempo 7 (Björkman et al., 1991) är ursprungligen ett finskt läromedel som översatts till svenska (Lindholm, 2009). Det är det enda musikläromedel som är skraddarsytt för årskurs 7. Antalet sånger från sånglistorna är rätt blygsamt, fem sånger från Sånglista 1 och tio vardera från de båda andra sånglistorna. Här finns de vanligaste sångerna: *Vårt land*, *Modersmålets sång*, *En sommardag i Kangasala* och *Vid en källa*. Bland julsångerna hittas *Giv mig ej glans* och *Luciasången*. Boken innehåller också nyare sånger, t.ex. *Har du visor min vän* och *Hangö-valsens*. Bland folkvisorna har *Vinden drar*, *Vem kan segla* och *När solen tänder sina strålar* fått plats i *Tempo 7*. Boken är indelad i kapitel med olika teman. Inom ramen för dessa finns det exempel på många olika musikstilar och traditioner från andra kulturer. Populärmusiken (rock, pop och country) tar förhållandevis stor plats i boken.

2000-talets första decennium – Da Capo och Coda

Den musiklärobok som används allmänt inom den grundläggande utbildningen under början av 2000-talet är serien *Da Capo* som utarbetats av musiklärarna Marina Lindholm och Johan Sundqvist (2001, 2002a, 2002b). Läroboksserien består av tre delar: förskolan till årskurs 2, årskurs 3–4 samt årskurs 5 och uppåt. Ett gemensamt drag för dessa böcker är satsningen på spel och sång. Böckerna följer elevens motoriska utveckling och intresse och repertoaren är mycket bred. I *Da Capo* finns sånger från många länder och även nyare repertoar från populärmusiken. *Da Capo*-serien innehåller ett brett register av finlandssvenska sånger, däribland 27 av de 60 sångerna i forskningsmaterialet. Majoriteten av dessa finns i *Da Capo* för årskurs 3–4, hela 18 stycken. Enligt läromedelsförfattarna själva¹⁰⁶ beror placeringen på att de nordiska länderna, inklusive det finlandssvenska språkområdet, behandlas i geografiundervisningen (omgivningslära, natur och miljö) i åk 3–4. Sångerna kan då sjungas parallellt med behandlingen av de regioner som diskuteras. Placeringen av sångerna möjliggör därmed en integration mellan läroämnena. Repertoarinnehållet medför att 2000-talets barn och unga åtminstone har den teoretiska möjligheten att lära sig nästan hälften av det sångurval som studeras här. En annan sak är sedan huruvida teorin överensstämmer med verkligheten; det blir en fråga om lärarnas urval av sånger för musikundervisningen (jfr Reinikainen, 2007).

Gymnasiets musikundervisning har inte haft så många läroböcker att tillgå. 1990-talets *Musik för gymnasiet* (Lindholm et al., 1994) saknade helt sångrepertoar: det ansågs vara för dyrt att trycka noter i läroböckerna för det kursformade gymnasiet. Istället anmodades lärarna att använda andra, allmänna sångböcker för den praktiska delen av musikundervisningen. De nyaste kursböckerna för de obligatoriska kurserna i gymnasiet: *Coda 1* och *Coda 2*, är skrivna av Rolf Danielsson (2006a, 2006b). De betonar, helt enligt kursplanen, det egna musikrelationen och den finländska musiktraditionen. *Coda*-böckerna innehåller ett rätt magert urval med avseende på sångskatten: *Coda 1* har endast 6 sånger ur studiematerialet, medan *Coda 2* innehåller 5 av de 60 sångerna. Det tyder på att författaren antingen ansett att sångerna redan inlärts, eller så har repertoaren utelämnats av andra, för mig okända orsaker. Dessutom är det värt att påminna sig om att 2000-talets sångrepertoar hämtas från många olika källor. Därför går det inte att göra uttalanden om repertoarkännedomen enbart med musikläromedlen som grund. Tabell 28 visar sångförekomsten i de musikläromedel som utgivits på 2000-talet jämfört med de tre sånglistorna.

¹⁰⁶ Personlig kommunikation med Lindholm och Sundqvist, 5.11.2012.

Tabell 28. Översikt över sångförekomsten i musikläromedel från 2000-talets första decennium

Musikläromedel på 2000-talet	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Sång- förekomst (n = 60) ^a	Antal tillgängliga sånger ^b
Da Capo-serien (Lindholm & Sundqvist, 2001; 2002a, 2002b)	12	18	23	27	60
Coda 1 och 2 (Danielsson, 2006a, 2006b)	4	10	11	11	60

^a antal olika sånger i alla tre listorna tillsammans.

^b antal studerade sånger som dittills komponerats.

Övriga finlandssvenska sångböcker

Förutom skolans musikläromedel har en mängd andra sångböcker utgivits under det senaste seklet. På den här punkten spelar två instanser en betydande roll för det finlandssvenska musikkivet: Finlands Svenska Folkmusikinstitut (FMI) och Svenska Folkskolans Vänner (SFV). FMI står för tre större sångboksutgåvor på senare år. Den tvådelade serien *Vi sjunger tillsammans* (Lindholm, 1982) och *Vi sjunger mera* (Häggman & Lindholm, 1996) täcker tillsammans 46 av de studerade sångerna. *Sånger för alla* (Häggman & Stendahl, 2007) är det senaste tillskottet. Boken innehåller 42 av de 60 sångerna. Båda dessa utgåvor är alltså goda exempel på sångböcker med de studerade sånglistornas repertoar.

Stora Sångboken (SSB), (SFV & FMI, 2001) är den sångbok som är mest heltäckande i fråga om de 60 studerade sångerna. Den har undertiteln ”250 finlandssvenska sånger och visor”. Urvalet av sånger till *Stora sångboken* gjordes med beaktande av melodiernas sångbarhet och sångernas ”historiska värde” (SSB, 2001). Endast åtta av sångerna saknas. Orsaken är dessa sångers ursprung: de nordiska nationalsångerna saknas, likaså några av sångerna ur den gemensamma nordiska sångtraditionen. Alla 41 sångerna i Sånglista 3 finns med; den här sångboken utgavs ju i samband med att enkätresultatet publicerades (FSSMF, 2000). Sånglista 2 är också välrepresenterad; där fattas endast tre av sångförslagen: *I sommarens soliga dagar*, *Kanske* och *Vintern rasat*. Tabell 29 visar sångförekomsten i de ovan beskrivna sångböckerna.

Tabell 29. Översikt över sångförekomsten i några andra finlandssvenska sångböcker från 2000-talets första decennium

Övriga sångböcker från 2000-talets första decennium	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Sång- förekomst (n = 60) ^a	Antal tillgängliga sånger ^b
Vi sjunger tillsammans; Vi sjunger mera (FMI, 1982; 1996)	18	37	30	46	60
Stora sångboken (SFV & FMI, 2001)	15	38	41	52	60
Sånger för alla (FMI, 2007)	18	29	33	42	60

^a antal olika sånger i alla tre listorna tillsammans.

^b antal studerade sånger som dittills komponerats.

Två sånger saknas i utgåvorna från FMI med avseende på Sånglista 1: *Suomis sång* och *Jag vet var jag min styrka har*. *Suomis sång* finns i tio av de studerade böckerna, så varför den inte finns med i FMI:s utgåvor förblir en gåta. Den andra sången finns i tre sångböcker. Där är det mera förståeligt att den lämnats bort av FMI:s sångboksredaktörer. Alla tre sångboksutgåvor är föredömligt täckande för den studerade repertoaren oberoende av vilken lista som beaktas separat eller sett från den fullständiga sånglistan (n = 60). Sångerna förekommer således inte enbart i skolsammanhang, vilket de här sångböckerna visar.

Sångrepertoarens utveckling syns rätt tydligt i sångfrekvenserna i forskningsmaterialet. De mest kända sångböckerna genom tiderna har enligt UBS (2011) varit *Sjung!* (Appelberg & Rosqvist, 1921) och *Vår Sångbok* (Segerstam, 1953). Efter dessa två böcker har *Stora Sångboken* kommit närmast i avsikten att presentera sångskatten, men en lika stor symbol för finlandssvensk sångrepertoar som *Sjung!* och *Vår Sångbok* har den enligt UBS (2011) inte blivit.

Alla de studerade sångböckerna har inte presenterats här. Flera andra sångböcker granskades i forskningsprocessens inledningsskede, men p.g.a. små frekvenser av de studerade sångerna valdes de bort. Orsaker till detta kan vara att en viss sångbok fokuserar på en annan typ av sångrepertoar än den studerade, t.ex. sångboken *Ole Dole Doff* (Cederlöf & Pohjola, 1964) som främst innehåller enkla barnvisor. Bilaga 5 innehåller en sammanställning av tabellerna från det här avsnittet, där de studerade sångböckernas sångfrekvenser visas i sin helhet. I nästa avsnitt jämförs sångernas utgivningsfrekvenser i de 29 sångböckerna.

Sångernas utgivningsfrekvens i de undersökta sångböckerna

I repertoaranalysen har 29 sångböcker och musikläromedel undersökts. Den generella utgivningsfrekvensen granskades i föregående avsnitt. Nu läggs fokus på vilka sånger som publicerats mest i dessa 29 sångböcker. Här måste hänsyn tas till sångernas ungefärliga ålder, dvs. till vilken grad de kunnat publiceras. En sång som skrivits efter 1920 kan ju omöjligt finnas med i en sångbok som tryckts tidigare än så. Sångens ålder påverkar således utgivningsfrekvensen. För att greppa den här problematiken räknas en koefficient ut ifråga om sångutgivningen, där sångens förekomst i sångböckerna divideras med antalet möjliga studerade sångböcker. Alla sånger har en ålder som medger publicering i minst 14 av de granskade böckerna. Ifall flera bearbetade sångboksupplagor utgivits används den version som granskats här; om den versionen endast är ett nytryck används det ursprungliga sångboksutgåvans årtal. Utgivningskoefficienten beräknas så här:

Frekvens i sångböcker

Antal möjliga utgåvor med avseende på sångbokens och sångens ålder

Resultatet blir en koefficient med maxvärdet 1,0 som är direkt applicerbar på sångerna. Den visar enskilda sångers "utgivningspopularitet" (Bilaga 4). Motsvarande viktning har gjorts mellan sångböckerna för att klargöra hur väl en enskild sångbok överensstämmer med de sånger som studeras. Resultaten presenteras i Bilaga 5.

De oftast utgivna sångerna

Utgivningskoefficienten för de enskilda sångerna ligger mellan 0,06 och 0,72. Samtliga av de tolv gemensamma sångerna förekommer i åtminstone 11 sångböcker och har en utgivningskoefficient mellan 0,41 och 0,72. Det är en förhållandevis hög utgivningsfrekvens och tyder på att de genomgående behållit sin betydelse också i fråga om publiceringsgrad. Det finns emellertid även andra sånger som har hög utgivningskoefficient. Den sång av yngre datum som framträder tydligast på den här punkten är Tove Janssons och Erna Tauros *Höstvisa*. Trots att den skrevs så sent som 1968 finns den utgiven i 8 av 17 möjliga sångböcker och uppnår därmed en koefficient på 0,47. *Höstvisa* har alltså fått stark genomslagskraft i sångböckerna. Andra sånger som ofta publicerats är *Du gamla du fria* (Sveriges nationalsång), *Vinden drar* och *Morgonvisa*. Dessa sånger är emellertid mycket äldre än *Höstvisa*.

Den fullständiga listan över sångernas utgivningskoefficienter finns i Bilaga 4. De tre oftast återkommande sångerna i sångböckerna är *Vårt land* (finns med i 21 böcker), *Vid en källa* (19 böcker), och *Svanen* (16 böcker). Samtliga tre sånger har text av Finlands nationalskald Johan Ludvig Runeberg, något som antyder den stora betydelse hans diktning haft för uppbyggnaden av en finlandssvensk sångskatt.

Den finländska nationalsången *Vårt land* är av naturliga skäl mycket ofta publicerad. Den mest etablerade melodin skrevs av Fredrik Pacius för studenternas vårfest 1848 och sången blev genast mycket populär (Hägman, 2001). Flera andra personer gjorde också egna tonsättningar av samma text, även Runeberg själv. Med Pacius vedertagna melodi och en översättning till finska av Paavo Cajander befestes *Vårt land* som Finlands nationalsång också internationellt i samband med vinterkriget 1939. Dikten, som ingår i Fänrik Ståls sägner¹⁰⁷, hyllar fosterlandet i allmänhet, och nationen Finland nämns inte vid namn i någon av verserna. Tingsten (1969, s. 225) säger så här om *Vårt land*:

Runebergs 'Vårt land' hör till de stående numren i läseböckerna och har hos oss vanligen uppfattats som giltig även för Sveriges del. Finlands naturskönhet, fädrens umbäranden i krig och nöd, och landets fattigdom är vad skalden särskilt framhäver; inte minst fattigdomen görs till en kvalitet, som väcker kärlek och trofasthet – ett för denna nationalhymn originellt grepp. Medborgarnas känsla av att bilda ett kollektiv stimuleras genom att ord som 'vi', 'vårt' och 'vårt land' upprepas i var och varannan rad.

Orsaken till att nationalsången uteblivit i en del böcker är antagligen att den inte finns med i varje bok i en serie, t.ex. i *Vi gör musik*¹⁰⁸ och *Da Capo*, eller att sångboken haft ett annat syfte, t.ex. *Toner från stugor och stigar* (1913) som enbart innehåller insamlade folkmelodier som fått ny text. Inte heller Tegnérs och Peterssons *Nu ska vi sjunga* (1994 [1943]) har tagit med den finländska nationalsången: där torde orsaken vara att boken främst innehåller barnvisor.

Den andra sången med hög utgivningsfrekvens är *Vid en källa*. Hägman (2001) berättar att det finns två teorier om platsen för sångens ursprung: en vanlig uppfattning är att Runeberg inspirerats till texten vid hälsokällan i Ruovesi, andra forskare menar att sången tillkommit under hans studietid i Åbo. I så fall skulle Chorei källa skulle vara föremålet för diktning. Det senare alternativet kan försvaras med att han brukade fara till källan i Runsala med ett par vänner just för att skriva dikter. Sångläraren och organisten Fredrik August Ehrström skrev musiken 1834. Melodin har många likheter med den folkliga melodin *Adjö, farväl*. Sången, som har inledningsorden *Jag sitter källa vid din rand* tillhör de oftast sjungna sångerna i Svenskfinland, inte minst på Runebergsdagens fester (von Numers, 1999).

Den tredje oftast utgivna sången är *Svanen*, en lyrisk-romantisk sång med samma upphovsmän som *Vid en källa*, alltså Runeberg och Ehrström. Dessa båda var ungdomsvänner och von Numers (1999, s. 337) lyfter fram betydelsen av deras gemensamma alster för den finländska sångtraditionen som ”ett slags nationella symboler”, ”de första ansatserna till en nationell tonkonst i Finland”. Sångerna som skrevs av Runeberg och Ehrström spreds snabbt över hela landet. De typiska

¹⁰⁷ Fänrik Ståls sägner användes under lång tid som läsebok i skolorna, därav den stora spridningen (Tingsten, 1969). Jämför även Hansén (1988).

¹⁰⁸ Ex. Sången *Vårt land* finns med i tre av VGM-seriens fem böcker.

karaktärstragen för Ehrströms tonsättningar av Runebergs dikter är enligt von Numers (1999, s. 337) att de är ”romantiska sånger” och ”lyriska naturbilder”, där ”text och melodi i förening uttrycker både enkelhet och förfining”. Dessa uttalanden motiverar också kategoriseringen av dessa sånger som primärt lyrisk-romantiska (kategori E).

Sånger med liten utgivningsfrekvens i sångböckerna

Några av de studerade sångerna har en förhållandevis liten utgivningsfrekvens. Orsaken till deras popularitet eller position som rekommenderad sångrepertoar måste alltså sökas på annat håll än i en frekvent utgivning i sångböcker. *Stormskärs-Maja* finns bara i en av de undersökta sångböckerna: *Stora Sångboken* från 2001. Det har sin logiska förklaring: sången är rätt ny (skriven 1976), den är inte direkt allsångsvänlig och dessutom blev den ursprungligen känd i instrumentalversion. Den finns med i studien för att den nådde en placering på 30-i-topplistan. Fyra av sångerna finns endast i två sångböcker: Barbara Helsingius *Kanske*, Alice Tegnérns *Ekorn satt i granen* och *Lasse liten* (med text av Topelius) och Kari Rydmans *Så skön är vår jord*. Av dessa är det endast Helsingius visa som nämnts i läroplanen (GrL 1985). Varför just den valts ut förblir ett mysterium, men en bidragande orsak kan ha varit hennes aktualitet just vid tidpunkten för läroplansarbetet.

Den andra sånglistan innehåller tre något ovanligare sånger: den nyss nämnda sången *Kanske*, dessutom Tom Gardbergs *Natthamn* och Georg Malmsténs *Hangövalsen (Leila)*. *Natthamn* finns med i fyra sångböcker och *Hangövalsen* i fem böcker varav tre är utgåvor i samarbete med Folkmusikinstitutet. Den fjärde är Bjarne Bergs *Vår gemensamma musikskatt* som innehåller de flesta av sångerna som nämnts i repertoarförslaget i GrL 1985. *Hangövalsen* finns dessutom i *Tempo 7* (Björkman et al., 1991). På motsvarande sätt finns också en ovanlig sång med på den äldsta listan: den andliga sången *Förtröstan (Jag vet var jag min styrka har)* som finns i tre sångböcker: Castréns *Visbok för skolan* (1945), Segerstams *Vår Sångbok* (1953) och 19:e upplagan av *Sjung!* (1958). Därefter syns inte ett spår av den i sångböckerna.

Utgivningsfrekvensen bidrar, men verkar inte vara fullständigt avgörande för sångernas position i en sångskatt. Andra möjliga förklaringar till en sångs popularitet kan finnas inom massmedia, teater och film. En sådan granskning faller emellertid utanför den här studiens ramar. Utgivningskoefficienterna antyder att också andra sånger än de tolv gemensamma (Gem12) kunde tillhöra kärnan i en finlandssvensk sångskatt. Om gränsen dras vid samma koefficient som den lägsta i Gem12, *Båkländets vackra Maja* (koeff. 0,41) skulle en utvidgad kärna i finlandssvensk sångskatt enligt publiceringsnivå innebära ett tillägg av tre skandinaviska nationalsånger utom den finländska, ytterligare *Vasa marsch*, *Vinden drar*, *Morgonvisa*, *Höstvisa*, *Österbottens landskapssång* och *Till en fågel*.

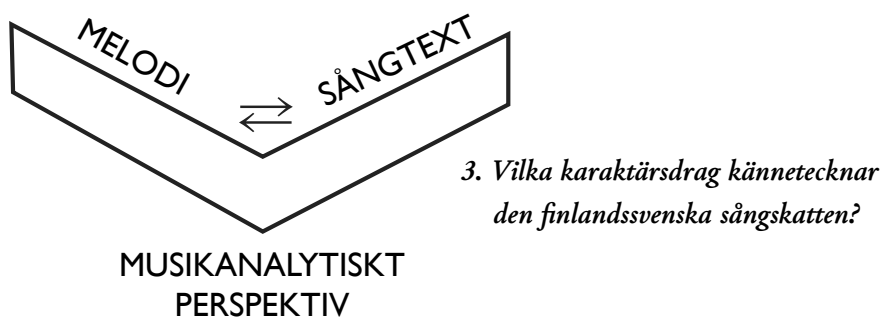
Sammanfattning av det musikpedagogiska perspektivet

I det här avsnittet har musikleoplanernas innehåll, sångböckernas upplägg och sångernas utgivningsfrekvenser diskuterats. Riktlinjerna i läroplanerna antyder att den moraliska läroplanskoden (Lundgren, 1979) även i Finland haft inflytande på musikundervisningen långt in på 1900-talet (jfr Sandberg, 1996). Det märks genom fokus på fosterländska sånger och folkvisor. Religionens plats och psalmernas andel i sångrepertoaren minskar långsamt i läroplanerna under 1900-talet. Istället tar internationell sångrepertoar plats i läromedlen och sångböckerna, vilket i viss mån balanseras med utgivning av sångböcker med speciellt fokus på finlandssvensk sångrepertoar.

Sångernas genomslagskraft framträder genom sångboksutgivningen och utgivningskoefficienterna antyder att t.ex. *Sjung!*, *Vår Sångbok* och *Stora Sångboken* (SSB) representerar sångskatten väl. De enskilda sångerna som framträder starkast ifråga om utgivning är något flera än sånglistornas tolv gemensamma sånger (Gem12): bl.a. *Höstvisa*, *Vinden drar* och *Morgonvisa* kan räknas till sångskattens kärna baserat på utgivningsfrekvensen.

4.3 Sångskatt ur ett musikanalytiskt perspektiv

I det här avsnittet presenteras det musikanalytiska perspektivet på sångrepertoaren. Avsnittet är tredelat. Först presenteras kategoriseringsprocessen för de primära sångkategorierna A–G2. Sedan genomförs en innehållsanalys av sångtexterna och till sist granskas karaktärsdragen i melodierna. Fokus ligger här på den tredje forskningsfrågan: *Vilka karaktärsdrag kännetecknar den finlandssvenska sångskatten?* (Figur 15).



Figur 15. Det musikanalytiska perspektivet på en sångskatt.

Indelning av sångrepertoaren i primära sångkategorier

De 60 sånger som står i fokus kategoriseras först i lite mindre grupper enligt huvudsakliga innehållsteman för att materialet ska bli mera lätthanterligt. Dessa teman utmynnar under analysens gång i primära sångkategorier av olika slag, de flesta med rötter i sång- och musikleoplanernas innehåll. Indelningen i de stude-

rade sångböckerna har också bidragit till valet av primära sångkategorier. De tidigaste läroplanerna (jämför Bilaga 8) förespråkar fosterländska sånger, poetiska sånger, psalmer och folkvisor som skolsångrepertoar. Dessa sångtyper omvandlas till sångkategorierna A–E, som finns representerade i samtliga tre listor. Nationalsångerna åtskiljs från den ursprungliga fosterländska kategorin, eftersom de belyser ett specifikt nordiskt stråk i sångerna. De två andra huvudkategorierna härstammar från de nyare sångernas textinnehåll. Kategori F behandlar existentiella reflektioner och känsloliv. I samma kategori placeras också barnsånger¹⁰⁹, eftersom de vanligen innehåller någon form av beskriven känslöstämning. Kategori G omfattar sånger som primärt anknyter till årstid eller tidpunkt på dygnet. Den sistnämnda kategorin indelas dessutom i en underavdelning, G2. Den innehåller julsånger, eftersom deras tematik är så tydligt avgränsad. Tabell 30 visar de primära sångkategoriernas struktur och sångernas fördelning i sånglistorna.

Tabell 30. Fördelningen av primära sångkategorier

Primära sångkategorier / Fördelning i sånglistorna	Castrén (1945)	GrL (1985)	FSSMF (2000)	Gemensamma sånger	Hela materialet
	Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem12	Alla sånger
A Skandinaviska nationalsånger	4	1	1	1	4
B Fosterländska sånger	7	8	10	4	12
C Psalmer (Andliga sånger)	3	1	1	1	3
D Folkvisor	3	11	10	3	13
E Lyrisk-romantiska sånger	3	11	7	3	12
F Existentiella reflektioner, känsloliv, sånger för barn	–	4	5	–	6
G Årstider, dygnets tider	–	5	3	–	6
G2 Julsånger	–	–	4	–	4
Totalt antal sånger:	20	41	41	12	60

De sju primära sångkategorierna definieras nu noggrannare. De två första kategorierna är båda fosterländska till karaktären. I kategori A ingår endast sådana sånger som har status av nationalhymner. Fyra av sångerna i forskningsmaterialet tillhör primärt kategori A. Kategori B omfattar fosterländska sånger. Hit hör sådana sånger som har tydliga hänvisningar till det egna territoriet, antingen i form av hemland, hembygd eller region. Andra typiskt fosterländska teman är hyllningar av modersmålet, historien och det egna kulturarvet. Sångerna som tillhör kategori B är enligt den här definitionen tolv stycken. Både kategori A och B tillhör typen fosterländska sånger och tillsammans är de 16 till antalet.

¹⁰⁹ Från början fanns en speciell kategori med barnsånger, men p.g.a. dess lilla frekvens sammanfogades kategorin med en större som också ansågs passa in på sångens tema.

Den tredje kategorin utgörs av psalmer och andliga sånger. Kategori C är tydligt avgränsad men inte särskilt stor i forskningsmaterialet. Endast tre av de 60 sångerna är psalmer. Om den psalmlista som förekommer i 1952 års läroplan hade tagits med i studien hade antalet psalmer givetvis höjts markant. Det valda forskningstemat begränsas emellertid till en studie av de mer allmänt formulerade sånglistorna.

Folkvisorna utgör följande kategori (D). Definitionen för en folkvisa är att kompositören är okänd, medan textförfattaren är angiven. Bland folkvisorna finns också sådana sånger som traderats helt muntligt, de saknar således kända upphovsmän. I hela sångrepertoaren finns det totalt 13 folkvisor. Dessutom förekommer det en del sånger som är skrivna i folkvisestil, men eftersom de har kända kompositörer placeras de i andra kategorier, t.ex. de lyrisk-romantiska sångerna, som bildar kategori E. Vanligen är texterna i de lyrisk-romantiska sångerna strofiska dikter som ofta skrivits speciellt med tonsättning i åtanke. Romantikens sångstilideal härstammar från den europeiska sångkulturens utveckling med liedtraditionen som förebild. I *Natur och Kulturs Musikhistoria* (Kjellberg, 1999, s. 429) hävdas att tonsättarna från början inte brytt sig speciellt mycket om dessa sångtexters "litterära kvaliteter"¹¹⁰. Den ursprungligen strofiska liedformen utvecklas småningom till varierande mönster som också kan utmyнна i helt genomkomponerade sånger. Sångerna i kategori E är lyriska ögonblicksbilder med berättande sångtexter där det återkommande temat är naturbeskrivningar. Tidsperioden är emellertid inte begränsad till den musikepok som kallas romantiken eller nationalromantiken (från 1800-talet ett stycke in på 1900-talet). Begreppet lyrisk-romantiska sånger anspekar här således mera på textens innehåll än på tiden för deras uppkomst.

Den sjätte kategorin (F) är ganska heterogen till karaktären. Inom ramen för existentiella reflektioner och känsloliv ryms många teman. Hit har sånger som behandlar livsfilosofiska frågor och relationer kategoriserats. Behovet av en så pass heterogen kategori antyder att det är frågan om nyare sånger som inte direkt kan knytas till någon av de tidigare konstruerade sångkategorierna. Sex av sångerna har placerats i den existentiella kategorin, bl.a. *Har du visor min vän* och *Kanske*, men också barnsångerna *Lasse liten* och *Ekorren satt i granen*, den sistnämnda p.g.a. projiceringen av "mänskliga upplevelser" på sångens subjekt, ekorren. De övriga två är sjömansvisan *Vinden drar* och filmmusiken till *Stormskärs-Maja*, som båda har ett klart uttalat relationstema. Indelningen av sångmaterialet i primära huvudkategorier utmyнна i behovet av en sista kategori: Årstidssånger och sånger om dygnets tider (G). Dessutom separeras en underkategori, Julsånger (G2) från årstidssångerna. Sex av sångerna är primärt inriktade på årstider eller tidpunkter på dygnet medan fyra av sångerna är julsånger.

Den preliminära indelningen i sångkategorier kan givetvis ifrågasättas, eftersom flera av sångerna kunde tillhöra flera kategorier. Som Dey (1993) konstaterar utgår varje kategorisering från en subjektiv bedömning, och därför är det viktigt att

¹¹⁰ På den punkten bröt Franz Schubert den rådande trenden då han valde att tonsätta berömda diktares texter, t.ex. *Erlkönig* (text av J. V. Goethe) (Kjellberg, 1999).

noggrant beskriva den process som lett till denna indelning. Den ovan beskrivna huvudkategoriseringen lägger grunden för den mer ingående analysen av textinnehållet. Samtidigt utgör de primära sångkategorierna utgångspunkten för de nodgrupper vars uppbyggnad beskrevs i metodavsnittet. Jag utför i nästa avsnitt en analys av hur väl sångkategorierna beskriver innehållet, för att kontrollera validiteten i min bedömning. Då granskas hur väl sångkategorierna passar in på textinnehållet; de sånger som hör till en viss primär sångkategori förutsätts naturligtvis innehålla sådana deskriptorelement som finns i den nodgrupp de härstammar från.

Sånglistornas karaktär i fråga om sångkategorier

De tjugo rekommenderade sångerna i Sånglista 1 (1945) kan indelas i fem huvudkategorier: Skandinaviska nationalsånger (A), Fosterländska sånger (B), Psalmer (andliga sånger) (C), Folkvisor (D) och Lyrisk-romantiska sånger (E). De fosterländska sångerna är flest, 7 stycken. Kombinerat med de fyra nationalsångerna utgör de fosterländska sångerna mer än hälften av den första sånglistan. Resten av sångerna fördelas jämnt mellan de tre övriga kategorierna med tre sånger vardera.

De sångkategorier som konstruerats för sångernas teman i Sånglista 1 måste vid granskningen av Sånglista 2 (1985) utvidgas med två nya kategorier för att täcka alla typer av sångtexter. De nya kategorierna behandlar ämnen som existentiella reflektioner och känsloliv samt sånger med tydlig tidsanknytning, t.ex. speciella årstider eller tider på dygnet. Flera sånger tillhör inte entydigt en enda kategori, till exempel finns det drag av existentiella frågeställningar i flera av årstidsvisorna. Men eftersom kategori F är mer svårgräddbar än kategori G placeras gränfallen bland årstidssångerna. De nya sångkategorierna är Existentiella reflektioner, känsloliv och sånger för barn (Kategori F) och Årstidssånger och sånger om dygnets tider (kategori G). Folkvisor (D) och lyrisk-romantiska sånger (E) utgör de vanligaste sångkategorierna i Sånglista 2.

I den tredje sånglistan (2000) ligger de fosterländska sångerna och folkvisorna högst. Till stor del beror den fosterländska betoningen antagligen på att dessa sånger ansetts vara självklara i enkäten. För att täcka innehållet i den tredje sånglistan behövs egentligen ingen ny sångkategori, men eftersom julsångerna lyfts fram separat i enkäten väljer jag att separera dem från sin huvudkategori årstids-sånger (G). Den julsång som fanns med i de två tidigare sånglistorna tillhör psalmkategorin. Även om sånglistorna inte är direkt jämförbara med varandra i fråga om antalet sånger framträder klara och tydliga tendenser i innehållet. I Sånglista 1 (1945) utgör de fosterländska sångerna (kategori B) mer än en tredjedel. Det nordiska arvet betonas i form av skandinaviska nationalsånger. Fyrtio år senare, i Sånglista 2(1985), är trenden något annorlunda. Folkvisorna toppar listan tätt följda av de lyrisk-romantiska sångerna. De fosterländska sångerna är fortfarande välrepresenterade medan psalmtrenden är nedåtgående. I den tredje sånglistan (2000) återspeglas de tidigare topparna, men sångerna är rätt jämnt fördelade mellan fosterländska sånger och folkvisor. De lyrisk-romantiska sångerna följer samma trend, om än inte i lika hög grad.

Granskning av de primära sångkategoriernas reliabilitet

Innan det egentliga resultatet av textanalysen presenteras utför jag en reliabilitetsgranskning med avseende på de primära sångkategorierna för att kontrollera att kategoriseringen är rimlig och hållbar, dvs. att t.ex. sångerna i kategori B faktiskt innehåller fosterländska element. Genom den här granskningen säkerställs sångernas tillhörighet i sin primära sångkategori och därmed reliabiliteten. Här jämförs hur väl de primära sångkategorierna svarar mot sina närmaste nodgrupper. Till exempel bör alla de fosterländska sångerna innehålla fosterländska element (Nodgrupp I) för att bekräfta sin tillhörighet till sångkategori A eller B. Den procentuella spridningen av deskriptorer i de olika primära sångkategorierna visas i Bilaga 3.

Både sångkategori A och sångkategori B tillhör typen *fosterländska sånger*. Anledningen till att de separerats i två grupper är för att synliggöra det nordiska stråket i repertoarens profilering. Samtliga sexton sånger som placerats i sångkategori A och B innehåller fosterländska element. Av de övriga sångkategorierna ligger också julsångerna (G2) högt: tre av de fyra julsångerna innehåller fosterländska element. I de övriga sångkategorierna förekommer fosterländska deskriptormarkeringar i mindre än hälften av sångerna. Sångkategori C, *Psalmer och andliga sånger*, är rätt liten, men alla tre sångerna har tydliga religiösa element. De religiösa deskriptorerna indelas i två alternativ: IIa, kristen symbolik och IIb, övriga religiösa symboler. Två av de fyra nationalsångerna innehåller religiösa element (Danmarks och Norges nationalsånger), medan antalet markeringar i de övriga sångkategorierna inte är speciellt högt.

De tretton *folkvisorna* i studien (Sångkategori D) hänförs till den tredje nodgruppen, eftersom det handlar om musikens upphovsmän och ursprung. Alla folkvisorna tillhör nodgrupp III, dvs. de har okänd kompositör eller är muntligt traderade. Den här deskriptorgruppen är mycket heterogen och innehåller markeringar för bl.a. samma person som textförfattare och kompositör. Därför är det ingen idé att lyfta fram övriga tendenser ur de andra sångkategorierna i det här skedet.

Den fjärde deskriptorgruppen, *Mänskliga relationer och känsloliv* härstammar från Sångkategori F (Existentiella reflektioner, känsloliv och sånger för barn). Alla sånger som placerats i Sångkategori F innehåller deskriptormarkeringar om relationer och känslor, men det här temat är mycket allmänt, eftersom flera andra kategorier (B, C, G och G2) också täcks till 100 % i den här deskriptorgruppen. Kategori F är den mest heterogena gällande textinnehållet och sångerna är därför svårplacerade.

Sångkategorierna G och G2 täcker fullständigt deskriptorgrupp V (Årstider och dygnets tider), vilket är rätt självklart. Anspelningar på årstid och tidpunkt på dygnet är mycket vanligt även i de andra sångkategorierna, men ingen av kategorierna täcker den här nodgruppen fullständigt. Den sjunde nodgruppen (VII Naturbeskrivningar) täcks däremot helt i flera av sångkategorierna: endast folkvisorna (D) och de existentiella sångerna (F) har inte fullständig täckning i den här nodgruppen. Det visar på tendensen att de studerade sångtexterna lyfter fram

naturteman, vilket är typiskt för de tolv lyrisk-romantiska sångerna (Sångkategori E). Alla dessa sånger innehåller naturbeskrivningar i någon form, ofta i form av ögonblicksbilder.

Tre övriga separata nodgrupper har konstruerats under analysprocessen. De har således ingen direkt anknytning till någon primär sångkategori, men några iakttagelser kan vara värda att lyfta fram: nodgrupp VI – Målgrupp (person och yrke) finns starkast representerad i sångkategori F och D, dvs. i de existentiella sångerna och folkvisorna. Den åttonde nodgruppen som innehåller markeringar om personer (subjekt/objekt) är mycket vanligt förekommande, endast tre sånger i hela materialet saknar personmarkeringar, de tillhör varsin sångkategori. Den sista separata nodgruppen avser markeringar om sång och musik. Där ligger de fosterländska sångerna (B) och årstidssångerna (G) högst med mer än hälften av sångerna i respektive kategori.

Den här genomgången av sångkategorierna mot deskriptorgrupperna visar att sångkategorierna är rimliga, sånginnehållet stämmer överens med den kodning som gjorts. Vissa sångkategorier är emellertid mer heterogena än andra, och textinnehållet går inte att placera i enbart en deskriptorgrupp.

Analys av innehållet i sångtexterna

Sångtexterna i forskningsmaterialet har många gemensamma temaområden, men inriktningarna i innehållet skiljer sig också åt många sätt. Det här avsnittet inleds med en kort diskussion om generella karaktärsdrag i sångtexterna. Därefter beskrivs deskriptorerna i de nio nodgrupper (I–IX) som presenterats i avsnitt 3.3. Nodgrupperna diskuteras som stora block och jämförs med hela sångrepertoaren. I varje nodgrupp granskas även spridningen mellan de olika deskriptorerna och eventuella typiska innehållsmässiga karaktärsdrag.

Generella karaktärsdrag i sångtexterna

Många av sångtexterna har poetiska drag. En hel del av de äldre texterna har först utkommit som separata dikter, tänkta att deklameras eller användas i undervisningssyfte. Kategorisering av sånger baseras ofta på textinnehållet¹¹¹, och texten förefaller betydligt enklare att beskriva än musiken. Det torde bero på att sångtexter har en semantisk betydelse vars innehåll är lättare att bilda sig en uppfattning om än musikaliska element som toner, fraskonstruktioner och rytm. Sångtexterna i den här studien är i allmänhet rimmade¹¹², de har vanligen flera verser och följer oftast ett mönster med genomgående likadana versfötter i en sång. I sångmaterialet återfinns både korsrim och parrim, medan rimtyperna är maskulina (slutar på betonad stavelse) eller feminina (slutar på obetonad stavelse). För en närmare diskussion om rimformer hänvisas t.ex. till Malmström (1974). Den

¹¹¹ Så gör t.ex. både Netterstad (1982) och Flodin (1998).

¹¹² Endast tre av de 60 sångerna saknar rim.

viktigaste delen av textanalysen för den här studien är emellertid inte den metriska textstrukturen utan själva textinnehållet.

Analys av förekomsten av deskriptormarkeringar i nodgrupperna

I det här avsnittet genomförs den egentliga innehållsanalysen av sångtexterna. Nu granskas de enskilda nodgrupperna och de underliggande deskriptorernas fördelning. Sångkategorierna läggs för tillfället åt sidan. Istället läggs fokus på hela sångmaterialet och de enskilda karaktärsdragen i sångtexterna. Listorna jämförs sedan med varandra.

Som redan nämnts gjordes den ursprungliga indelningen i de nio nodgrupperna huvudsakligen enligt innehåll (I–IX). Varje nodgrupp indelas nu i underliggande deskriptorgrupper som kategoriseras med små bokstäver. Under dessa specificeras deskriptorerna och eventuella specifika innehållselement med siffror (se även Figur 9 i avsnitt 3.3: Nodträdens konstruktion). Totalt har textinnehållet analyserats med hjälp av 82 olika deskriptorer, som nu presenteras schematiskt i samband med respektive nodgrupp. Varje sång kan markeras med flera deskriptorer från samma nodgrupp, t.ex. a1 och a2, men samma deskriptor har antecknats endast en gång.

Exempel: Om både ordet *bav* och ordet *sjö* nämns i samma sångtext, markeras sången som tillhörande VIIc1, vattenelement. Om ordet *strand* nämns i samma text ger det däremot en ny markering: VIIc2. Då får sången två deskriptormarkeringar från VIIc. Därför kan antalet deskriptormarkeringar vara många i en sångtext. I tabellerna anges därför både antalet olika deskriptorer och antalet sånger de fördelas mellan.

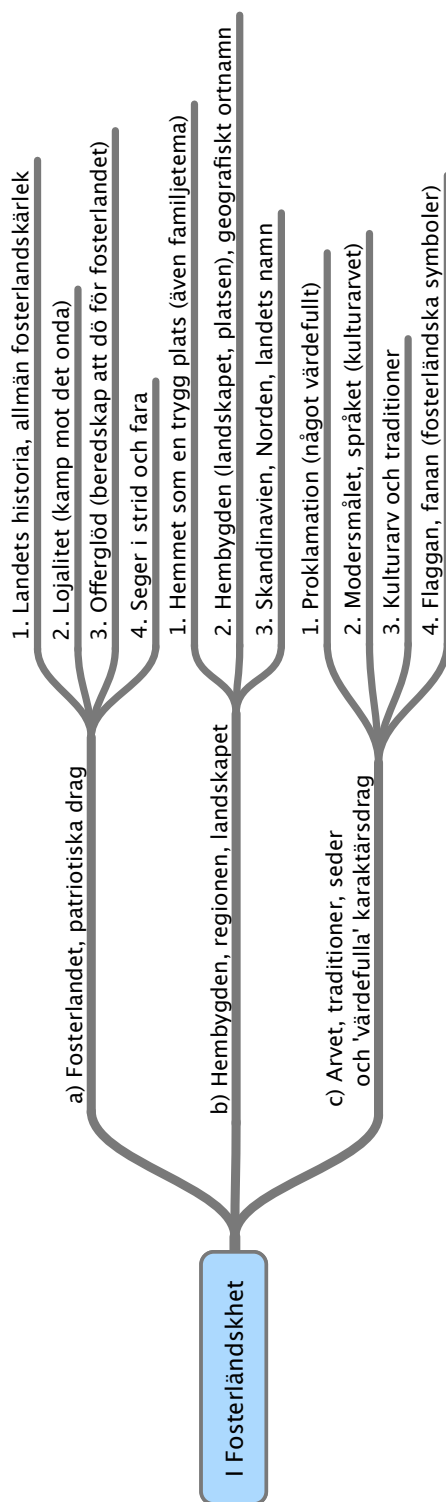
Nu följer en mer exakt kodningsbeskrivning, Först presenteras nodgruppen, dess innehåll och karaktärsdrag. Sedan presenteras resultaten av kodningen i de enskilda deskriptorerna. Deskriptorkodningarna belyses med textexempel för att åskådliggöra hurudana kodningar som gjorts av materialet.

För analysen har sångerna ordnats i alfabetisk ordning, antingen enligt sångens titel eller begynnelseord. Om dessa två inte sammanfaller har valet ibland varit svårt: t.ex. är *Modersmålets sång* kodad som nr 29 (enligt titel) istället för enligt begynnelseord (*Hur härligt sången klingar*). I textutdragen hänvisas konstant till en sång med dess siffra. Sifferkodningen syns i sin helhet bl.a. i Bilaga 1. Några av sångtexterna har förkortats så, att endast de oftast sjungna verserna (i ett finländskt sammanhang) studeras. Det gäller de nordiska nationalsångerna: *Du gamla du fria* (2 verser), *Der er et yndigt land* (vers 1) och *Ja, vi elsker dette landet* (vers 1). Andra begränsningar som gjorts är angående några av folkvisorna: många har otaliga verser och endast ett urval av dem har studerats. Det torde emellertid inte påverka helhetsresultatet i någon högre grad.

I. Fosterländskhet

Den första nodgruppen, *Fosterländskhet*, har indelats i tre deskriptorgrupper som på olika sätt anknyter till temat: *a) Fosterlandet, patriotiska drag, b) Hembygden, regionen, landskapet* och *c) Arvet, traditioner, seder och ”värdefulla” karaktärsdrag*. De fosterländska deskriptorerna omfattar formuleringar som uttrycker fosterländsk kärlek och således har patriotiska drag. Hit hör sådant textinnehåll som associeras med landets historia, kamp och lojalitet mot fosterlandet, beundran av hembygden och den egna regionen, samt associationer till det allmänna kulturella och språkliga arvet och dess symboler.

Deskriptorgrupp Ia betonar kärleken till fosterlandet i kampen mot fienden, det onda, den uttrycker en beredskap att dö för fosterlandet och besjunger hjältemod och segrar i strid och fara. Grupp Ib är mer allmänt fosterländsk: den riktar in sig på kärleken till hembygden, landskapet och regionen. Här finns också element som har ett familjetema, där hemmet betraktas som en trygg plats. Begrepp som uttrycker hyllning av en speciell geografisk plats, t.ex. Skandinavien eller Norden hänförs också till grupp Ib. Grupp Ic innehåller termer som hyllar arvet, traditionerna och kulturen i allmänhet, proklamationer av något värdefullt, modersmålet och det egna språket som kulturarv, hänvisningar till allmänna kulturarv och traditioner samt fosterländska symboler som landets flagga eller fana. De enskilda deskriptorerna för nodgrupp I: Fosterländskhet åskådliggörs i Figur 16.



Figur 16. Nodgrupp I: Fosterländskhet.

Fosterländska element i sångtexterna

Fördelningen av fosterländska element i listorna varierar. I Sånglista 1 (n = 20) innehåller 75 % av sångerna fosterländska deskriptorer fördelat på 53 olika markeringar. I Sånglista 2 (1985) innehåller 21 av sångerna fosterländska markeringar. I den tredje sånglistan omfattas 25 sånger av fosterländska uttryck, fördelade på 75 deskriptormarkeringar. Totalt finns det 99 markeringar i hela repertoaren, fördelade på 33 sånger, dvs. drygt hälften. Tabell 31 visar fördelningen av deskriptormarkeringar i hela sångmaterialet. En fullständig översikt över spridningen i sånglistorna utgår p.g.a. utrymmesbrist.

Tabell 31. Deskriptorfördelning i nodgrupp I: Fosterländskhet

Nodgrupp I – Fosterländskhet	Hela materialet (n = 60)	
	Antal deskriptor- markeringar	Antal sånger
I – Fosterländskhet	99	33
Ia – Fosterländskhet – patriotiska drag	27	15
Ib – Hembygden, regionen, landskapet	44	33
Ic – Arvet, traditioner, seder och ”värdefulla” karaktärsdrag	28	17

Mer än hälften av sångerna, 33 stycken, innehåller således fosterländska drag enligt den tidigare definitionen. Bland de fosterländska sångerna och nationalsångerna är Ib, dvs. hembygdselementen vanligast: alla 16 sångerna har sådana antydningar i texten. Om man ser till hela forskningsmaterialet finns hembygdstemat med i 33 av sångerna. De övriga deskriptorerna är mindre och förhållandevis jämnt fördelade, förutom de två minst representerade: Ia2 – lojalitet i kampen mot det onda finns endast i tre av sångerna, samtliga i grupp B, medan sångerna som anknyter till flaggan (deskriptor Ic4) är två till antalet (*Björneborgarnas marsch* och *Vasa marsch*).

Sånger om fosterlandet och hembygden har rekommenderats i många av de finländska läroplanerna under 1900-talet. Därför kunde antalet sånger med fosterländska element till och med förväntas vara högre i hela den studerade sångrepertoaren. Av de tolv gemensamma sångerna har nio sånger fosterländsk tematik, vilket ändå säger något om den betydelse patriotismen och fosterländskänslan haft i de sånger som behållit sin ställning som en del av en finlandssvensk kärnrepertoar, dvs. en sångskatt. Temat fosterländskhet kan således trots den rätt låga frekvensen (55 % i hela materialet) sägas vara en betydande innehållsfaktor i den finlandssvenska sångskattens texter. Tabell 32 visar exempel ur sångtexter med respektive deskriptor inom fosterlandsnoden.

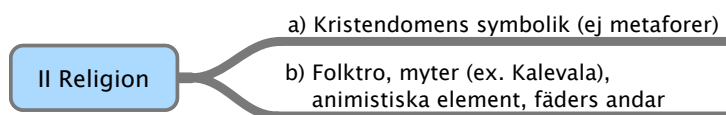
Tabell 32. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp I: Fosterländskhet

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
Ia1: Landets historia, allmän fosterländskärlek	<i>O Herre, lär oss att älska, o lär oss att älska vårt land.</i>	# 20
Ia2: Lojalitet (kamp mot det onda)	<i>Aldrig ljuda skall det ord, att Finlands folk förrätt sin fria bygd i nord.</i>	# 3
Ia3: Offerglöd (beredskap att dö för fosterlandet)	<i>Dö för vårt land är leva för vår ära.</i>	# 3
Ia4: Seger i strid och fara	<i>Falla, sköna krigarlott, bli vår, sen för en seger än vi kämpa fått.</i>	# 3
Ib1: Hemmet som en trygg plats (även familjetema)	<i>Då är det gott i stugan, där kärleken bor</i>	# 28
Ib2: Hembygden (landskapet, platsen), geografiskt ortnamn	<i>Åland, vårt Åland, vår hembygd det är, dig går vår längtan till möte!</i>	# 59
Ib3: Skandinavien, Norden, landets namn	<i>Som tusen vågor sammangå kring Finlands bygd i gördel blå</i>	# 17
Ic1: Proklamation (något värdefullt)	<i>Du sköna sång, vårt bästa arv från tidevarv till tidevarv</i>	# 29
Ic2: Modersmålet, språket (kulturarvet)	<i>Hur härligt sången klingar på älskat modersmål</i>	# 29
Ic3: Kulturarv och traditioner	<i>Jag för med mig tända ljus och en gran från skogen</i>	# 32
Ic4: Flaggan, fanan (fosterländska symboler)	<i>Fram, fram vårt ädla, härjade standar! Än finns en flik av Finlands gamla färger kvar.</i>	# 3

II. Religion

Den andra nodgruppen, **Religion**, omfattar religiösa anknytningspunkter i textinnehållet. Nodgruppen indelas i två deskriptorer: IIa) kristendomens symbolik (men inte metaforer) och IIb) folketro och myter, t.ex. figurer ur Kalevala. Uttryck som antyder besjälning av föremål, alltså animistiska drag, har hänförts till deskriptor IIb. De flesta av sångerna med religiös anknytning är kopplade till kristendomen, men också enstaka associationer till folketro och myter (t.ex. ur Kalevala) finns med i sångtexterna. Här måste emellertid en gräns dras mellan de animistiska uttrycken och allmänt poetiska uttryck: gränsen placeras mellan t.ex. ”stenen och björken som gråter” (animistiskt, finns i *Ty lusa de stjärnor*), ”aspen bad mig löpa, löpa, linden bad mig vila” (animistiskt, finns i *Kling, klang, klockan slår*) och ”solskensöga ser på dig” (poetiskt, förekommer i *Videvisan*), eftersom solen kan beskrivas som ett öga, medan stenen inte kan påstås ha känslor i vanlig mening. Gränsdragningarna här är svåra och flytande och flera tolkningar kan göras på den här punkten. Andra uttryck som krävt en bedömning är antydningar om

träd som iakttar ett skeende eller fåglar som sjunger om vad som händer. De fallen har bedömts som ett av textförfattaren valt poetiskt perspektiv. Figur 17 visar indelningen av nodgrupp II.



Figur 17. Nodgrupp II: Religion.

Religiösa element i sångtexterna

Fjorton av sångerna innehåller uttryck för kristna symboler, t.ex. sångtexter som nämner Guds namn. 10 sånger har formuleringar som anknyter till folktro och hedniska myter. Religiösa element finns i 23 av sångerna. Luciasången är den enda sång i studien som anspelar på såväl kristen symbolik som folktro (trollsejd och mörkermakt i tredje versen). Gränsdragningarna inom den här kategorin är emellertid vanskliga att göra.

Mindre än hälften av sångerna i hela materialet, 40 %, innehåller någon form av religiösa element, och fördelningen mellan kristendom och folktro är rätt jämn. Den här kategorin följer läroplanernas tidiga inriktning på religiös fostran, men i många av sångerna är de religiösa elementen förhållandevis subtila. Fördelningen i sånglistorna ligger på en ganska konstant nivå, Sånglista 1 har 12 sånger medan de två andra listorna har 14 sånger. Procentuellt ligger förstas Castréns lista (n = 20) mycket högre än de andra (n = 41), eftersom 60 % av sångerna i Sånglista 1 innehåller religiösa element jämfört med 34 % i Sånglista 2 och 3. Av de tolv gemensamma sångerna har 7 stycken religiösa deskriptormarkeringar, och av dem tillhör alla utom en deskriptor IIa, kristendomens symbolik. Det här resultatet antyder att de sånger som behållit sin plats i sångskattens kärna ofta anknyter till kristen symbolik, även om den allmänna repertoartrenden inom den här nodgruppen är nedåtgående. Tabell 33 visar exempel på religiösa innehållselement i sångtexterna.

Tabell 33. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp II: Religion

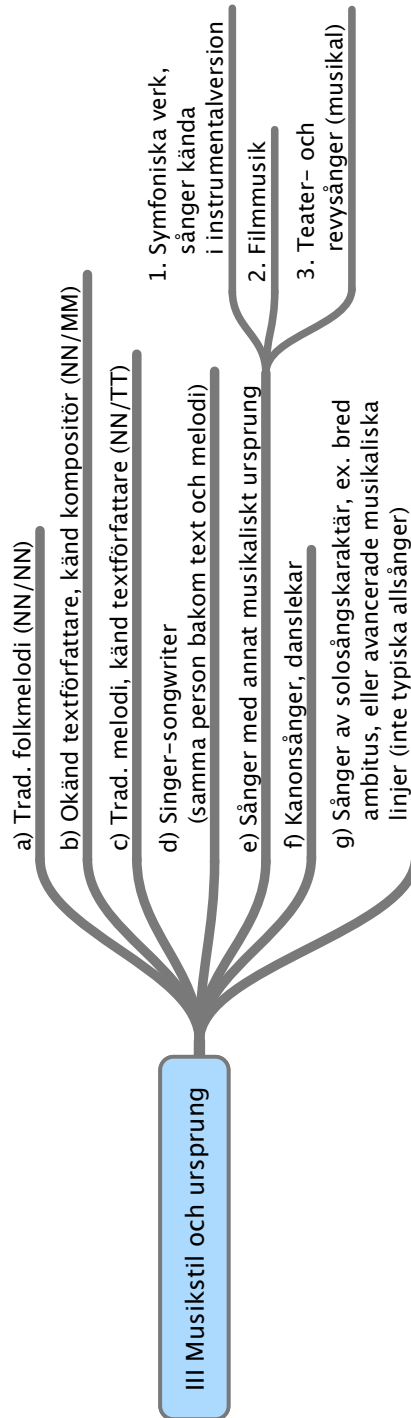
Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
IIa Kristendomens symbolik (ej metaforer)	<i>Signe Gud den glädjerika sommartid</i>	# 40
IIb Folktro, myter (t.ex. Kalevala), animistiska element, fäders andar	<i>Hör hur härligt sången skallar mellan Wäinös runoballar</i>	# 43

III. Musikstil och ursprung

Den tredje nodgruppen är konstruerad med avseende på sångernas musikstil och ursprung och härstammar från sångkategorin folkvisor (D), vars gemensamma drag är just ursprunget. Deskriptorerna IIIa–e lyfter fram de olika varianterna: nodgruppen tillhör egentligen inte själva textinnehållet, men visar på olika typer av tradering och kombinationer av upphovsmän. Här lyfts folkvisor och folkmelodier fram, antingen i form av traderad melodi med känd textförfattare (hit hör de flesta folkvisorna i kategori D), men också sådana sånger där kompositören är känd och texten (ibland bara delvis) är muntligt traderad eller har okänd upphovsman. Också de sånger som har samma textförfattare och kompositör kodas till den här kategorin.

Deskriptorgrupp IIIe1–3 belyser sådana sånger som har tillkommit eller blivit kända genom ett annorlunda musikaliskt sammanhang, inte som skolsånger, allsånger eller körsånger. Här finns orkesterverk, filmmusik och sånger från teater och revyer. Deskriptor IIIf är kanonsånger och danslekar. Den deskriptorn finns med eftersom den typen av sånger uttryckligen nämns i en del läroplaner. Antalet danslekar är emellertid mycket sparsamt: endast en sång (*Nu ha vi ljus*) betecknas enligt min bedömning som en danslek. Bland de studerade sångerna finns inte heller några kanonsånger.

Den sista deskriptorn (IIIg) är solosånger som inte är typiska allsånger. Här är gränsen av naturliga skäl flytande: alla sånger kan i princip framföras som solosånger, men om svårighetsgraden bedömts som något högre än genomsnittet och formuleringarna i texten är mer personliga har sångerna kodats hit. Resultatet är fyra solosånger: julsången *Sylvias julhälsning från Sicilien*, den nyss nämnda *Stormskärs-Maja* (egentligen en duettsång), samt de lyrisk-romantiska sångerna *Långsamt som kvällsskyn* och *Spegling*. *Spegling* kodas hit med ett visst förbehåll: den sjungs ofta som körsång eller allsång, men den melodiska intervallstrukturen är rätt avancerad. Figur 18 visar konstruktionen av nodgrupp III.



Figur 18. Nodgrupp III: Musikstil och ursprung.

Beskrivningar med avseende på sångernas ursprung

Nodgrupp III är en heterogen nodgrupp och inga egentliga slutsatser kan dras mellan sånglistorna utifrån en kodning till den här nodgruppen. Folkvisorna, vars tillhörighet i gruppen påvisas av okänd tonsättare, ibland även okänd textförfattare är givetvis fullständigt täckta i nodgrupp III, men också några andra sånger tillhör den här deskriptorgruppen. 36 sånger från hela materialet har någon slags anknytning till nodgrupp III. Fem av sångerna har helt och hållet okända upphovsmän och är således muntligt traderade. Tretton sånger klassas som folkvisor med okänd kompositör och känd textförfattare. Flertalet av dessa sånger hör hemma i Otto Anderssons folkviseinsamlingar och därpåföljande ordsättning inom ramen för föreningen Brage. Nio sånger har samma tonsättare som textförfattare (IIIId), vilket är förhållandevis många för en så pass liten sångrepertoar. Den här typen av upphovsmannaskap förefaller ändå vara förhållandevis modernt: endast en av de tolv gemensamma sångerna (*Modersmålets sång*) har samma person, J. F. Hagfors, som upphovsman för både text och melodi.

Den andra delen av nodgrupp III omfattar sånger som blivit kända i ett annat sammanhang än genom sångböcker och skolans musikundervisning. Deskriptorerna IIIe1–3 anspelar på orkestermusik, filmmusik och sånger som använts i teater och revy. Ingen av dessa deskriptorer har många kodningar, men det är ändå en faktor som förtjänar att belysas, för att visa att sångers popularitet inte enbart uppkommit genom folkvisetradering, körfestivaler och skolans sång- och musikundervisning. Det tydligaste exemplet på detta är vinjettmusiken till filmen Stormskärs-Maja, som dykt upp på den tredje sånglistan (2000). Sången är definitivt ingen allsång, då sångens tonläge är mycket brett och taktartsväxlingarna är många. Men som finlandssvensk symbol utgör uppenbarligen Lasse Mårtenssons musik en viktig del, som enligt min mening bottnar i den visuella kopplingen till filmen snarare än i textens eller musikens innehåll. Tabell 34 visar fördelningen mellan deskriptorerna i nodgrupp III i hela materialet. Dessa deskriptorer fördelas på 36 olika sånger. Dessutom ges i tabellen exempel på sånger som tillhör respektive deskriptor.

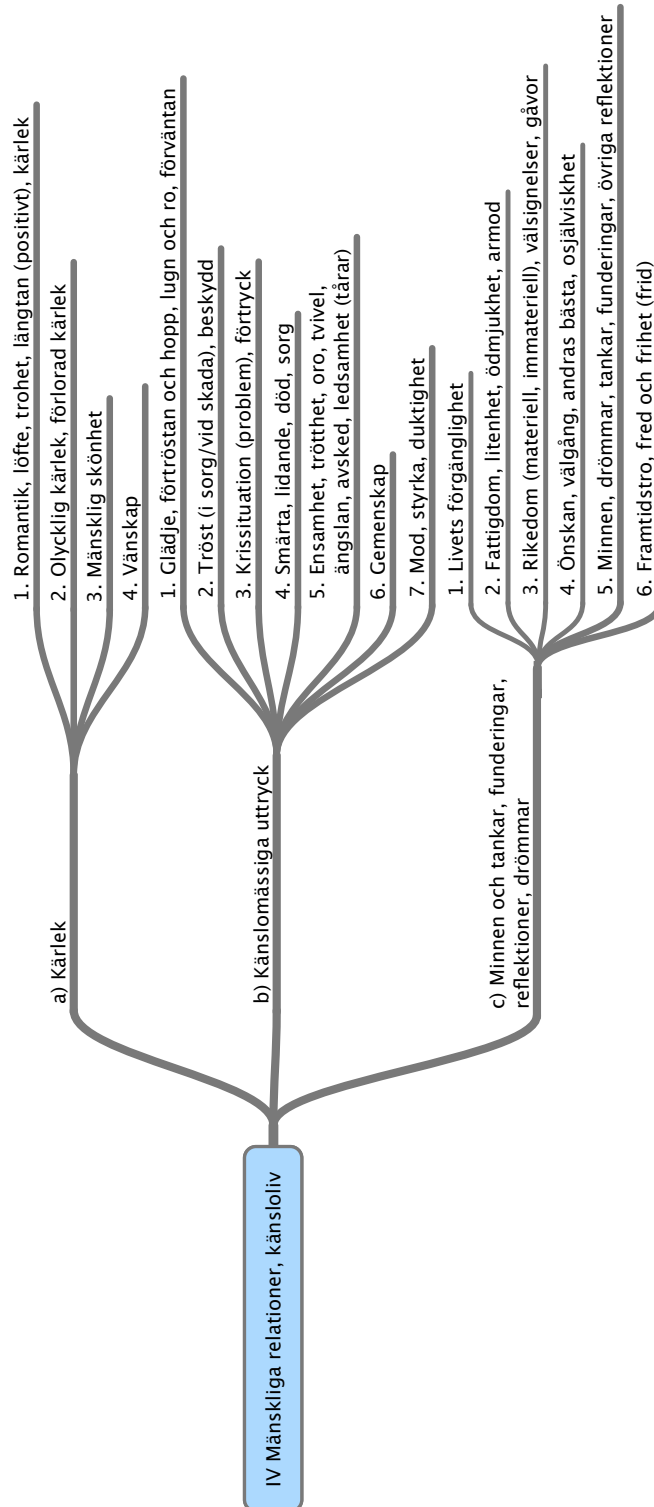
Tabell 34. Deskriptorfördelning i nodgrupp III: Musikstil och ursprung

Nodgrupp III – Musikstil och ursprung		Antal sånger (n = 60)	Exempel sång #
IIIa	Okänd författare, okänd kompositör (Trad.)	5	# 25
IIIb	Okänd författare, känd kompositör (Trad. text)	1	# 21
IIIc	Känd författare, okänd kompositör (Trad. melodi)	13	# 1
IIId	Samma person (textförfattare = kompositör)	9	# 29
IIIe1	Orkestermusik	3	# 10
IIIe2	Filmmusik	1	# 42
IIIe3	Teater- och revymusik	2	# 14
IIIf	Kanonsånger och danslekar	1	# 23
IIIg	Solosånger	4	# 44
Totalt antal deskriptormarkeringar:		39	/36 sånger

IV. Mänskliga relationer och känsloliv

Den nodgrupp som betecknas Mänskliga relationer och känsloliv härstammar från sångkategori F (Existentiella reflektioner och känsloliv, sånger för barn). Tematiken inom den här nodgruppen är mycket ofta förekommande i sångtexterna. Jag har indelat nodgruppen i tre deskriptorgrupper enligt tema: a) Kärlek b) Känslomässiga uttryck och c) Minnen, tankar, funderingar, reflektioner och drömmar. Deskriptorgrupperna är indelade enligt tema, inte enligt positiva och negativa associationer, även om det också går att utläsa ur analysmaterialet.

Under temat kärlek ryms både lycklig och olycklig kärlek, skönhet och vänskap. Deskriptor IVa1 anknyter till formuleringar om romantik, löften, trohet, kärlek och längtan. IVa2 syftar på olycklig eller förlorad kärlek, IVa3 innehåller beskrivningar av mänsklig skönhet och IVa4 anspelar på vänskap. Till deskriptorgrupp IVb kodas uttryck för affektion och känslor, t.ex. glädje, förtröstan och hopp (IVb1) eller smärta, lidande, död och sorg (IVb4). De positivt laddade känslorna finns i IVb1 och IVb2, de negativa i IVb3 och IVb4, medan IVb5 och IVb6 också är positiva, men syftar på gemenskap, mod, styrka och duktighet. Den tredje deskriptorgruppen (IVc) har existentiella drag: här ingår olika varianter av reflektioner, tankar och funderingar om livets förgänglighet, fattigdom och ödmjukhet, minnen och önskningsar, men också begrepp som antyder framtidstro, fred och frihet. I Figur 19 åskådliggörs indelningen av nodgrupp IV.



Figur 19. Nodgrupp IV: Mänskliga relationer, känsloliv.

Textelement som anknyter till mänskliga relationer och känsloliv

Den fjärde nodgruppen är mycket bred, vilket förklarar varför hela 56 av sångerna har anknytningar till den. De fyra sånger som enligt kodningen saknar direkta känslomässiga uttryck är Danmarks nationalsång (*Der er et yndigt land*), *Kling, klang klockan slår*, *Morgonvisa* och *Nattbarn*. Orsakerna till det står närmast att finna i att dessa sånger istället handlar om yttre, mer neutralt beskrivna skeenden eller är formulerade som naturbeskrivningar.

Begrepp som anknyter till temat kärlek, skönhet eller vänskap i någon form finns i 34 av sångerna, medan känslomässiga uttryck som sorg och glädje återfinns i hela 49 av sångerna. Av dessa är de ”glada” deskriptorerna flest: 37 av sångerna uttrycker glädje, förtröstan och hopp eller lugn och ro, dvs. positiva känslor. Det här överensstämmer med läroplanernas betoning av fostran med hjälp av glada sånger och melodier (LaFL, 1927). Glada durmelodier kombineras vanligen med texter som har ett positivt innehåll. Den sista deskriptorgruppen IVc innehåller minnen och tankar. Även den är väl representerad, 44 sånger innehåller sådana reflekterande element. 21 av dessa sånger ger uttryck för just minnen och drömmar, medan livets förgänglighet behandlas i 16 av sångtexterna. Lika många sånger (16 st.) uttrycker framtidstro (IVc6), och femton av sångerna talar om rikedom, välsignelser och gåvor. I tabell 35 visas deskriptorfördelningen i nodgrupp IV.

Tabell 35. Deskriptorfördelning i nodgrupp IV: Mänskliga relationer och känsloliv

Nodgrupp IV – Mänskliga relationer och känsloliv	Antal deskriptor- markeringar	Antal sånger (n = 60)
IVa – Kärlek	46	34
IVb – Känslomässiga uttryck	86	49
IVc – Minnen, tankar, funderingar, reflektioner, drömmar	84	44
Totalt antal deskriptormarkeringar:	216	/56 sånger

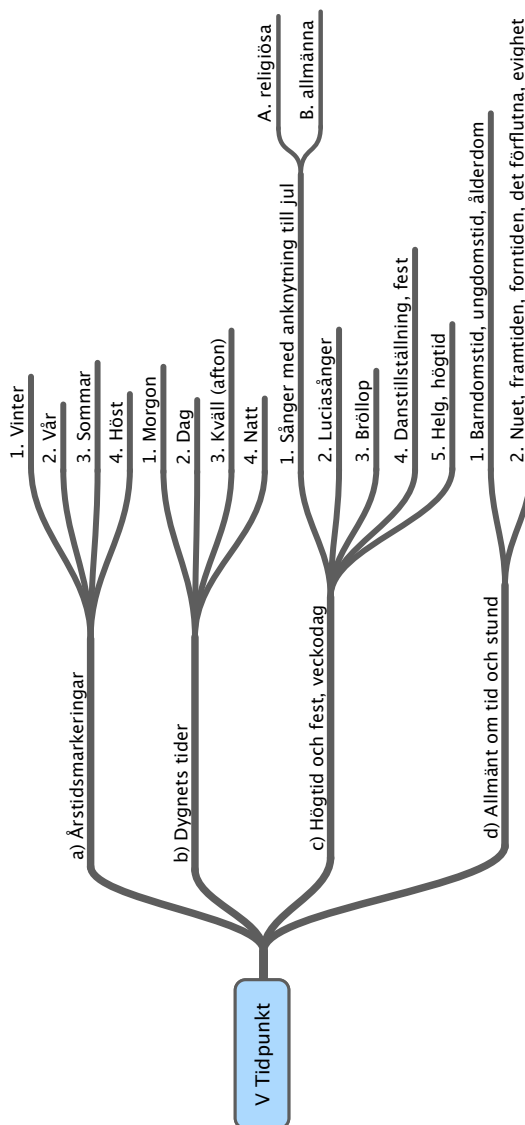
Sångtexter talar ofta till känslolivet genom sina uttrycksformer. Sångtexterna i den här studien utgör inget undantag från detta. Många av sångerna har flera typer av deskriptorer, så antalet markeringar blir högt: hela 216 kodningar spridda på 56 sånger. Alla de tolv gemensamma sångerna har kodats till den här nodgruppen, och i den första sånglistan (Castrén, 1945) innehåller alla sånger utom en deskriptorer från nodgrupp IV. Sånglista 2 (GrL, 1985) innehåller tre sånger som saknar deskriptorer av typ IV och i den tredje sånglistan (FSSMF, 2000) står endast *Morgonvisa* utanför den här nodgruppen. I tabell 36 ges exempel på textfragment som kodats till deskriptorerna i nodgrupp IV.

Tabell 36. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp IV:
Mänskliga relationer och känsloliv

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
IVa1: Romantik, löfte, trohet, längtan (positivt), kärlek	<i>Skynda dig älskade, skynda att älska</i>	# 16
IVa2: Olycklig kärlek, förlorad kärlek	<i>Ant han ville ändå inte ha mig</i>	# 1
IVa3: Mänsklig skönhet	<i>Du var ljuv att betrakta, len som ett silkesskot</i>	# 4
IVa4: Vänskap	<i>Hur ljuvt, oändligt ljuvt det är att äga där en vän</i>	# 11
IVb1: Glädje, förtröstan och hopp, lugn och ro, förväntan	<i>Där det susar av sånger i sommarns glada tid</i>	# 40
IVb2: Tröst (i sorg/skada), beskydd	<i>Han tröst i sorgen bringar, han skärper sinnets stål</i>	# 29
IVb3: Krissituation (problem), förtryck	<i>Förtrycket aldrig dig till jorden böjde</i>	# 10
IVb4: Smärta, lidande, död, sorg	<i>O, vem har ett hjärta för sångarens sorg?</i>	# 44
IVb5: Ensamhet, trötthet, oro, tvivel, ångslan avsked, ledsamhet (tårar)	<i>Kom trösta mig en smula för nu är jag ganska trött, och med ens så förfärligt allena</i>	# 16
IVb6: Gemenskap	<i>Vad behöver vi ord för när vi har varann, varann vid samma bord</i>	# 42
IVb7: Mod, styrka, uthållighet	<i>Hellre dö än bojar bära, det var fädrens sätt</i>	# 60
IVc1: Livets förgänglighet	<i>Imorgon är kanske för sent, min vän</i>	# 14
IVc2: Fattigdom, litenhet, ödmjukhet, armod	<i>Ringa jag på jorden är och fattig likaså</i>	# 35
IVc3: Rikedom (materiell, immateriell), välsignelser, gåvor	<i>Silver och gull, kistorna full, hämtar jag hem med mig</i>	# 55
IVc4: Önskan, välgång, andras bästa, osjälviskhet	<i>Giv mig Guds ära, änglavakt och över jorden frid</i>	# 12
IVc5: Minnen, drömmar, tankar, funderingar, övriga reflektioner	<i>Där barndomstidens minnen sväva ljust omkring och drömmarna på barndomsstigar vandra</i>	# 7
IVc6: Framtidstro, fred och frihet (frid)	<i>Ofärd oss hotat, men segervisst än frihetens arvsrätt vi bära</i>	# 59

V. Tidpunkt

Tidpunkten är en annan nodgrupp som ofta förekommer i sångtexterna. I den femte nodgruppen anspelar sångtexterna på en viss årstid (Va1–4) eller en speciell tid på dygnet (Vb1–4), en högtid, en fest eller en specifik veckodag (Vc1–5). I flera av sångerna nämns fler än en årstid eller tidpunkt på dygnet vilket följaktligen ger flera kodningar. Utöver direkta anspelningar på tidpunkt förekommer också allmänna tidsbegrepp (Vd1–2) som associerar till en viss livsperiod, t.ex. ungdomen, barndomen eller framtiden. Figur 20 åskådliggör upplägget av deskriptorerna i nodgrupp V.



Figur 20. Nodgrupp V: Tidpunkt.

Tidsmässiga element i sångtexterna

Endast nio av sångerna saknar signaler om tidpunkt och de 51 sånger som kodats till nodgrupp V fördelas sammanlagt på 122 markeringar (Tabell 37). Deskriptor Va1–4 behandlar årstiderna. Sådana begrepp finns i mer än hälften av sångerna, 33 stycken. Av dessa är 20 sångtexter relaterade till sommaren, medan fördelningen är ganska jämn mellan vinter- och vårsånger (11 respektive 10 sånger). Hösten nämns endast i tre av sångerna: *Stormskärs-Maja*, *Höstvisa* och *I sommarens soliga dagar*. Den sistnämnda räknas primärt som en sommarsång, men samtliga årstider nämns i texten.

Sångerna som anknyter till speciella tider på dygnet (Vb1–4) är lika många som de årstidskodade. 33 av sångerna tilldrar sig vid en viss tidpunkt på dygnet. Av dessa är nästan hälften, eller 18 stycken, aftonsånger. De övriga tidpunkterna på dygnet är rätt jämnt fördelade. Antalet sånger som kodats till den tredje deskriptorgruppen (Vc – Högtid och fest, veckodag) är rätt få, endast 9 sånger. Där är julsångerna bäst representerade. I övrigt finns i materialet någon enstaka sång som anknyter till bröllop, danstillställning eller helg. Deskriptorerna Vd1–2 avser allmänna begrepp för tid och stund, antingen som livsskeden (barndom, ålderdom) eller som tidsperioder (nuet, framtiden, det förflutna). Tjugo av sångerna innehåller sådana deskriptorer och av dem behandlar 17 sånger deskriptorn om tidsperioder (Vd2).

Tabell 37. Deskriptorfördelning i nodgrupp V: Tidpunkt

Nodgrupp V – Tidpunkt	Antal deskriptor- markeringar	Antal sånger (n = 60)
Va – Årstidsmarkeringar	44	33
Vb – Dygnets tider	45	33
Vc – Högtid och fest, veckodag	9	9
Vd – Allmänt om tid och stund	24	20
Totalt antal deskriptormarkeringar:	122	/51 sånger

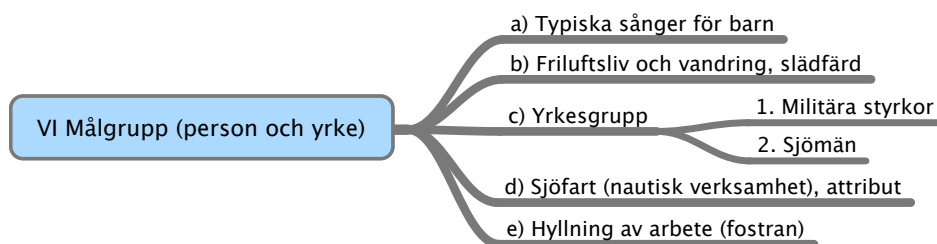
Tio av de tolv gemensamma sångerna anknyter till en speciell tidpunkt. Bland sånglistorna är GrL 1985 (Sånglista 2) starkast med 89 markeringar fördelade på 36 sånger, men också FSSMF:s enkätresultat (Sånglista 3) innehåller många markeringar för tidpunkt. Att förankra en sångtext tidsmässigt verkar alltså vara ett vanligt tillvägagångssätt inom den studerade sångrepertoaren. Tabell 38 belyser kodningarna till nodgrupp V med textexempel.

Tabell 38. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp V: Tidpunkt

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
Va1: Vinter	<i>Nu står jul vid snöig port, klappar på och myser</i>	# 32
Va2: Vår	<i>Men liljorna de växa upp om våren</i>	# 28
Va3: Sommar	<i>Nu är det ljuvlig sommar och stilla helgdagsfrid</i>	# 47
Va4: Höst	<i>Nu ser vi alla fyrar kring höstens långa kust och hör vågorna villsamma vandra</i>	# 16
Vb1: Morgon	<i>Morgonen ljusnar så rosig och fager</i>	# 30
Vb2: Dag	<i>I sommarens soliga dagar vi gå genom skogar och hagar</i>	# 18
Vb3: Kväll (afton)	<i>Se god afton och god kväll min utvaldaste vän</i>	# 38
Vb4: Natt	<i>Sprid i vår vinternatt glans av din fågring</i>	# 37
Vc1A: Religiösa julsånger	<i>Giv mig ej glans, ej guld, ej prakt i signad juletid</i>	# 12
Vc1B: Allmänna julsånger	<i>Nu ha vi ljus här i vårt hus, julen är kommen</i>	# 23
Vc2: Luciasånger	<i>Sankta Lucia, ljusklara hägring</i>	# 37
Vc3: Bröllop	<i>skall vårt strålände brudfölje en gång draga fram i den ljuvliga sommar</i>	# 7
Vc4: Danstillställning, fest	<i>Dansen den gick på bron och ljus var natten</i>	# 1
Vc5: Helg	<i>Nu är det ljuvlig sommar och stilla helgdagsfrid</i>	# 47
Vd1: Barndomstid, ungdomstid, ålderdom	<i>Där barndomstidens minnen sväva ljust omkring</i>	# 7
Vd2: Nu, framtiden, det förflutna, evighet	<i>Livet förgår som kvällens fläkt; evig är vårens andedrätt</i>	# 51

VI. Målgrupp (person och yrke)

Den sjätte nodgruppen är ganska liten. Den inriktas på en viss målgrupp, antingen stilmässigt eller innehållsmässigt, genom karakteristiska ordval eller sammanhang. Typiska markeringar för den här nodgruppen är antydningar om olika yrkesgrupper, som soldater (VIc1) och sjömän (VIc2), men också deskriptorerna för barnsånger (VIa) och vandrings- och friluftssånger (VIb) placeras i den här nodgruppen. Deskriptor VI d innehåller beskrivningar av sjöfart och typiska attribut för nautisk verksamhet, medan deskriptor VI e härstammar från läroplanerna 1927 och 1952, då arbetsförmågan lyftes fram som ideal i fostran och den rekommenderade sångrepertoren. Figur 21 visar konstruktionen av nodgrupp VI.



Figur 21. Nodgrupp VI: Målgrupp (person och yrke).

Antydningar om speciella målgrupper i sångtexterna

Eftersom den sjätte nodgruppen är så liten presenteras ingen tabell över deskriptor-spridningarna. Endast två yrkesgrupper (VIc1–2) finns representerade i de 60 sångtexterna: militära styrkor och sjömän. Antalet sånger som hör hit är tre: *Björneborgarnas marsch*, *En sjöman älskar havets våg* och *Morgonvisa*. Sångerna med sjöfartsattribut (VIId) är fler, elva stycken. De är spridda över alla sångkategorier utom nationalsångerna och psalmerna. Den hyllning av arbete och fostran som betonats i de nationella läroplanerna under mitten av 1900-talet syns emellertid inte i speciellt många sånger: endast två av de fosterländska sångerna (*Nylänningarnas marsch* och *Österbotten*) och en av folkvisorna (*Slumrande toner*). Barnsångerna är fem till antalet, men några sådana finns inte med i den första sånglistan. De återfinns istället i de två senare sånglistorna, där Alice Tegnér's roll som kompositör av barnvisor framträder. Hennes position på den finlandssvenska sångrepertoaren beror till stor del på samarbetet med Zacharias Topelius (jfr Reimers, 1983). Totalt har 24 av sångerna markeringar i nodgrupp VI, alltså mindre än hälften av repertoaren. Tabell 39 visar exempel på sångtexter som kodats till en speciell målgrupp.

Tabell 39. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VI: Målgrupp (person och yrke)

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
VIa: Barnsånger	<i>Stötte han sitt lilla ben och den långa, ludna svansen</i>	# 8
VIb: Friluftsliv och vandring, slädfärd	<i>På färdens besvär ingen klagar, vi sjunga var vi gå, hallå, hallå!</i>	# 18
VIc1: Militära styrkor	<i>En storm är lös, det ljungar eld och fältkanonens åska rullar</i>	# 3
VIc2: Sjömän	<i>En sjöman älskar havets våg, ja vågornas brus</i>	# 9
VIId: Sjöfart (nautisk verksamhet), attribut	<i>Skepparn hörs viska: låt ankaret gå</i>	# 31
VIe: Hyllning av arbete (fostran)	<i>Spinnrocken surrar vid lågande brasan</i>	# 39

VII. Naturbeskrivningar

Den sjunde nodgruppen, *Naturbeskrivningar* omfattar 13 deskriptorer och är därmed den största. Den här nodgruppen har härletts från tematiken i de lyrisk-romantiska sångerna som ofta innehåller naturbeskrivningar och beskrivningar av ögonblicksbilder. Naturbeskrivningar är vanligt förekommande i alla sångtyperna. Därför blir det intressant att granska vilken sorts beskrivningar som finns i sångtexterna. Naturbeskrivningarna i nodgrupp VII indelas i fyra olika deskriptorgrupper: a) Plats b) Naturelement c) Vattenelement och d) Himlakroppar, väder och vind. Spridningen av deskriptormarkeringarna syns i Tabell 40.

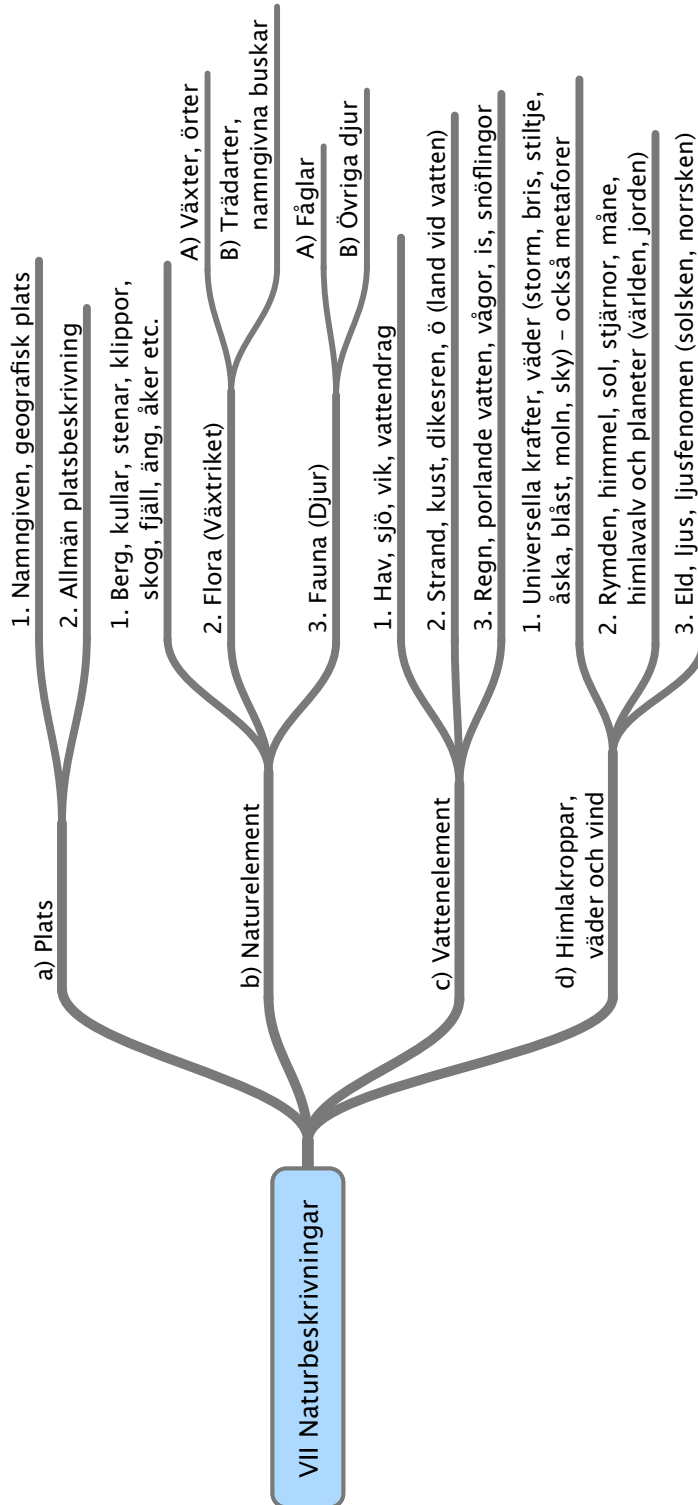
Tabell 40. Deskriptorfördelning i nodgrupp VII: Naturbeskrivningar

Nodgrupp VII – Naturbeskrivningar	Antal deskriptormarkeringar	Antal sånger (n = 60)
VIIa – Plats	46	44
VIIb – Naturelement	95	46
VIIc – Vattenelement	75	38
VIIId – Himlakroppar, väder och vind	68	47
Totalt antal deskriptormarkeringar:	284	/58 sånger

Platsbeskrivningar indelas i två varianter: VIIa1 omfattar namngivna, geografiska platser, medan VIIa2 består av allmänna platsbeskrivningar. VIIb innehåller anspelningar på landskapsformationer och topografiska beskrivningar medan VIIb2 innehåller beskrivningar av floran. Här har dessutom två innehållselement avskiljts från varandra: VIIb2A utgörs av växter, blommor och örter, medan deskriptorerna i VIIb2B omfattar träarter och namngivna buskar. Motsvarande indelning görs i deskriptorn VIIb3 (Fauna): till VIIb3A kodus fåglar¹¹³ medan VIIb3B:s kodning omfattar övriga djur.

Deskriptorgrupp VIIc fördelas mellan olika slags vattenelement: VIIc1 syftar på hav, sjöar, vikar och vattendrag; VIIc2 innehåller beskrivningar som anknyter till markområden bredvid vatten, t.ex. strand, kust, dikesren eller öar. Till den tredje deskriptorn, VIIc3, kodus beskrivningar av rörligt vatten, t.ex. regn, porlande vatten och vågor, men också is och snöflingor. Deskriptorgrupp VIIId samlar beskrivningar av himlakroppar, väder och vind, fördelade på tre deskriptortyper: VIIId1 anknyter till universella krafter och meteorologiska beskrivningar, t.ex. storm, åska, moln, skyar och stiltje. Under deskriptor VIIId2 samlas formuleringar som beskriver rymden, himlen, solen och stjärnorna, men också himlavalvet och planeterna. Där ingår även uttryck om jorden och världen. Till den sista deskriptorn, VIIId3 kodus beskrivningar av eld, ljus och ljusfenomen som solsken, månsken och norrsken. Konstruktionen av nodgrupp VII och dess deskriptorer blir tydliga i Figur 22.

¹¹³ Jämför Törnudds (1948) kategorisering av sångrepertoaren i Sångkurs för skolan.



Figur 22. Nodgrupp VII: Naturbeskrivningar.

Naturbeskrivningar i sångtexterna

Naturbeskrivningarna utgör den största nodgruppen i sångtexterna, både med avseende på antalet sånger och antalet deskriptormarkeringar. Hela 58 av de studerade sångerna innehåller element som syftar på naturen. Markeringarna är också många, 284 kodningar ger ett genomsnitt på nästan fem deskriptorer per sång. Endast en folkvisa (*Se god afton och godkväll*) och en av de existentiellt inriktade sångerna (*Kanske*) saknar helt och hållet anspelningar på naturen. De fyra deskriptorgrupperna är rätt jämnt fördelade. Naturbeskrivningarna i de studerade sångerna har stark anknytning till den finländska floran och faunan, Finlands vattendrag och stränder, samt den typ av landskap som kännetecknar den nordiska geografin. Andra vanliga innehållselement är solen, stjärnorna, himlen, månen och jorden, samt begrepp för väder och vind. Anknytningarna till nodgrupp VII hänför sig alltså till begrepp som besvarar frågan Var tilldrar sig sången? och Hur ser det ut på platsen där den beskrivna händelsen utspelar sig?

Platsen (VIIa) beskrivs i 44 av sångerna, antingen genom namngivning (16 sånger) eller en allmän beskrivning (30 sånger). Naturelement (VIIb) finns med i 46 av sångerna och begrepp som åkrar, ängar, berg och klippor nämns i 32 av dessa sånger. Växter och trädarter är också rätt frekventa i texterna (21 respektive 24 av sångerna). En annan intressant detalj är förekomsten av fåglar: 15 av sångerna innehåller omnämmandet av en fågel, antingen en speciell art (t.ex. svan, dopping, gudunge och åda) eller en allmän beskrivning av en fågel¹¹⁴. Andra djur än fåglar finns endast i tre av sångerna: *Ekorrn satt i granen*, *Respolska* (fåle) och *Natthamn* (syrсор och en gädda).

Finland beskrivs ofta som ”tusen sjöars land” (jfr Paasi, 1997). Därför ligger det nära till hands att förvänta sig hänvisningar till vattenelement (VIIc) i den studerade sångrepertoaren. Så är också fallet, nästan två tredjedelar av sångerna (38 st.) innehåller anspelningar på vatten. 23 av sångerna anknyter till landområden som befinner sig bredvid eller i vatten: t.ex. strand, kust, dikesrenar och öar, medan vattendrag (hav, sjö, vik, bäck etc.) finns nämnda i 24 av sångerna. Den största gruppen vattenelement är emellertid deskriptor VIIc3 som innehåller uttryck för regn, porlande vatten, vågor, is och snö. Nästan hälften, 28 av sångerna, tillhör den här deskriptorn. Sånger som innehåller vattenelement använder ofta flera olika

¹¹⁴ Selander (1988, s. 18) skriver, med hänvisning till en artikel av Orvar Löfgren, så här om småfåglars symbolik: ”På liknande sätt kan småfågeln i äldre läseböcker förstås som den framväxande borgerlighetens syn på sig själv i kontrast till ett odisciplinerat arbetarproletariat”, dvs. att sångfågeln åskådliggjorde uppfattningen om vad som var vackert och att rekommendera ifråga om livsstil jämfört med den obildade massan, gråsparvarna. Huruvida textförfattarna till sångerna om fåglar haft sådana baktankar med formuleringarna är emellertid svårt att avgöra. En nutida lyssnare gör knappast sådana tolkningar av textinnehållet. Det här är samtidigt ett exempel på skillnaden mellan manifest och latent innehållsanalys (Ahuvia, 2001). I enlighet med en manifest tolkning handlar sångerna om fåglar, inte samhällsklasser.

deskriptorer, t.ex. både sjö (VIIc1) och strand (VIIc2). Därför blir antalet deskriptormarkeringar rätt högt, 75 stycken.

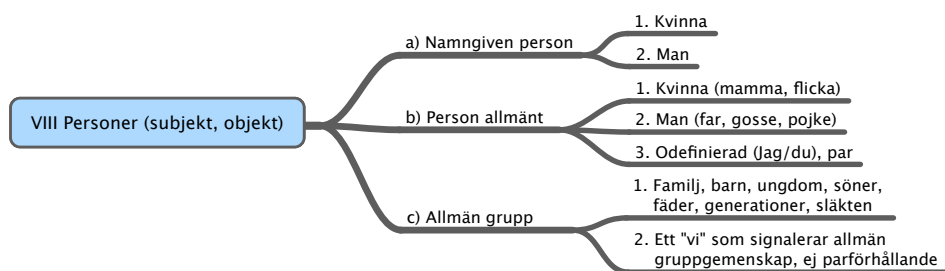
Den fjärde underkategorin (VIId) är störst. 47 av sångerna innehåller element som beskriver himlakroppar, väder och vind. De är rätt jämnt fördelade mellan väderbeskrivningar och beskrivningar av element i rymden, 30 respektive 29 sånger. En mindre vanlig kategori är eld och ljusfenomen som solsken och norrsken, dit endast nio av sångerna kodas. Naturbeskrivningarna är alltså mycket vanliga i sångerna. Nästan samtliga sånger refererar på något sätt till den typiskt finländska naturen och arter i den finländska floran och faunan. I Tabell 41 visas exempel på kodningen till deskriptorerna inom nodgrupp VII: Naturbeskrivningar.

Tabell 41. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VII: Naturbeskrivningar.

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
VIIa1: Namngiven, geografisk plats	<i>Åboland, skärens och öarnas land</i>	# 58
VIIa2: Allmän platsbeskrivning	<i>Skönt är vårt Åland, när fjärdar och sund blåna i vår ljusa dagar</i>	# 59
VIIb1: Berg, kullar, stenar, klippor, skog, fjäll, äng, åker etc.	<i>åkrar, ängar, fjäll och slätter</i>	# 60
VIIb2A: Flora – Växter, örter	<i>Plocka vill jag skogsviol och ljungens fina frans</i>	# 35
VIIb2B: Flora – Trädarter, namngivna buskar	<i>Där björkarna susa sin milda sommarsång</i>	# 7
VIIb3A: Fauna – Fåglar	<i>Den glänsande gudungen ropar till ådan</i>	# 30
VIIb3B: Fauna – Övriga djur	<i>Blott syrsorna sirrar i natten</i>	# 31
VIIc1: Hav sjö, vik, vattendrag etc.	<i>Av Längelmävesis fjärdar där skimra ett silverband</i>	# 20
VIIc2: Strand, kust, dikesren, ö (land vid vatten)	<i>Ljud högt, ljud fritt från strand till strand i tusen sjöars land</i>	# 29
VIIc3: Regn, porlande vatten, vågor, is, snöflingor	<i>Klövna vågen viskar och porlar i mitt öra</i>	# 41
VIId1: Universella krafter, väder (storm, bris, stiltje, åska, blåst, moln, sky) – också metaforer	<i>Nu blåser storm där ute och stänger sommarns dörr</i>	# 16
VIId2: Rymden, himmel, sol, stjärnor, måne, himlavalv och planeter (världen, jorden)	<i>Men stjärnorna lysa på hemgården än</i>	# 50
VIId3: Eld, ljus, ljusfenomen (solsken, norrsken)	<i>Över bygden skiner sol i blånande sky</i>	# 40

VIII. Personer

Den åttonde nodgruppen omfattar personer som nämns i sången, antingen som subjekt eller objekt (Figur 23). Det finns sånger med namngivna personer (*Båklandets vackra Maja*, *Stormskärs-Maja*, *Lasse liten*), men också allmänna hänvisningar till kvinnor och män eller persongrupper, t.ex. familjen. Även element som antyder parrelationer räknas hit. En speciell grupp utgörs av de personliga och possessiva pronomina "vi" och "vår", som signalerar en grupp-gemenskap och tillhörighet, något som är rätt typiskt för fosterländska sånger (Lönnqvist, 2001b, 2001d; Tingsten, 1969). Men alla vi-konstruktioner i sångerna hör inte hit, eftersom också parrelationer använder samma pronomina. Då avgörs tolkningen av sammanhanget.



Figur 23. Nodgrupp VIII: Personer (subjekt, objekt).

Personstrukturer i sångtexterna

De allra flesta sångerna innehåller någon form av personliga eller possessiva pronomen, som subjekt eller objekt. Namngivna personer förekommer i 6 av sångerna (deskriptorerna VIIIa1–2). Fyra av dessa sånger handlar om kvinnor (Sylvia¹¹⁵ och Maja, vardera i två sånger) och två av dem gäller män (*Ant han dansa med mig* och *Lasse liten*). Allmänna anspelningar på personer (VIIIb) finns i 43 av sångerna, och den vanligaste formen för detta är ett jag eller du, rätt ofta båda (jag och du som ett par). De sånger som uttryckligen handlar om kvinnor är åtta till antalet, medan män nämns i tio av sångerna. Här har gränsen dragits restriktivt: om det inte uttryckligen står han eller hon, har personbeskrivningarna bedömts som könsneutrala. Ett exempel på detta är *Vinden drar*, där det berättas om "sjömansgossens lilla vän": tidpunkten för sångens uppkomst ger tydliga anspelningar på att detta handlar om en man och en kvinna, men det står inte utskrivet

¹¹⁵ "Sylvia" är ett dubbelydigt begrepp, eftersom Topelius dikter "Sylvias visor" också kan anspela direkt på fåglar: sångarsläktet heter Sylvia. Topelius skriver i förordet: "Behöver det nämnas att de flesta och gladaste sångfåglarna i våra skogar tillhöra släktet Sylvia?" Sylvias visor ingår i Samlade skrifter af Zacharias Topelius (1921).

att den lilla vännen verkligen är en kvinna. Därför kodas sången under ”man” (för sjömansgosse) och en odefinierad person. I det här fallet utgör de två personerna i sången dessutom ett par (VIIIb3). Tabell 42 visar fördelningen i deskriptorgrupperna inom nodgrupp VIII.

Tabell 42. Deskriptorfördelning i nodgrupp VIII: Personer (subjekt/objekt)

Nodgrupp VIII – Personer (subjekt, objekt)	Antal deskriptor- markeringar	Antal sånger (n = 60)
VIIIa – Namngiven person	6	6
VIIIb – Person allmänt	54	43
VIIIc – Allmän grupp	32	25
Totalt antal deskriptormarkeringar:	92	/57 sånger

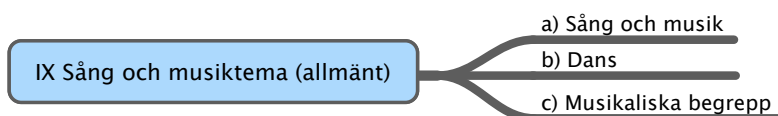
Tre av sångerna saknar anspelningar på personer helt och hållet: *Danmarks nationalsång* (ifall Freja inte betraktas som en person, här ses hon som en mytologisk figur), *Morgonvisa* och *Svanen*. Dessa sånger är neutralt beskrivande till karaktären, de två sistnämnda är dessutom ögonblicksbilder. *Morgonvisa* nämner sjömän, men de finns inte med som ett verkligt, närvarande subjekt i sången. Istället ligger fokus på fåglarna, ejderparet i *Morgonvisa* och svanparet i *Svanen*. Den sista deskriptorgruppen under nodgrupp VIII är en allmän persongrupp (VIIIc): Hit kodas begrepp som anspelar på familj, barn, ungdomar, fäder, söner, släkten och generationer (VIIIc1). 13 av sångerna innehåller dylika termer. Dessutom finns det sånger som signalerar en gruppgemenskap, ett ”vi” som inte avser ett parförhållande, t.ex. i *Vårt land*. Dessa 19 sånger kodas till VIIIc2. Det kan med tanke på den höga frekvensen (57/60) av personuttryck i sångerna betraktas som normalt att sångerna i sångskatten innehåller personbegrepp och personliga pronomen. Sånger som helt och hållet saknar personuttryck är sällsynta i det studerade sångmaterialet. Tabell 43 ger exempel på kodningar till den här gruppen.

Tabell 43. Textexempel. Deskriptorer ur nodgrupp VIII: Personer (subjekt/objekt).

Deskriptor	Textexempel	Utdrag ur sång #
VIIIa1: Namngiven kvinna	<i>Båklandets vackra Maja, är du min hjärtans kär?</i>	# 4
VIIIa2: Namngiven man	<i>Världen är så stor, så stor, Lasse, Lasse liten</i>	# 26
VIIIb1: Kvinna (mamma, flicka)	<i>Nästa kväll så kom där en flicka som såg sig ofta om</i>	# 2
VIIIb2: Man (far, gosse, pojke)	<i>Broder äger du ett hjärta</i>	# 43
VIIIb3: Odefinierad (jag/du), par	<i>Och med vännen vill jag vandra band uti band</i>	# 40
VIIIc1: Familj, barn, ungdom, söner, fäder, generationer, släkten	<i>Flamma forneld! Lys vår gärning! Lys genom tiden, för sönerna väg hem till fädernas gård</i>	# 39
VIIIc2: Ett "vi" som signalerar gruppgemenskap, men inte ett parförhållande	<i>Vårt land, vårt land, vårt fosterland</i>	# 57

IX. Sång och musik

Den sista nodgruppen gäller ord som anknyter till sång och musik, toner eller röstbegrepp (Figur 24). Även danselement förutsätter i normala fall musik. Den här nodgruppen kodas enligt ord som anknyter till sång som verksamhet (sjunga, tralla) eller musikaliska begrepp (sång, melodi, toner). *Modersmålets sång* utgör ett gott exempel på den här deskriptorn: *Och högre klinga skall en gång vår fosterländska sång*. Här har inga speciella deskriptorer fastställts, orden i sig är så pass beskrivande. Påfallande många av sångerna innehåller antydningar om musik och sång, nästan hälften av sångerna, 29 stycken. Detta kan tyda på att de skrivits med tonsättning i åtanke, men påvisar samtidigt den nära relationen mellan poesi och musik i allmänhet. Av sångkategorierna är folkvisorna minst representerade i den här nodgruppen, endast tre av de tretton folkvisorna i sångkategori D innehåller sång- eller musikelement. En granskning av spridningen i sånglistorna visar att ungefär hälften av sångerna i vardera sånglistan anknyter till temat sång och musik, med ett något större antal sånger i Sånglista 2 (21 sånger).



Figur 24. Nodgrupp IX: Sång och musik.

Sammanfattning av sångtextanalysen

De nodgrupper som utarbetats för den här textanalysen är sådana som visat sig behövas. Vid analys av andra sånger dyker säkert ett flertal andra kategorier upp. Till exempel saknas helt skämtvisor, riddarvisor och ballader i den här studien; i en studie av folkvisor skulle sådana med stor sannolikhet dyka upp. De fyra kategorier som Flodin (1998) använt i sin textanalys (Ute i naturen, Relationer, Tid och Revir) sammanfaller innehållsmässigt med mina kategorier, men jag har valt ett något annorlunda och mer detaljerat upplägg för att lättare kunna greppa innehållet i den finlandssvenska sångskatten. Skillnaden mellan kategorierna syns genom att det saknas regelrätta ”skolsånger” med pedagogiskt konstruerade melodier i forskningsmaterialet. Det beror antagligen på att den studerade sångskattens repertoar inte i första hand är bunden till en åldersgrupp utan till kulturen och språket (jfr Netterstad, 1982; Ranta, 1998). Det finns inte heller några kanonsånger bland de 60 studerade sångerna.

Den största skillnaden som framkommer vid en jämförelse med Netterstads (1982) kategorikonstruktioner är att ingen kategori av typen Sedelärande sånger har definierats i den här sångtextanalysen. Netterstad definierar den kategorin som sånger med ”en maning till ett visst moraliskt beteende eller en viss inställning till livet, medmänniskan och den kristna tron” och en strävan mot en ideal personlighet. Sådana sånger som innehåller levnadsråd och ”regelsamlingar för barn” har kodats under andra kategorier, t.ex. känslor och relationer. Netterstads kategorisering med sina 113 deskriptorer är noggrann, men sammanfaller inte helt och hållet med den indelning i 82 deskriptorer som gjorts i den här studien. De främsta skillnaderna är att hon har en specifik inriktning på barnsånger och skolsånger, medan sångskattens repertoar har en något annorlunda vinkling med fler sånger som inte är riktade till någon specifik åldersgrupp. Den studerade sångrepertoaren omfattar sådana sånger som på olika sätt ansetts viktiga för den finlandssvenska sångkulturtraditionen. Textinnehållet har styrt kategoriseringen och deskriptorerna varierar givetvis beroende på det undersökta materialets karaktär.

Reflektion över sångtextanalysen

Sångerna i forskningsmaterialet är i de flesta fall välbekanta för mig och de kända sångernas textinnehåll visade sig vara mycket lättare att analysera än de mer obekanta, eftersom jag hade en förförståelse av vad som stod där. Närläsningen av textinnehållet gav ändå i de allra flesta fall nya insikter om såväl budskap som innehåll. Insikten om att sångerna sammansmälts till en helhet där musik och text är oupplösligt förenade blev en stark personlig upplevelse. Följden av denna sammansmältning fungerade också som ett slags läsning: jag insåg flera gånger att sångernas budskap gått mig förbi, fastän sångtextens innehåll i allmänhet är mycket viktigt för mig. Textens innehåll begränsades ofta till sångens titel och något enstaka innehållselement som blivit tydligt i texten. Kombinationen av text och musik förefaller vara en sådan obrytbar helhet: budskapets mångdimensionella innehåll förblir ofta subtilt, trots att textens budskap och innehåll vid en separat analys framträder tydligt (jfr Ali & Peynircioğlu, 2006).

Sångerna i sångskatten beskriver den finländska (nordiska) miljön, landets historia och hembygdens karaktärsdrag (fosterländska termer). De termer som används i beskrivningarna är allmängiltiga: människans relationer och hennes känsloliv, kärlek, glädje och sorg. De flesta av sångerna innehåller också naturbeskrivningar, många hänvisningar till vatten, till de trädarter och fåglar som finns i den finländska naturen. Den tredje faktorn som stiger fram ur textanalysen är att det ofta finns en tidsmässig orientering, ord som placerar sångens innehåll antingen i en viss årstid eller tid på dygnet. Påfallande många av texterna handlar om sång eller musik, även om de inte utgör någon majoritet. Sett mot det innehåll som läroplanerna i den finländska skolan rekommenderar finns många av sångkategorierna representerade också i den studerade delen av sångskatten. De sångtyper som nästan helt och hållet faller utanför är t.ex. kanonsånger och danslekar. Det betyder ju inte att de inte använts i skolsammanhang, men de finns inte med bland sångerna i den här studien. Den hyllning av arbete och det agrara samhället som betonas i läroplanen från 1927 och 1952 är inte speciellt tydlig, och sånger som handlar om skolan är inte heller representerade i forskningsmaterialet.

Analys av melodierna i sångmaterialet

Musikanalysen i den här avhandlingen fokuserar, som diskuterats under motsvarande avsnitt i teorikapitlet, på analys av många separata små detaljer i samspel med varandra. De här små melodiska delarna, *parametrarna*, bildar tillsammans oupplösliga helheter och när melodin sammanfogas med texten finns det inga som helst tvetydigheter om vilken sång ur repertoaren som avses. Termen *melodianalys* används här parallellt med det mer omfattande begreppet musikanalys, eftersom målet med den här studien endast avser själva melodilinjerna, inte t.ex. körarrangemang eller utskrivna ackompanjemang, där klangfärger, orkestrering och dynamik spelar avgörande roll för helheten. I det här avsnittet görs en noggrann studie av det melodiska innehållet i de 60 sångerna utifrån nio musikteoretiska huvudgrupper, som i sin tur indelas i mer exakta parametrar. Dessa huvudgrupper är också strukturerade som nodgrupper, men för att skilja mellan den textmässiga och den melodiska analysen används begreppet *parameter* då musikaliska analysdetaljer avses. En sammanställning av analysresultaten i tabellform finns i Bilaga 6.

Vid valet av analysmodell har jag dels tagit fasta på sådana aspekter som i musikläroplanerna antytts som typiska karaktärsdrag för en god melodi, dels utgått ifrån de analysmönster som bl.a. Reimers (1983) och Flodin (1998) använt i sina avhandlingar. Bartóks analysprinciper (se Radinović, 2007) har också bidragit till melodianalysens konstruktion. Läroplanerna innehåller ganska få synpunkter på melodierna, men t.ex. är melodiernas ambitus, fast rytmik, livliga tongångar och tonartsval sådant som lyfts fram (KB, 1952; LaFL, 1927). Andra melodiska parametrar som nämns i läroplanerna är ”tonupprepningar, löpningar efter skalan och språng i grundtreklängen” (KB, 1952). Utifrån de parametrar som lyfts fram i läroplaner och andra melodianalyser konstrueras en för ändamålet passande analysmodell för sångskattens melodier. Varje parameter studeras utifrån mot-

svarande musikteoretiska forskningsresultat och i sin musikhistoriska kontext. En översikt över de olika huvudgrupperna visades i Figur 10 i avsnitt 3.3. Resultaten av melodianalysen diskuteras i det här avsnittet.

I. Tonalitet

Det ”durbälte” som beskrivs av Cornelis et al. (2010) återfinns också i det här empiriska materialet. Majoriteten av sångerna går i dur: av de 60 undersökta sångerna har 48 stycken durtonalitet. Resultatet stöds av det uttalande som finns i 1952 års läroplan: sångerna som sjungs i de första två klasserna ska helst ha litet tonomfång och gå i dur (KB, 1952). Mollsångerna är 10 till antalet och två av sångerna har en tydligt definierad växling mellan dur och moll: *Höstvisa* och *Så skön är vår jord* (i original: *Niin kaunis on maa*). Båda dessa sånger hör till de yngre på sångrepertoaren. *Höstvisa* kom på andra plats i en vistävling 1967 och *Niin kaunis on maa* från 1971 fanns med på sångrepertoaren under Skolmusik 1981 i Karleby, då i svensk översättning av Wava Stürmer. Sången torde ha fått god genomslagskraft i sångskatten just p.g.a. detta stora sångtillfälle¹¹⁶.

I Sånglista 1 finns endast en mollsång: *Suomis sång*, medan Sånglista 2 innehåller 6 mollsånger och två sånger med både dur och moll. Sånglista 3 har ungefär samma fördelning som föregående sånglista, och antalet mollsånger ligger totalt under 20 %. De tolv gemensamma sångerna går alla i dur.

II. Taktarter

Den vanligaste taktarten i sångmaterialet som helhet är 4/4-takt. Nästan hälften, eller 29 av sångerna går i 4/4-takt. Den nästvanligaste taktarten är 3/4, som gäller för 16 av sångerna. Därpå följer 6/8-takt som finns i 6 av sångerna. Resten av taktarterna är rätt jämnt fördelade med 1–3 sånger i respektive taktart. Två av sångerna bygger på växlande taktarter: *Nu står jul vid snöig port* som har en avslutande del i 3/4-takt fastän resten av sången går i 2/4, och *Stormskärs-Maja* (1976) som blev berömd i samband med filmen baserad på Anni Blomqvists romaner om Maja på Stormskäret. Lasse Mårtensson gjorde musik till filmen och Benedict Zilliacus skrev senare en text till den ursprungligen instrumentala filmmusiken.

Taktarten kan normalt anses vara stabil i en sång som tillhör den västerländska traditionen, den förändras inte vid bearbetningar. *Båkländets vackra Maja* har på den punkten genomgått en intressant förvandling. Efter att i många sångböcker ha noterats i 12/8-takt väljer både Segerstam (1953) i *Vår Sångbok* och Lindholm och Sundqvist (2002a) i *Da Capo* åk 3–4, att trycka visan i 3/4-takt, alltså vanlig valstakt. Skillnaden mellan dessa båda taktarter är förvisso inte avgörande för hur sången låter, men originalets 12/8-takt är ändå mjukare och mer sångbar till karaktären än en vals i tretakt. En motivering till denna bearbetning skulle vara

¹¹⁶ Sången framfördes på Skolmusik 1981 av 1600 elever och lärare från Svenska Österbottens nordligaste kommuner (Häggman, 2001, s. 391).

intressant att höra¹¹⁷. Spridningen av taktarter i sånglistorna är ganska heterogen. I alla sånglistorna är 4/4-takt vanligast, medan den andra sånglistan har något högre antal sånger (10 st.) i valtakt än de andra. För övrigt kan ingen typisk förändring urskiljas, då de andra förekomsterna är marginella.

III. Formstrukturer

Sångernas formstrukturer kan studeras utifrån två olika synvinklar, texten och musiken. I viss mån sammanfaller de två typerna av form, men inte nödvändigtvis genomgående. Här diskuteras endast de melodiska formstrukturerna utifrån de punkter som Christ et al. (1980) lyfter fram, dvs. taktantal och melodisk form, antalet melodiska höjdpunkter (H) och frekvensen av melodiernas lägsta toner (L).

Taktantal

Vid studien av de musikaliska formerna fokuserar jag först på taktantalet och de mönster som där blir synliga. Sånger av den studerade typen bygger i de flesta fall på de traditionella fyrtaktsmönstren, dvs. antalet takter är delbara med fyra, alternativt tvåtaktsfraser. Detta beror givetvis även på textens struktur: korta text-rader ger korta fraser, långa textrader blir automatiskt längre fraser.

Sexton av de 60 sångerna har ett taktantal på 16 takter, tätt följda av sångerna med 8 takter som är 13 till antalet. Den tredje varianten är sånger med 24 takter som finns i 7 av sångerna. Det är alltså frågan om 4 x 4-frasmelodier, 2 x 4-frasmelodier respektive 6 x 4-frasmelodier. Sångerna med 3 x 4-form, totalt 12 takter, är fem till antalet, medan fyra av sångerna har 20 takter (5 x 4-fraser). Sånger som byggs upp av fyrtaktsfraser bildar en övervägande majoritet i sångrepertoaren. Det finns emellertid också några udda varianter i taktform: ett par sånger med 10, 15 och 25 takter. Sångerna med 10 takter är fördelade enligt fraser med två takter (5 x 2 t.), medan *Härlig är jorden*, som har 15 takter, byggs upp enligt formen 3 x 4 t. + 3 t. *Förtröstan* (Jag vet var jag min styrka har) har 25 takter, och den är strukturerad enligt 5 x 4 t. + 5 takter, alltså en förlängning av den sista frasen, vilket sker med hjälp av en lång melism och en påföljande känsla av utskrivet ritardando.

Generellt sett finns det inte många undantag från den traditionella normen med fyrtaktsfraser och tvåtaktsfraser, men där de finns skapar de variationer i melodi-strukturerna, dock inte på ett sådant sätt att det skulle kännas omotiverat. Avsaknaden av en noterad paustakt i *Härlig är jorden* ersätts normalt med en andningspaus mellan verserna som motsvarar just denna frånvarande paus, vilket skapar känslan av 16 takter trots notbildens 15 takter. Här kommer alltså det praktiska genomförandet in. Sådana faktorer påverkar också hur sångerna upplevs, och dessa faktorer ska därför inte heller föraktas. Det faller emellertid utanför den här studien att ta hänsyn till dylika framförandemässiga faktorer. Efter en granskning

¹¹⁷ I den finlandssvenska radioprogramserien "Du sköna sång" våren 2012 berättas om att kompositören Hanna Hagbom själv var mycket kritisk till bearbetningen av sången från 12/8-takt till vals, en stil som hon "inte alls kunde tåla".

av de olika variationerna i taktantal fördelas sångerna på fem grupper beroende på längd. Majoriteten av sångerna är rätt korta, upp till 16 takter. Av dem är de allra flesta 8 eller 16 takter, dvs. helt enligt den normalstandard som västerländsk musikalisk form bygger på.

Melodiernas formstrukturer

Den andra typen av formstruktur utgörs, som tidigare nämnts, av frasstrukturerna. Här kommer också textens former in i bilden även om de inte granskas specifikt i den här studien. Frasstrukturer betecknas oftast med stora bokstäver, där varje bokstav avser en fras på normalt fyra takter. Vanliga typmönster för musikalisk form är AAB, ABB, AABB och AABA. Dessa former kan dessutom ha variationer, som då betecknas med A': en mindre variation av den ursprungliga A-frasen. Här avses genomgående formen med avseende på melodin. Ifall inga gemensamma strukturer finns i melodins olika fraser betraktas sången som *genomkomponerad* (GK), t.ex. med en form av typen ABCD. Dessutom finns i materialet mängder av olika varianter där vissa frasstrukturer upprepas. Dessa benämns *övriga* (ÖVR).

Majoriteten av sångerna, 28 stycken, har tvådelad melodisk form. Detta innebär alltså olika varianter av melodifraserna (eller perioderna) A och B. Den absolut vanligaste formen är ABB: två olika melodidelar där den andra delen av melodin upprepas. Fjorton av sångerna har den här formen. De övriga tvådelade varianterna fördelas mellan formerna AABB, AAB, AABA och ABA. Sångerna med tre olika melodiska fraser är 16 till antalet och av dessa är formerna ABCB och AABC och dubbelformen AABBCC något vanligare: två sånger per variant. Formen ABCA finns också i en sång. Antalet genomkomponerade sånger (GK), dvs. där de melodiska fraserna inte utgör varianter av varandra, är också stort, 13 av sångerna följer detta mönster. Utöver dessa nämnda varianter finns ett flertal sånger med olika slags reprisar som kategoriseras under Övrigt (ÖVR). Med avseende på den melodiska formen är variationen så stor att inga mer generella slutsatser kan dras på den punkten.

Melodiernas höjdpunkter och lägsta toner

En välfungerande melodi kännetecknas av balans mellan tonhöjderna och fraserna (Christ et al., 1980). Dessutom bör en "god melodi" vara förhållandevis lätt att sjunga i grupp, vilket innebär att stora och tonalt svåra intervallsprång inte är att rekommendera¹¹⁸ (Flodin, 1998; Reimers, 1983). De högsta och lägsta tonerna i en fras eller en hel melodi markerar en fokuspunkt mot vilken melodin rör sig. Därmed skapas i melodin en känsla av energi. Christ et al. (1980, s. 76) skriver så här om höjdpunkterna och de lägsta tonerna:

Pitch climax is also associated with the contour of phrases. As a phrase unfolds, motion to the highest pitch directs our attention to that pitch. In a manner of

¹¹⁸ Naturligtvis finns det sånger som har stora och extrema intervallsprång i melodier som ska sjungas, t.ex. i moderna operaarior, men sådana har sällan allsångs- eller skolsångskaraktär, och finns inte heller med i forskningsmaterialet.

speaking, the 'energy' of the directional pattern is concentrated in the pitch apex or in its opposite, the low point. Since a build-up of energy is usually followed by release, we expect the same to happen in a phrase of music. The pitch apex and the low point, then, outline the contour of a phrase or section of music.

Varje ton i en melodifras bidrar till att fördela balansen mellan spänning och upplösning i frasen så, att melodin byggs upp till en intressant helhet. De tydligaste spänningsförhållandena kan studeras genom tonika-dominantfunktionerna, som diskuteras i de kommande avsnitten om incipiter och kadenser, men också balansen mellan antalet höjdpunkter (H) och förekomsten av de lägsta meloditoner (L), har en viss betydelse för sångens karaktär. I det följande har melodierna studerats inklusive repriserna, eftersom framförandet av t.ex. en hel vers som tonsättaren tänkt den i många fall förutsätter upprepning av de repriserna som meddelas i noterna. Vid studien av höjdpunkter och lägsta toner har tonflödesdiagrammen med utskrivna repriserna använts. Jag går inte in på betydelsen av höjdpunkterna och de lägsta tonernas notvärden, isåfall skulle det behövas många fler jämförande analyser av data än vad som ryms inom ramen för den här studien. Vid beräkningen av antalet höjdpunkter och lägsta meloditoner beaktas inte eventuella direkt på varandra följande tonupprepningar.

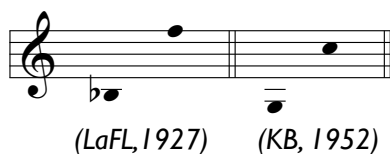
Femton av sångerna har endast en melodisk höjdpunkt (H). Den vanligaste mängden höjdpunkter i melodin är två, hela 26 av sångerna har ett tonhöjds-klimax på två ställen i melodin. Tre eller fyra höjdpunkter är också rätt vanligt, medan två sånger har sex respektive åtta höjdpunkter i melodin. Dessa två sånger är folkvisorna *Sommarmarsch (Över bygden)* och *Plocka vill jag skogsviol*. Här kan sångernas förhållandevis smala ambitus påverka situationen: *Sommarmarsch* har 9 skalsteg i funktionen 5z–6 och *Plocka vill jag skogsviol* spänner över en oktav med funktionen 1–8. Endast en av sångkategorierna är enhetlig i fråga om antalet höjdpunkter: psalmerna och de andliga sångerna (sångkategori C) som alla tre har endast en höjdpunkt.

De lägsta tonerna (markerade med L) förekommer generellt oftare än höjdpunkterna i sångerna. Ändå går 23 av sångerna endast en gång ner till melodins lägsta ton (1 L). Två eller fyra förekomster av den lägsta meloditonen är ganska vanligt: 12 melodier går ner till den lägsta tonen fyra gånger (4 L), medan 10 sånger har två lägsta toner (2 L). Övriga sånger fördelas mellan fem och ända upp till 19 förekomster av lägsta meloditonen i en vers. De fyra sånger som har flest lägsta toner (L) i melodin är *Vintern rasat* (19 L, ambitus 5z–5), *Höstvisa* (16 L, ambitus 5z–6), *Nylänningarnas marsch* (13 L, ambitus 5z–5) och *Ty lysa de stjärnor* (10 L, ambitus 5z–5). Dessa fyra sånger har alla begynnelsetonen 5z gemensam, vilket antyder att det låga kvintläget ofta resulterar i många lägsta toner.

Höjdpunkterna och de lägsta tonerna i melodierna utgör grunden för en närmare studie av frasstrukturer och relationer mellan fraser. Det finns tyvärr inte utrymme för någon fördjupning av det temat i den här avhandlingen, men frasstrukturerna kan studeras närmare i tonflödesdiagrammen (Bilaga 11).

IV. Ambitus

Melodiernas *ambitus* beskriver sångernas tonala bredd, avståndet mellan den lägsta och den högsta tonen i melodin. Sångens ambitus präglar melodins karaktär, och generellt sett innebär ett större ambitus en svårare sång. Här studeras sångernas ambitus i relation till *ambitusfunktionen*, dvs. vilket omfång och vilken placering som använts i de studerade sångerna. Först görs emellertid en allmän beskrivning av intervallerna i melodierna. I den nationella musikläroplanen från 1952 lyfts ambitusfrågan fram genom att den använda ambitusbredden i skolsammanhang då sänks med ungefär en ters, från det tidigare använda $bess-f^2$ ner till frekvensomfånget $g-c^2$ (KB, 1952). Sänkningen motiveras med finländarnas röstbruk: barnen sjunger gärna för full hals och då hellre i lägre register. Notexempel 3 visar det rekommenderade melodiomfånget i 1927 års läroplan och i läroplanen från 1952.



Notexempel 3. Rekommenderad sångambitus i finländsk skola före och efter 1952.

Efter 1952 är det använda röstregistret för skolsång således något mindre och avsevärt lägre än tidigare, något som syns i tonartsvalen i sångböckerna. Den ettstrukna oktaven ska enligt 1952 års läroplan prioriteras och läraren får ansvar för att anpassa tonarterna till elevernas sångförmåga. Det använda registret omfattar i den tidigare perioden 12 skalsteg, medan den senare rymmer 11 skalsteg. Ur det här principiella ställningstagandet i läroplanerna framträder en fråga om hurdana ambitusintervall sångerna i sångskatten bygger på. Melodilinjernas ambitusstrukturer diskuteras nu närmare.

Ambitusintervall

Sångernas melodier har varierande ambitus. Av de 60 studerade sångerna ligger den vanligaste spännvidden på en undecim (elva skalsteg) eller en nona (nio skalsteg). Det här gäller för 15 sånger av vardera sorten. Decimambitus (10) finns i 13 sånger. 11 sånger spänner över en oktav (8), medan tre sånger bara når en septim (7) och en enda, *Finlandiahymnen* har en extremt liten ambitus på en sext (6). *Stormskärs-Maja* har bredast ambitus, hela 13 skalsteg, och är från början troligen tänkt att sjungas som duett mellan en man och en kvinna. I Sånglista 1 (1945) är nonan vanligast, men även de intervall som ligger i närheten är frekvent förekommande. Sex av sångerna har där ett omfång på nio skalsteg. I Sånglista 2 (1985) är undeciman (11 skalsteg) och oktaven (8 skalsteg) vanligast, medan den tredje sånglistan (2000) har flest sånger med ambitus på 9 eller 10 skalsteg. Bland de tolv gemensamma sångerna är spridningen rätt jämn. Variationerna i ambitusintervall visar således inte på någon tydlig prioritet, vilket kan tyda på att det är andra

faktorer än sångens ambitus som bidragit till dess popularitet. Ändå framträder en viss trend ur materialet: sånger med mycket litet eller mycket stort ambitus är inte många i någon av listorna.

Ambitusfunktioner

Antalet skaltoner kan givetvis fördelas olika vid konstruktionen av en melodi. Vid första anblicken är det lätt att tänka att t.ex. en ambitus på en oktav betyder att skaltonerna 1–8 används. Det är emellertid ingen självklarhet. Istället finns det flera möjliga alternativ. Dessa varianter kallar jag *ambitusfunktioner* (*f*). I följande avsnitt tas ingen hänsyn till dur/molltillhörighet.

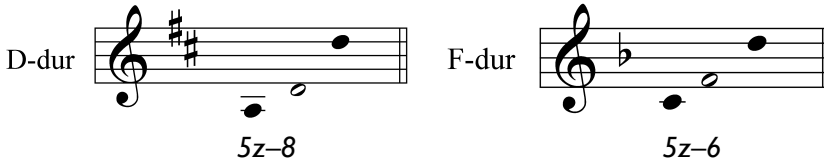
För att få fram de olika ambitusfunktionerna används samma siffersystem som beskrivits tidigare. Resultatet är 22 olika ambitusfunktioner, fördelade mellan åtta olika ambitus. De 15 sånger som har en ambitus på elva skaltoner fördelas på tre olika ambitusfunktioner: a) 5z–8, (från undre kvinten till oktaven) b) 7z–3y (från undre ledtonen upp till tersen i övre oktaven) respektive c) 1–4y (från grundtonen till kvarten i övre oktaven). Femton sånger har nonan (9 skaltoner) som ambitus, och dessa fördelas på fem alternativ: a) 5z–6 (från undre kvinten upp till sexten), b) 7z–8 (från undre ledtonen upp till oktaven), c) 2–3y (från skarptonen, andra skaltonen, till tersen i övre oktaven), d) 1–2y (från grundtonen upp till skarptonen i övre oktaven) respektive e) 3–4y (från tersen upp till kvarten i övre oktaven).

De tretton sånger som har en ambitus på tio skaltoner omfattar flest variationer: hela sju stycken. Ambitusfunktionen 4z–6 går från undre oktavens kvart till sexten, 5z–7 rör sig mellan undre kvinten och septimen. Funktionen 6z–8 sträcker sig från submedianten till oktaven medan 7z–2y går från undre ledtonen upp till nonan. Ambitusfunktionen 1–3y rör sig mellan grundtonen och övre oktavens ters, funktionen 2–4y går från skarptonen upp till övre oktavens kvart och funktionen 3z–5 (3–5y) rör sig från tersen upp till övre kvinten, eventuellt med oktavtransponering. Oktavambitus (8) fördelas på tre varianter: 5z–5, (från kvint till kvint), 3z–3 (från ters till ters) och 1–8, (från grundton upp till oktaven). Tre av sångerna har ambitus på en septim (7). De har alla ambitusfunktionen 5z–4, från undre kvint upp till kvarten, eventuellt med oktavtransponering beroende på tonart. Tre sånger återstår med varsin egen ambitus. *Finlandiabymnen* har smalast ambitus på en sext (1–6), duodecimen (5z–2y) finns i *Sylvias visa* och tredecimen (13 skalsteg, 5z–3y) finns i *Stormskärs-Maja*.

Eftersom majoriteten av sångerna har durtonalitet, finns det också flest varianter i ambitusfunktionerna bland dem. Durtonalitet förekommer i alla varianter av ambitusintervall utom det största intervallet, 13 skalsteg. Båda sångerna med dubbel tonalitet finns bland sångerna med 9 skalsteg, med funktionerna 5z–6 respektive 7z–8 (här räknat enligt molltonarten, p.g.a. meloditonernas funktioner).

Om sången har elva skalsteg är den vanligaste funktionen 5z–8, alltså ett omfång vars lägsta ton ligger på kvinten i den undre oktaven, och därefter sträcker sig upp till grundtonens oktavläge. Hela åtta av sångerna med en ambitus på elva skalsteg

har denna funktion. Om melodiregistret är en nona blir den vanligaste funktionen 5z-6, alltså från undre oktavens kvint upp till sjätte tonen i skalan. Fem sånger har denna melodityp. Notexempel 4 visar exempel på hur de vanligaste ambitusfunktionerna för elva respektive nio skalsteg ser ut i noterad version. Tonartens grundton är markerad med helnot.



Notexempel 4. Den vanligaste ambitustypen för melodier med elva skalsteg (5z-8) respektive nio skalsteg (5z-6).

I de fall där sångmelodin ligger inom en oktav är spridningen jämnare med tre olika funktioner: 5z-5, 3z-3y (3z-3) respektive 1-8, alltså en oktav upp från någon av grundtreklangens toner. Här är fördelningen ganska jämn med en liten övervikt på funktionen 5z-5 som finns i fem sånger. Notexempel 5 åskådliggör de ambitusfunktioner för oktaven som finns representerade i materialet.



Notexempel 5. Oktavens ambitustyper. 5z-5, 3z-3 och 1-8.

I musikläroplanerna (t.ex. KB, 1952) påpekas betydelsen av att välja lämplig tonart för bästa möjliga sångbarhet, dvs. behovet av att anpassa tonartsvalet efter gruppens sångförmåga. Generellt kan man anta att en sång med mindre ambitus är lättare att transponera och därmed kan förekomma i fler tonarter än en sång med stort ambitus. Samtidigt blir ju inte behovet att transponera sången för bästa möjliga sångbarhet så stort då tonomfånget är litet. Ett gott exempel på detta är *Finlandia-hymnen* som noteras i endast två tonarter i de granskade sångböckerna: Ess-dur och D-dur, den sistnämnda endast i *Da Capo*. Orsaken till hymnens lilla omfång kan ligga i att verket ursprungligen är skrivet för orkester (*Finlandia* från 1899), med alla orkestreringens möjligheter att variera musiken även om själva melodin inte är så vid. Det kan också finnas en viss relation mellan ambitusfunktion och tonartsval i melodierna, eftersom höjdpunkterna och de lägsta tonerna förändras beroende på vilken tonart som väljs. Den frågan diskuteras närmare under rubriken om tonartsval.

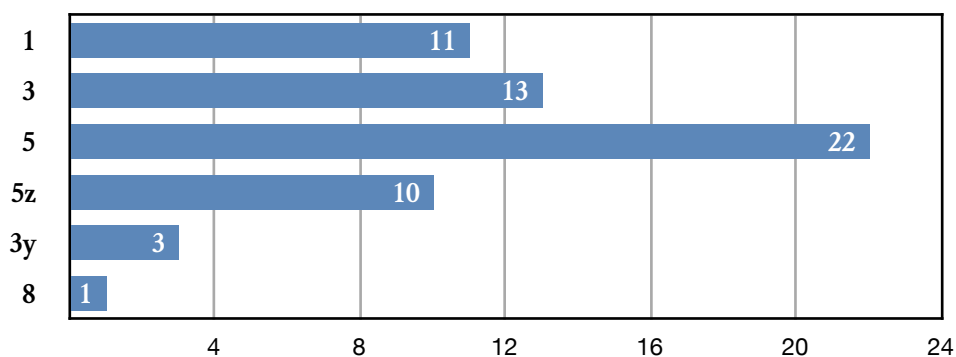
V. Melodiernas inledning: begynnelse-toner och incipiter

Studier av begynnelseintervallen i västerländska melodier har gjorts t.ex. av Vos med kompanjoner (Vos, 1999; Vos & Pasveer, 2002; Vos & Troost, 1989). Med stöd av deras resultat granskas här några incipitmönster som förefaller mest intressanta: de variationer av kvartsprång upp till tonikan som är så vanliga i västerländska melodier. Dessutom studeras de olika typer av melodilösningar som finns i sångrepertoaren med avseende på begynnelse-tonerna. Både incipiter och slutkadenser ger en antydning om den underliggande harmoniken. Vissa reflektioner över harmoniken kan följaktligen göras utgående från melodiernas tonala konstruktioner även om ackordföljderna i sångerna inte granskas i den här studien.

Begynnelse-toner

Den första meloditonon har en avgörande betydelse för hur melodin fortsätter. Tonartsvalet spelar också en stor roll, men det diskuteras senare. Från begynnelse-tonen går melodin vidare med ett intervallsprång, stort eller litet, och från detta inledande intervall byggs hela melodin upp. De forskningsresultat som Vos et al. (1999; Vos & Pasveer, 2002; Vos & Troost, 1989) redovisar antyder att en melodi normalt inleds från någon av tonikans ackordtoner (1, 3 eller 5). Av dessa toner har den femte tonen dubbel tillhörighet i såväl tonika- som dominantackordet. I de fall där femte tonen är inledningston finns det en preferens för dominantfunktionen (V steget) i den underliggande harmonin, vilket förstärker uppfattningen om melodins tonalitet.

Den första tonen i samtliga 60 studerade sånger hör till tonikans treklang, dvs. tonerna 1, 3, 5 eller 8. Hela 22 av sångerna har inledningstonen 5, plus 10 sånger som börjar i lågt register, från ton 5z. Mer än hälften av sångerna börjar således från kvintlage, totalt 32 stycken. Tretton av sångerna inleds från den tredje skal-tonen (3), plus 3 sånger från oktavlägets ters (3y), medan elva sånger börjar från grundtonen (1) och en från oktavlage (8). Den vanligaste inledningstonen är således kvintan (32 st.) med över hälften av sångerna, följt av tersen (16 st.) och grundtonen (12 st.). Det här stämmer väl överens med Vos et al. (1999; 2002) resultat. Fördelningen i hela sångrepertoaren visas i Figur 25.



Figur 25. Sångernas begynnelsetoner enligt tonplats.

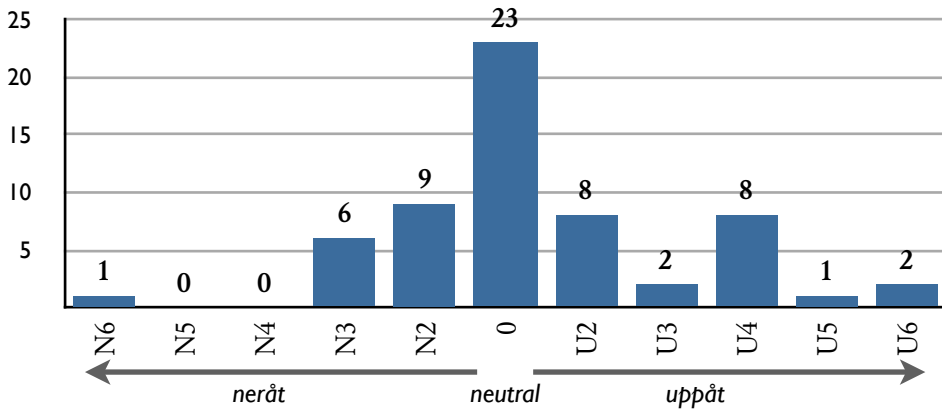
1 = grundton, 3 = ters, 5 = kvint

5z = kvint i lågt läge, 8 = grundton i högt läge 3y = ters i högt läge

Kvintläget är genomgående vanligast som inledningston. Spridningen mellan sånglistorna är ganska jämn och proportionerna är ungefär likadana. I resten av det här avsnittet går analysen djupare in på detaljer i incipiterna. Därför diskuteras sångrepertoaren nu endast som helhet, inte med avseende på de enskilda sånglistornas spridningar.

Begynnelseintervall

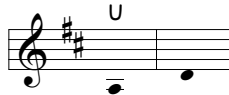


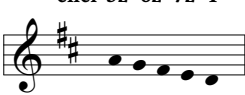
Från den inledande tonen rör sig en melodi enligt tre alternativ: uppåt (U), nedåt (N) eller med tonupprepning (0). I det undersökta sångmaterialet sträcker sig begynnelseintervallen från tonupprepning upp till sextsprång. Mer än en tredjedel av sångerna, 23 stycken, har tonupprepning i början av melodin. De övriga intervallen har dessutom två riktning varianter, uppåt eller neråt. I 16 av sångerna rör sig melodin inledningsvis neråt medan 21 melodier har en inledande uppåtgående rörelse. 17 sånger rör sig stegvis i början, och av dessa har 9 sånger nedåtgående riktning medan 8 stycken rör sig uppåt. Av terssprången går sex av åtta neråt, medan samtliga kvartsprång är i uppåtgående riktning (8 st.). Ett uppåtgående kvintsprång finns representerat. Av de tre sextsprången, går två uppåt och ett neråt. Figur 26 visar fördelningen av inledningsintervallen.



Figur 26. Begynnelseintervall inklusive tonupprepning.

Värdet noll (0) står för tonupprepning, U-staplarna (till höger) visar fördelningen av incipitrörelser uppåt, medan N-staplarna visar incipiter som rör sig neråt ($n = 60$).

Här blir det möjligt att relatera till de undersökningsresultat som Vos (1999) presenterar: varianterna av 4/5-öppningar i en melodi. Dessa indelas av Vos i *direkta*, *utdragna* (med tonupprepningar) och *utfyllda* (stegvis rörelse mellan tonplats 5 och 1)¹¹⁹. Av de 32 sånger som inleds med tonplats 5 har 14 sånger en 4/5-öppning. Notexempel 6 visar de olika typerna av incipiter noterade i D-dur, även om några av sångerna i forskningsmaterialet med den här typen av incipiter går i moll.

a) direkt 5z-1 med upptakt	b1) utdragen, högt läge 5-8	b2) utdragen lågt läge 5z-1	c) utfylld 5-1 5-4-3-2-1 eller 5z-6z-7z-1
			
5z 1	5 5 8	5z 5z 1	5 4 3 2 1

Notexempel 6. Varianter på 4/5-öppningar i sångerna, här noterade i D-dur (mollvarianter förekommer också).

Åtta av 4/5-öppningarna i den studerade sångrepertoaren är direkta (Notexempel 6a): 5z-1 eller 5-8, och samtliga börjar på en upptakt, där tonikan ligger på den betonade ettan i takten. Av de 28 sångerna med upptakt börjar 20 stycken från tonplats 5, vilket överensstämmer med andra forskningsresultat (Christ et al., 1980). Fem av sångerna har en utdragen 4/5-öppning (Notexempel 6b) antingen i högt läge (Notexempel 6b1) eller från den lägre kvinten 5z (Notexempel 6b2). Här finns inget gemensamt mönster med upptakter, däremot kan en viss ökad tonal mjukhet anas i och med att tonikan i fyra av fallen inte kommer på betonad taktindel. Den tredje, utfyllda versionen (Notexempel 6c) finns med i endast en av sångerna (Norges nationalsång). Där gestaltas den som en stegvis rörelse neråt mellan tonplats 5 och 1.

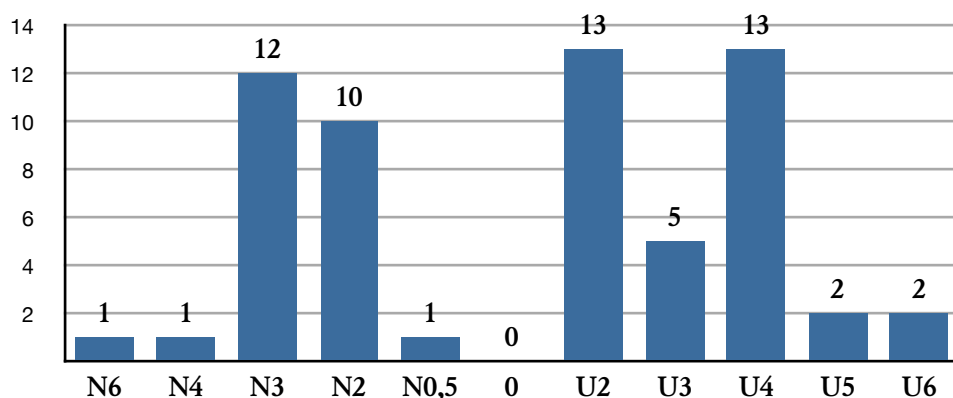
¹¹⁹ "direct, delayed and incremental" (Vos, 1999, s. 8).

Det stora antalet tonupprepningar bland begynnelseintervallen signalerar inte, som man först kanske tror, en monoton och statisk incipit. Istället tenderar tonupprepningarna att betona den rytmik som strukturen i texten kräver. Med hjälp av tonupprepningar drivs melodin framåt och resulterar i en förväntan på en upplösning, precis som en oavslutad dominantrörelse skapar förväntningar på en slutlig tonika i frasen (jfr Krumhansl, 1992). Detta fenomen indikerar att en tonupprepning lägger större vikt på den efterföljande tonen eller initierar ett större melodisprång, något som kan studeras t.ex. i *Björneborgarnas marsch*. Därför blir den meloditon som följer efter tonupprepningen ännu starkare betonad både ur melodisk och harmonisk synvinkel. I de 23 sånger som inleds med tonupprepning avslöjar incipiten inte så mycket om melodins fortsättning eller den underliggande harmoniken. Därför studeras också den reducerade versionen av incipiterna för att incipitmönstren skall bli tydligare.

Harmoniska funktioner hos de reducerade incipiterna

Reduceringen av tonupprepningarna möjliggör en tolkning av de tonala intervall som med tanke på den harmoniska funktionen upplevs som meningsfulla. I praktiken innebär det här att de tre första tonerna granskas istället för det första intervallet. Då bildas ett annat mönster, där intervallens inneboende harmoniska kvaliteter synliggörs också hos de sånger som börjar med en tonupprepning. Nu fördelas alltså de 23 sångerna med inledande tonupprepning mellan de uppåtgående och de nedåtgående incipiterna. Det mönster som syntes hos de oreducerade begynnelseintervallen förstärks efter redueringen avsevärt (Figur 27). Vanligast är stegvis uppåtgående melodicrörelse eller kvartsprång uppåt i början av melodin, med 13 sånger vardera. Med avseende på kvartsprången stämmer sångmaterialet överens med det uttalande som Sass Bak (2000) gör: det vimlar av uppåtgående kvartsprång som inledningsintervall i nordisk sångtradition. Den här typen av incipiter utgör således exempel på en stark tonal förankring, där traditionella musikaliska byggstenar används för att etablera dur/molltonalitet. Ett uppåtgående kvartsprång i västerländsk tonal harmonik förutsätter emellertid att inledningstonen ligger på tonplats 5, dvs. att intervallet har funktionen 5z-1 eller 5-8. De andra alternativen: 3-7 och 1-4 antyder en annan tonart.

Terssprång neråt är mycket vanliga och förekommer i 12 sånger. Tio melodier gör stegvis rörelse neråt från begynnelsetonen. Tre sånger är helt olika de andra: de med incipiten N6, N4 och N0,5. Den sång som inleds med N6 (sextsprång neråt) är *Vinden drar. Kling, klang klockan slår* inleds med kvartsprång neråt (N4) efter en tonupprepning, medan den sång som rör sig kromatiskt neråt (N0,5) efter den första tonupprepningen är *En sommardag i Kangasala*. De här tre sångerna skiljer sig följaktligen från de andra sångerna i sångskatten redan efter de första tre tonerna.



Figur 27. Reducerade begynnelseintervall. (n = 60).

Incipittyperna i förhållande till begynnelseton

I det här avsnittet presenteras variationerna när de reducerade incipiterna studeras i relation till begynnelsetonerna. De olika typerna av reducerade incipiter som förekommer i den studerade sångrepertoaren styrs i någon mån av vilken begynnelseton som valts. Det här fenomenet uppkommer av sångtekniska skäl. En melodi som börjar från tonplats fem (5) kan fortsätta både uppåt och neråt, medan en melodi som inleds från högt läge (t.ex. 3y) rimligen kommer att fortsätta neråt¹²⁰. Börjar sången från låg kvint (5z) går den nästan säkert uppåt. Här spelar också tonartsvalet en viss roll: beroende på sångambitus följer melodin vissa logiska modeller, för att hållas inom sångbara ramar. Generellt ligger sångernas melodier mellan de klingande tonerna a och d², eller som läroplanen 1952 rekommenderade: skolsångernas ambitus bör röra sig mellan g och c², alltså något lägre. Det här påverkar i sin tur valet av tonart i sångböckerna, vilket tas upp i avsnittet om tonartsstabilitet.

Som tidigare nämnts är spridningen mellan begynnelsetonerna fördelad så att mer än hälften av sångerna (32 st.) börjar från kvinten: tonplats 5 eller 5z. Tersen är begynnelseton i 16 av sångerna, medan melodin börjar från grundtonen i 12 av sångerna. Incipittyperna indelas här i tre grupper, A–C, beroende på vilken tonplats den inledande tonen har. I Bilaga 6 finns tabeller och diagram över de olika incipittypernas fördelningar mellan begynnelsetonerna. I tabellerna beaktas också tonaliteten. Här bör observeras, att de två sånger som har dubbel tonalitet (dur-moll resp. moll-dur) där syns enligt den inledande tonaliteten.

¹²⁰ Detta resonemang stöds av bl.a. von Hippel (2000) som i sin kritik av Meyers (1973) forskningsresultat hävdar att tonhöjden i sig utgör grundorsaken till melodiernas gap-fill-lösningar.

Sånger som inleds från tonplats 5

Av de 32 sånger som inleds från tonplats 5 börjar 10 sånger från den låga kvinten (5z). Av dessa sånger går 6 sånger i dur. Den vanligaste incipitformen är den tidigare diskuterade 5z-1, en 4/5-öppning med eller utan tonupprepning, från kvinten till grundtonen (tonikan). De övriga två varianterna är 5z-7z, som har en tydlig dominantfunktion, och 5z-3, ett sextsprång med tonikafunktion (Sång-exempel: *En sjöman älskar havets våg*). Notexempel 7 visar den noterade formen av incipiterna från begynnelseton 5z eller 5.

Notexempel 7. Reducerade incipittyper hos de 32 sånger som inleds från tonplats 5z eller 5, notexempel i D-dur.

Sånger som inleds från tonplats 3

Sexton av sångerna börjar från tonartens ters, dvs. tredje tonplatsen (3 eller 3y). Femton av dessa sånger går i dur, det enda undantaget är *Stormskärs-Maja* som går i moll. Incipiterna fördelas rätt jämnt mellan åtta varianter. Den enda variant som är något vanligare är stegvis rörelse neråt (3-2 eller 3y-2y), med sammanlagt 6 sånger. Incipiterna i noterad form visas i Notexempel 8 och 9, där de sånger som inleds från tonplats 3y är noterade i Bb-dur respektive B-moll, för att inte hamna utanför ett normalt sångbart melodiläge¹²¹.

Notexempel 8. Reducerade incipittyper från tonplats 3. Exemplen noterade i D-dur.

¹²¹ dvs. för att hållas inom ramarna för det önskvärda ambitus a-d² som deklarerats i läroplanen från 1952.



Notexempel 9. Reducerade incipit typer från tonplats 3y.

Exemplen noterade i Bb-dur och B-moll.

Sånger som inleds från tonplats 1 eller 8

De återstående 12 sångerna inleds från tonartens grundton, dvs. tonplats 1 eller dess oktavläge (tonplats 8). Endast en av sångerna börjar från oktavläget, den tidigare nämnda *Kling, klang klockan slår*. Resten av sångerna börjar från lågt läge och fördelas mellan fyra incipit typer, där den oftast förekommande varianten är stegvis rörelse uppåt från grundtonen (1–2). Sex av sångerna inleds så. De noterade versionerna av incipiterna från tonplats 1 och 8 visas i Notexempel 10.



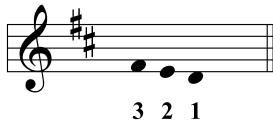
Notexempel 10. Reducerade incipit typer från tonplats 1 och 8 noterade i D-dur.

VI. Melodiernas avslutning: sluttoner och kadensmelodier

Samtliga sånger är tonala till karaktären. Därför förväntas åtminstone de flesta av dem sluta på grundtonen¹²², vilket utan undantag stämmer i den här studien. Alla de 60 studerade sångerna slutar på grundtonen, antingen i grundläge eller oktaverat. 39 av sångerna slutar på tonplats 1 medan resterande 21 sånger avslutas en oktav högre (tonplats 8). Vilken betydelse detta har för sångens karaktär beror på tonartsvalet, men över lag skapar oktaven som sista ton ett mer energiskt slut i och med att sången går upp till ett förhållandevis högt melodiläge.

Analysen av slutkadenserna fördjupas lite mer än Vos och Pasveer (2002) har gjort: här tas de tre sista olika tonerna i melodin med för att få fram det väsentliga i melodirörelsen. Vos och Pasveer använder endast de två sista tonerna. Eventuella tonupprepningar räknas inte med, det blir alltså en reducerad form av melodin. De tre oftast förekommande kadensmelodierna presenteras i Notexempel 11. Av dessa tre varianter är den allra vanligaste kadensmelodin i reducerad form 3-2-1, dvs. en stegvis nedåtgående rörelse till tonikan. Hela 15 av sångerna slutar så. Om motsvarande läge i oktaverad form (3y-2y-8) medräknas blir det totala antalet 18 sånger. Nästvanligast, med 6 sånger vardera, är en pendelrörelse mellan grundton och ledton i formen 8-7-8 (1-7z-1) respektive en stegvis uppåtgående rörelse mot grundtonen: 6-7-8 (6z-7z-1).

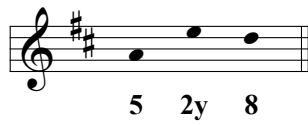
¹²² Jämför Vos och Pasveer (2002).

a) Kadens 3–2–1 (3y–2y–8)
– kadenstyp Eb) Kadens 8–7–8 (1–7z–1)
– kadenstyp Bc) kadens 6–7–8 (6z–7z–1)
– kadenstyp E

Notexempel 11. De tre vanligaste kadensmelodierna.

Det finns totalt 18 olika varianter av kadensmelodier bland de studerade sångerna. För att skapa någon slags strukturöversikt över alla dessa variationer indelas sångerna efter den inledande närstudien i fem olika grupper enligt den modell för kadenstyper som föreslagits av Smits van Waesberghe (1955). Han använde också en sjätte grupp med tonupprepningar, men den kommer inte i fråga här, eftersom det är de reducerade kadensversionerna som studeras.

De tre tidigare nämnda vanligaste kadensmönstren (Notexempel 11) tillhör kadensgrupp E (3–2–1 och 6–7–8) respektive kadensgrupp B (8–7–8). Indelningen överensstämmer med den tidigare såtillvida att den vanligaste kadensformen fortfarande är kadenstyp E: den stegvisa avslutande rörelsen som finns i 24 av sångerna. Kadenstyp A, som innehåller 17 sånger efter grupperingen, omfattar många olika typer av kadenser, där det gemensamma kännetecknet är tersrörelser med dominantfunktion kring grundtonen. Notexempel 12 visar två exempel på kadenser av typ A: varianterna 2–7z–1 och 5–2y–8.



Notexempel 12. Kadenser av typ A: tersstaplingar med dominantfunktion.

Kadenstyp B innehåller den tidigare nämnda 8–7–8-funktionen, men också pendelrörelse uppåt (1–2–1) tillhör den här typen av kadens. Se Notexempel 11b för noterade versioner av kadenstyp B. Kadenstyp C är inte så väl representerat i materialet, endast tre sånger har den typen av kvartkadens. Den definieras av Smits van Waesberghe (1955) enligt den nästsista tonen, som skall vara tonplats 5 eller 4, dvs. kadenser vars sista melodi-intervall är 5z–1 eller 4–1. Två av de tre sångerna i kadensgrupp C är samtidigt, med beaktande av den tredje sista tonen, en variant av kadensgrupp A, eftersom de följer funktionen 7z–5z–1 och oktavvarianten 7–5–8. Den tredje sången (*Julpolska*) har kadensfunktionen 6–5–8 efter en lång melodisk sekvens som byggs upp till den oktaverade sluttonen. Dessa kadenstyper visas i Notexempel 13.



Notexempel 13. Kadenstyp C. Kvartkadens.

Smits van Waesberghe (1955) betonar att kadenserna förekommer i otaliga varianter och en del av dem kan tolkas till flera kategorier, beroende på hur de ser ut i praktiken. Det stämmer också för sångerna som här står i fokus. Speciellt tydligt blir det i kadenstyp D som är en terskadens på tonikans treklang. När den tredje sista tonen tas med i analysen blir det harmoniska förloppet tydligare och följaktligen kunde sångerna som placerats i grupp D i många fall också läggas till grupp A. Åtta av sångerna har ändå placerats i den här kategorin: sådana som avslutas med funktionen 3–1 eller 6z–1, samt de sånger vars tredje sista ton signalerar tonikatillhörighet eller saknar dominantackordets avgörande ters. Följaktligen finns i grupp D sådana sånger som avslutas 2–3–1 (2y–3y–8) eller 4–3–1, men också 5z–6z–1, 3–5–1 och 2–5–1 bedöms som tillhörande kadenstyp D. De noterade versionerna visas i Notexempel 14.

The image shows six musical staves, arranged in two rows of three. Each staff represents a different cadence pattern in a major key. The notes are represented by black dots on the staff lines. Below each staff are numerical labels indicating the scale degrees of the notes.

- Staff 1 (top left): G major, notes G4, A4, B4. Labels: 2 3 1.
- Staff 2 (top middle): G major, notes G4, A4, B4. Labels: G: 2y 3y 8.
- Staff 3 (top right): D major, notes D4, E4, F#4. Labels: 4 3 1.
- Staff 4 (bottom left): D major, notes D4, E4, F#4. Labels: 5z 6z 1.
- Staff 5 (bottom middle): D major, notes D4, E4, F#4. Labels: 3 5 1.
- Staff 6 (bottom right): D major, notes D4, E4, F#4. Labels: 2 5 1.

Notexempel 14. Kadenstyp D. Terskadens i tonikan.

Exemplen noterade i D-dur och G-dur.

Eftersom varianterna på kadenser är så många i den studerade sångrepertoaren blir det omöjligt att dra några absoluta slutsatser av innehållet i kadenserna. Det enda som är helt klart är att sångerna slutar på grundtonen, i lågt eller högt läge. Utöver detta finns det inte någon speciell typform för avslutningen på en melodi i det studerade sångmaterialet, förutom en stegvis rörelse i någon form mot grundtonen, vilket överensstämmer med de forskningsresultat som Vos och Pasveer (2002) presenterat.

VII. Intervallstrukturer

Förutom incipiterna och kadenserna består sångernas melodier av en hel del andra intervallstrukturer som kan vara värda att studera närmare. Bland alla de möjligheter till melodiska studieobjekt som finns nerlagda i ett sångmaterial har jag valt att fokusera lite närmare på hur melodierna rör sig, dvs. de allmänna intervallstrukturerna. Melodins innehåll bygger på intervallsprång och stegvisa rörelser, vilka bidrar till en känsla av ökad och minskad drivkraft i fraserna. Ju mer monoton melodifrasen är, desto mindre aktivitet signalerar melodin. Vid beräkningen av antalet intervallsprång större än en ters tas ingen hänsyn till frasslut eller eventuella pauser i melodin, alla meloditoner räknas som en enda helhet. Däremot räknas repriserna in här, eftersom sångerna är tänkta att framföras med repris. Eftersom en melodi består av såväl språng, stegvisa rörelser som monotona avsnitt och mer

framåt drivande fraser, blir studien av melodins intervallspridningar intressant: har sångerna i den finlandssvenska sångskatten något gemensamt på den här punkten?

Ur pedagogisk synvinkel har en studie av spridningar mellan intervalltyperna en rätt stor betydelse. Speciellt i läroplanen från 1952 betonas förmågan till sång efter noter och även i gehörsången lyfts melodiernas sångbarhet fram som en viktig faktor för lämplig sångrepertoar. Därför rekommenderas *stegvisa rörelser, tonuppreppningar* och *språng i grundtreklängen* (KB, 1952). De här tre rekommendationerna blir utgångspunkten för nästa del av analysen. Av praktiska skäl omvandlas den sista typen till en allmän redovisning av intervallsprången i hela sångmaterialet, inte enbart intervallspridningar i grundtreklängen. Terserna i materialet är oerhört många och en manuell definition av deras läge i relation till ackordfunktionen blir för omfattande.

En fullständig detaljredovisning av alla intervall som förekommer i melodierna bedöms inte som relevant för den avhandlingen, även om analysen har genomförts¹²³. Därför begränsas analysen till de melodistrukturer som tydligast stiger fram ur materialet under analysprocessen. Intervallstrukturernas spridning presenteras närmare i Bilaga 6. Här diskuteras konstant sångmaterialet som helhet, inte de enskilda listorna. De studerade strukturerna omfattar studien av melodi-intervall större än en ters uppåt och neråt, och antalet melodislingor med fler än 4 olika toner, där tonuppreppningarna räknas bort. Då uppstår ur dessa melodislingor tre typer av stegvis rörelse: uppåt (U) – anabasis, neråt (N) – katabasis och de kanske mest överraskande: bågrörelserna (kyklosis) som i analysen betecknas Q, dvs. två på varandra följande uppåt-neråtrörelser, ibland t.o.m. flera (jfr Forsblom, 1985). Efter studien av de drivande rörelserna i melodierna riktas intresset mot den tredje faktorn: tonuppreppningarna. Hela tiden söks eventuella gemensamma mönster, antingen för hela sångmaterialet, eller för någon av sångkategorierna (A–G2).

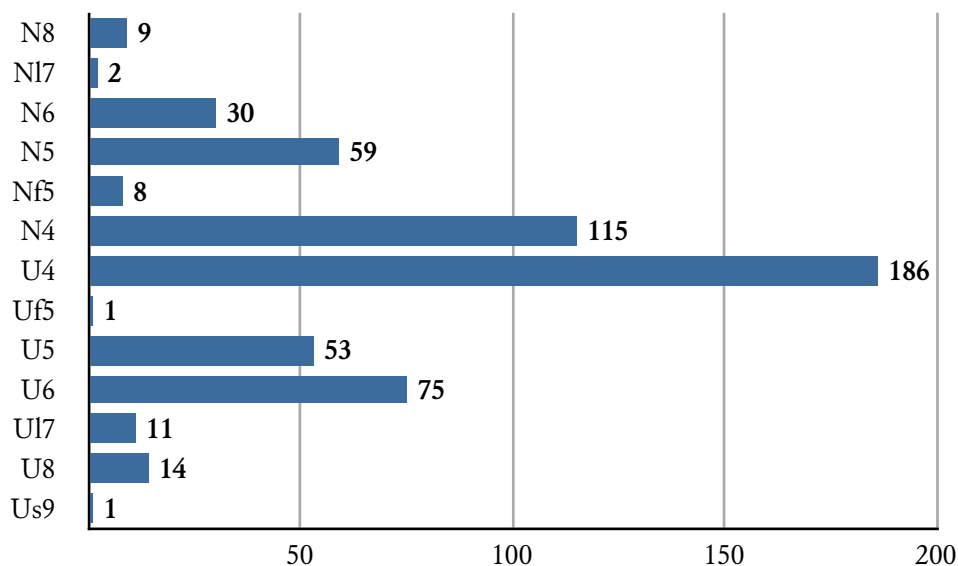
I hela sångmaterialet finns 341 uppåtgående intervallsprång som är större än en ters. Terserna har inte granskats enligt riktning. Lägsta antalet meloditoner är 26, medan den längsta sången (*Höstvisa*) har hela 137 meloditoner. Observera att här inte avses antalet tonplatser som används, utan det lineära antalet toner i melodin. Ifall melodin saknar melismer motsvarar antalet meloditoner antalet stavelser i sången.

Antal melodi-intervall större än en ters i sångerna

De större uppåtgående intervallen i melodierna fördelas mellan kvartsprång (U4) och ända upp till en stor nona (Us9). Det största intervallsprånget finns i *Spegling*, men är faktiskt inte så svårt som det verkar vid första anblicken. Det beror på att intervallet ligger i skarven för repriserna av B-delen och den andningspaus som görs

¹²³ En sånganalys kan givetvis föras mycket längre, t.ex. genom att studera vilka vokaler eller ord som faller på höjdpunkter, men för en sådan studie krävs ett mindre sångurval, eller mångfalt mer utrymme än den här avhandlingen medger. Mossberg (2002) gör en sådan djupanalys av textens samband med melodin i sin studie av Olle Adolphsons musik.

mellan tonerna just där gör tonträffningen betydligt lättare än det hade varit om intervallsprånget förekommit mitt i en fras. De nedåtgående intervallen ligger mellan kvartsprång (N4) och oktavsprång (N8). Figur 28 visar fördelningen av de uppåt- respektive nedåtgående intervallerna större än en ters i sångerna.



Figur 28. Förekomsten av melodi-intervall större än en ters.

N = nedåtgående intervall, U = uppåtgående intervall (n = 60).

De uppåtgående (U) intervallen är avsevärt fler, 341 stycken, än intervallen neråt (N), som uppgår till 223 stycken. Det vanligaste uppåtintervallet är ett kvartsprång uppåt (U4). Det förekommer i mer än hälften av fallen, på 186 ställen. Av dessa kvartsprång är det vanligast med intervallfunktionerna 5–8 (63 st.) och 5z–1 (46 st.), dvs. kvartsprång uppåt från dominantackordets grundton upp till tonartens grundton. Två av sångerna saknar helt och hållet intervallsprång större än en ters, *Finlandiabymnen* och *Sommarmarsch (Över bygden)*. Den sång som har flest stora intervallsprång är *Höstvisa* med 16 intervallsprång större än en ters, men där vägs uppåtsprånget upp av motsvarande nedåtgående språng: melodistrukturen i *Höstvisa* bygger på kvartsprång, hela 10 av de uppåtgående intervallsprånget är kvartsprång, och lika många nedåtgående intervallsprång finns i sången.

Också kvartsprånget (N4) nedåt är vanligt. Ungefär hälften av de nedåtgående intervallsprånget, 115 stycken, har denna form. Här finns samma funktioner representerade som i de uppåtgående rörelserna, men i omvänd ordning: funktionen 8–5 förekommer oftast (43 ställen), följd 1–5z som finns på 25 ställen i sångrepertoaren. Förutom den tidigare nämnda *Höstvisa* innehåller *Björneborgarnas marsch* många nedåtgående språng större än en ters. *Björneborgarnas marsch* bygger på stora intervallsprång följda av stegvisa rörelser där även bågrörelsen (Q) spelar en viktig roll för uppbyggnaden av energiflödet i melodin. Förekomsten av bågrörelser diskuteras lite senare i det här avsnittet.

Kvintsprång och sextsprång uppåt är också vanliga, helt i enlighet med tonalitet-funktionerna i dur- och mollharmonik. Det finns 53 uppåtgående kvintsprång (U5) och 75 uppåtgående sextsprång (U6). Bland U5-funktionerna är 1–5 och 5–2y vanligast, medan sextsprångens funktioner 5–3y och 5z–3 är mest frekventa. Kvinten neråt (N5) förekommer också, men i flera av fallen finns de nedåtgående kvintsprången i skarven mellan sångfraserna, vilket gör dem betydligt enklare att sjunga än om de förekommer mitt i en melodifras. Funktionerna 2–5z och 5–1 är vanligast av de nedåtgående kvintsprången. Sexten neråt (N6) är också rätt vanlig, totalt finns det 30 nedåtgående sexter i materialet. Sextsprånget är emellertid ett typiskt instabilt intervallsprång, dvs. det finns moll- och durvarianter, beroende på vilken dess funktion i melodin är. Den vanligaste durvarianten är 3–5z, mollvariantens vanligaste funktion är 8–3. Tritonusintervallet finns på 8 ställen och har i samtliga fall funktionen 4–7z, vilket klart indikerar en stark dominantfunktion, eftersom dessa toner finns i dominantackordet: V stegets septim följs av tersen i ackordet, t.ex. meloditonerna f–b på ett G7-ackord i C-dur, se Notexempel 15.

Notexempel 15. Melodislingan 4–7z–1 har en stark dominantfunktion (kadens V⁷–I).

Terssprång i melodierna

Terssprången är på grund av den tonala förankringen mycket vanliga i sångmaterialet. Här beräknas antalet terser utan repriser och på hela sångmaterialet (n = 60). Totalt förekommer 506 terssprång i melodierna och antalet varierar i de enskilda sångerna mellan 0 och 27 stycken. *Lasse liten* är den enda sång som helt saknar terssprång. Det vanligaste antalet terssprång ligger mellan 4 och 9 stycken, 32 av sångerna tillhör den här gruppen. Det högsta antalet terssprång, 27 stycken, har folkvisan *Sommarmarsch (Över bygden)*, som är klart tersbaserad till karaktären. Den sången har inga intervall större än en ters uppåt, och innehåller endast ett nedåtgående intervall större än en ters. En närmare studie av intervallspridningarnas samband med musikstilar och sångkategorier skulle vara intressant, men faller p.g.a. utrymmesbrist utanför ramen för den här studien.

Stegvisa melodislingor

Antalet stegvisa melodislingor med fler än 4 olika toner (tonupprepningar borträknade) fördelas på tre olika typer enligt affektlärens retoriska figurer (se Forsblom, 1985): *anabasis* – stegvis rörelse uppåt (U), *katabasis* – stegvis rörelse nedåt (N) och *kyklosis*, en bägrörelse (Q), som även omfattar varianter med dubbel- och trippelbågar. De två första kräver ingen närmare förklaring, det är frågan om stegvisa rörelser enligt skalan, ibland med kromatiska inslag. Bägrörelsen är en

kombination av två stegvisa rörelser i vardera riktningen, först uppåt, sedan neråt, eller tvärtom. Min bedömning är att de stegvisa rörelserna, speciellt i kombination med snabbare rytmik, uttrycker en stark drivkraft framåt i melodin oberoende av riktning. Forsblom (1985, s. 24–26) granskar beskrivningarna av anabasis och katabasis enligt definitioner från 1700-talet, där stigande tendenser uttrycker tilltagande spänning, energi och glädje, medan sjunkande melodirörelser anses uttrycka avtagande spänning, med karaktärsdrag som antyder sorg, klagan eller vemod. Den cirkulerande figuren, kyklosis, kan enligt Forsblom uttrycka flera typer av känslor: t.ex. förtvivlan och hopplöshet, tvekan och ovisshet, men också antyda bekymmerslöshet i en mer dansant form. Kyklosis anses också vara ett effektivt sätt att förbereda ett melodiskt klimax. Även om affektlärens begrepp används här är avsikten inte att göra några djupare tolkningar av de retoriska figurernas innebörd: begreppen fungerar endast som musikteoretiska förklaringar.

Anabasisfigurer, uppåtgående stegvisa melodiska rörelser, syns i tonflödesdiagrammen som långsamt stigande kurvor. Sådana melodislingor finns i 37 av sångerna och är således ganska vanliga. 40 av sångerna innehåller nedåtgående melodislingor, katabasisstrukturer. Eventuella tonupprepningar räknas inte med här och beroende på melodifigurens placering och rytmik är de retoriska figurerna mer eller mindre framträdande i melodin som helhet. Sex av sångerna saknar helt och hållet sådana stegvisa slingor.

Kyklosisstrukturer finns i tretton sånger. Enkla bågrörelser (Q) förekommer i samtliga 13 sånger, och i 6 av dessa sånger förekommer de mer än en gång. Tre av sångerna innehåller dubbel- och trippelbågar (2Q eller 3Q), dvs. flera bågrörelser direkt efter varandra. Bågrörelserna är vid framförande mer eller mindre möjliga att känna igen, eftersom tonupprepningar och rytmiska strukturer påverkar perceptionen av dem, men ur ett musikteoretiskt perspektiv är det intressant att iaktta att sådana stegvisa tonslingor förekommer i forskningsmaterialet. Här lyfts endast några extrema exempel fram ur sångerna, Norges nationalsång *Ja, vi elsker dette landet* och *Stormskärs-Maja*, som innehåller dubbla och tredubbla bågrörelser. Notexempel 16 visar den inledande melodibågen i Norges nationalsång.

2Q: 5–1–6–3

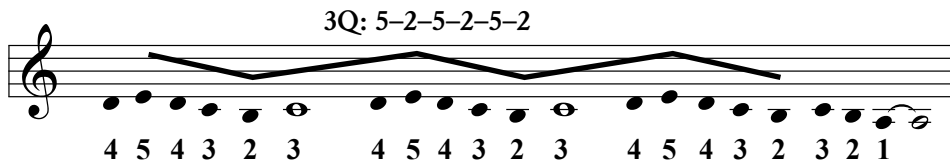
5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 5 4 3

Notexempel 16. En dubbel bågrörelse (2Q) i inledningen av Norges nationalsång, noterad i Bb-dur.

Ja, vi elsker dette landet utgör ett gott exempel på sånger som använder den här typen av bågrörelse. Den har två dubbla bågrörelser (2Q) i melodin, en alldeles i början och den andra i slutet av sången. Dessutom finns en tredje, enkel bågrörelse (Q) med i sången. Den inledande bågen är tydlig, eftersom inga tonupprepningar förekommer och alla tonerna sjungs i samma fras (bågrörelsen rör sig mellan tonplatserna 5–1–6–3). I slutfrasen bryts bågrörelsen av med tonupprepningar och

sprids över två fraser. Påfallande stor del av melodin är uppbyggd av stegvisa rörelser, vilket antagligen ökar sångbarheten, även om sångens ambitus är förhållandevis stort (1–4y). Sången har endast ett terssprång och två kvartsprång förutom de stegvisa rörelserna.

Den största melodibågen (3Q) finns i *Stormskärs-Maja*, i slutet av versen, där melodin gör tre pendelrörelser mellan tonplats 5 och 2, för att slutligen avrundas med en mindre båge mellan tersen (3) och grundtonen (1). Denna långa bågrörelse skapar p.g.a. sin rytmiska struktur en monoton, gungande känsla i melodin, som en rörelse som långsamt avstannar (Notexempel 17) (jfr Reimers, 1983: peripetirörelse).



Notexempel 17. Trippelbågrörelse (3Q) i melodin.

Utdrag ur *Stormskärs-Maja* (noterad i A-moll).

Grad av brunhet

Den procentuella mängden stegvisa rörelser i melodierna är i genomsnitt hög: 70 % av meloditonerna ingår i stegvisa rörelser (brownian melodies) (jfr Pachet, 2009; Schell, 2002). Då har antalet meloditonerna som ingår i en stegvis rörelse dividerats med det totala antalet meloditonerna. Här redovisas endast de mest påfallande resultaten.

De tre melodier som är ”brunast” innehåller till drygt 90 % stegvisa rörelser: *Lasse liten*, *Plocka vill jag skogsviol* och *Ja, vi elsker dette landet*. En av sångerna har påfallande låg brunhetsgrad: *Vinden drar*. Den melodin har inga stegvisa rörelser ≥ 4 skalsteg, och endast 26 % av meloditonerna ingår i stegvisa rörelser. Den bygger således mer på melodiska språng än någon av de andra sångerna i urvalet. Det innebär att den rekommendation om stegvisa rörelser som finns i några läroplanerna så gott som fullständigt överensstämmer med de studerade sångerna.

Mängden tonupprepningar i relation till antalet meloditonerna

En stor del av intervallanalysen hittills kretsar kring melodiernas språng och rörelseriktningar, eftersom dessa bildar tydliga referenspunkter för auditiv perception av melodier. Tonupprepningarna är emellertid också av betydelse i sammanhanget, och sådana finns det många av i de flesta av de studerade melodierna.

En del tonupprepningar finns med för att texten har ett visst antal stavelser som melodin ska byggas upp kring, medan andra melodier har en mer monoton

karaktär som tematiskt bygger på upprepning av samma meloditoner efter varandra. Vid analysen av tonupprepningar har varje sådan ton som har samma frekvens som den föregående vid framförandet räknats. Det betyder i klartext att kromatiska variationer med samma funktion (t.ex. 4# och 4) betraktas som de separata meloditoner de är. Det procentuella antalet tonupprepningar jämförs här med det totala antalet meloditoner. Repriserna beaktas inte. Spännvidden mellan andelen tonupprepningar i procent ligger mellan 0 och 44 %, och resultaten indelas i nio grupper (a–i), där melodier av typ a) har liten mängd tonupprepningar.

Endast en sång saknar helt och hållet tonupprepningar: folkvisan *Plocka vill jag skogsviol*. Den bygger på små stegvisa löpningar och enstaka intervallsprång. Det finns en viss logik i detta, eftersom folkvisornas ursprung, de gamla spelmansmelodierna, antagligen ofta konstruerades så att instrumentet kom till sin rätt. Melodier med stegvisa rörelser och små språng lämpar sig ypperligt för fiolspel, vilket den här bröllopslåten från Gamlakarlebynejden är ett gott exempel på. Den sång som har störst mängd tonupprepningar är emellertid också en folkvisa, *Kling, klang klockan slår*, som med sina 54 meloditoner har hela 24 tonupprepningar. Denna vallvisa är ett exempel på hur också tonupprepningar tjänar som drivkraft framåt, då ofta i kombination med förändringar i dynamik. Sångens ambitus på en oktav i kombination med den naturliga mollskalan bidrar till känslan av enkelhet. De flesta av sångerna har en tonupprepningsgrad mellan 16 och 30 % (grupp d, e och f), detta gäller för 32 av sångerna.

I det här avsnittet har melodikonstruktionerna analyserats utifrån intervallerna, melodiernas början och slut. Studien av intervallerna i melodierna visar tydligt på variationsrikedomen i sångrepertoaren. Det verkar emellertid inte finnas några tydliga musikaliska mönster som skulle gälla för hur sångernas melodier är konstruerade. Denna heterogenitet bidrar på sitt sätt till den unika sångrepertoaren som en sångskatt består av.

VIII. Rytmska strukturer

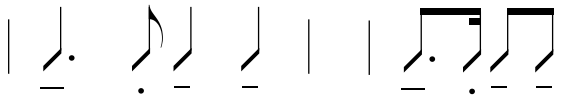
Studien av de rytmska strukturerna i melodierna utgår från de metoder som Reimers (1983) och Cooper och Meyer (1960) presenterat i sina studier. Det innebär att ingen hänsyn tas till rytmernas placering i takten. Istället utgår den rytmska analysen från de notvärden som använts. Därmed åstadkoms en beskrivning av den rytmska strukturen som ligger närmare den textmässiga tolkningen med långa och korta stavelser. Som benämningar används termer från versläran (jfr Malmström, 1974). De rytmska strukturerna studeras utifrån hela sångmaterialet, inte enskilda sånglistor. I det här avsnittet ingår även några sångutdrag för att visa hur de olika typerna av rytmska motiv gestaltas i sångerna.

Typiska rytmska motiv i sångrepertoaren

Vilka rytmska strukturer finns då i den studerade sångrepertoaren? Varianterna är extremt många, men det finns ändå vissa typiska rytmska motiv som kan anses

vara besläktade med varandra. En del rytmiska motiv är taktartsspecifika, dvs. typiska för just den taktarten, medan andra rytmiska strukturer kan gälla för flera olika taktarter. För att få ihop en riklig mängd rytmiska motivtyper grupperar jag de vanligaste motiven enligt hur strukturerna ser ut. Antalet motivgrupper blir 7 stycken, vilka benämns A–G. Vid analysen av de rytmiska motiven indelas sångmaterialet så att varje sång tillhör minst en grupp. De rytmiska motiven är allmänna byggstenar för kombinationen av text och melodi, långa och korta notvärden för motsvarande vokallängder. Samma sång kan tillhöra flera rytmiska motivgrupper och motiven förekommer i olika varianter.

Generellt hänger texternas betoningar väl ihop med de rytmiska strukturerna i melodierna. Sångtexterna innehåller inga onaturliga betoningar av orden. Den typ av jambisk rytm (kort-lång: . –) som är vanlig i finskspråkiga sånger förekommer inte alls i de finlandssvenska sångerna. Det finns givetvis flera varianter av de rytmiska standardmönstren, t.ex. rytmiskt skarpare motiv som förekommer i spelmansmelodier och marschartade sånger. Om man bortser från själva notvärdena, som ju kan representera samma typ av rytm trots olika notation, förekommer betoningen lång—kort-lång-lång (— . – –) oftast. De två vanligaste varianterna¹²⁴ visas i Notexempel 18. Båda varianterna tillhör grupp A.



Notexempel 18. Rytmiska motiv ur grupp A.

Två av de vanligaste rytmiska motiven, där den relativa notvärdeslängden är likadan i båda notbilderna: lång—kort-lång-lång (— . – –).

Den här typen av rytmiska motiv återfinns i 17 av sångerna i forskningsmaterialet, i sånger noterade i såväl jämn som tredelad taktart och t.o.m. i 5/4-takt. De är således inte taktartsspecifika utan förekommer på olika takttdelar: motiven börjar inte alltid på ettan i takten, utan ibland t.ex. på tredje slaget. Ett avsnitt ur *Plocka vill jag skogsviol* visas i Sångutdrag 1. Den innehåller rytmiska motiv ur grupp A och grupp C.

Sångutdrag 1. Rytmiska motiv ur Grupp A och Grupp C.

Utdrag ur Plocka vill jag skogsviol.

¹²⁴ Tidsförhållandena är likvärdiga även om tempot är dubbelt snabbare i den andra notbilden, ifall strukturerna förekommer i samma sång. I olika stycken motsvarar notvärdena likadana rytmiska motiv.

Rytmiken i den andra gruppen (grupp B) bygger på *dubbla daktyler*, dvs. strukturen lång-kort-kort, lång-kort-kort (med språkliga betoningssymboler $\sim\sim\sim \sim\sim\sim$). Den här typen av rytmiskt motiv förekommer i 16 av sångerna, t.ex. *Ålänningsens sång* (Sångutdrag 2). Dubbla daktyler förekommer också i olika noterade varianter, vilket åskådliggörs i Notexempel 19.

Motiv B *Motiv B*

Lan - det med tu - sen - de ö - ar och skär, da - nat ur havs - vå - gors skö - te,

Sångutdrag 2. *Dubbla daktyler (grupp B). Utdrag ur Ålänningsens sång.*

Notexempel 19. *Grupp B: Dubbla daktyler som rytmiskt motiv.*

Den relativa notvärdeslängden för båda notbilderna är $\sim \sim \sim \sim \sim$.

Uppreping av likadana notvärden, *dispondémotiv*, är också vanligt. Det här är en relativt neutral rytmisk figur, som förekommer i förbigående i många sånger. Kategorisering med det rytmiska motivet C förutsätter ändå att det är frekvent i sången, och kan ses som ett huvudsakligt rytmiskt motiv¹²⁵. Sådana sånger förs till grupp C. Ett tydligt exempel på dispondémotivet finns i *Giv mig ej glans* (Sångutdrag 3).

Motiv C

Giv mig ej glans, ej guld, ej prakt i sig - nad ju - le - tid,

Sångutdrag 3. *Dispondémotiv (Grupp C). Utdrag ur Giv mig ej glans.*

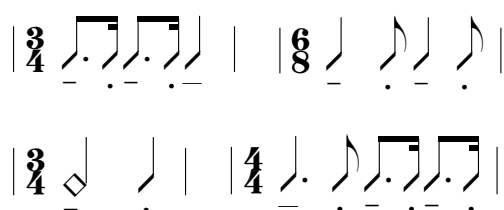
22 av sångerna bygger på rytmiska strukturer där minst fyra likadana notvärden efter varandra används som motiv. Dessa rytmiska motiv kan uttryckas som fyra korta ($\sim \sim \sim$) eller fyra långa ($\sim \sim \sim \sim$) notvärden. Sångkategori C, alltså de tre psalmerna eller andliga sångerna i den studerade repertoaren, innehåller samtliga detta rytmiska motiv, precis som tre av de fyra julsångerna (Sångkategori G2). Notexempel 20 visar noterade exempel på rytmiska motiv från grupp C.

Notexempel 20. *Grupp C: Dispondémotiv. Jämna notvärden.*

¹²⁵ t.ex. innehåller melodin till *I sommarens soliga dagar* motivet C, men sångens mest påfallande rytmiska motiv tillhör grupp D och E.

Även om notvärderna är jämna till karaktären, tjänar taktartena och taktdelarna som strukturer för betonade och obetonade taktdelar. Bruket av dispondémotiv betyder alltså inte att alla stavelser betonas lika. Här sammanfaller diskussionen om rytmiska motiv med Reimers (1983) tidigare dragna slutsatser: musikanalys är komplext och varje försök att betrakta enskilda delar som representanter för helheten är dömt att misslyckas.

Motivgrupp D innehåller rytmiska konstruktioner av typen *ditrokéer*, dvs. lång-kort, lång-kort. Sådana rytmiska motiv visas i Notexempel 21. Tio av de sjutton sångerna med den här typen av rytmer innehåller inte andra motiv, vilket antyder att motivgrupp D ofta fungerar som en självständig och dominerande rytmisk struktur i de sånger där den används.



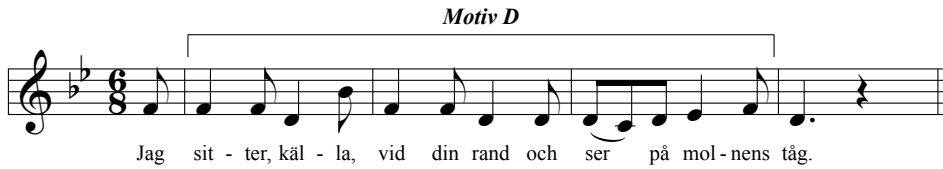
Notexempel 21. Ditrókéiska rytmstrukturer i grupp D.

Ur kombinationsmönstren kan några slutsatser inte dras, rytmiska motiv från grupp D kombineras ofta med rytmiska motiv från de övriga grupperna. Det syns t.ex. i *Vintern rasat ut* och *Vinden drar* (Sångutdrag 4 och 5).

Sångutdrag 4. Rytmiska strukturer med motiv D och mindre rytmiskt påfallande melodislingor med motiv från Grupp E. Utdrag ur *Vintern rasat ut*.

Sångutdrag 5. Motiv från Grupperna C och D. Utdrag ur *Vinden drar*.

Däremot återfinns D-gruppens rytmiska motiv inte i kombination med den taktartsspecifika gruppen G, även om taktarten 6/8 har flera representanter i grupp D (Sångutdrag 6. *Vid en källa*). Det förefaller något märkligt, men undantaget kan bero på att den upprepade rytmiska strukturen i sångerna som tillhör grupp G inte passar ihop med de mer komplexa strukturerna i samma grupp.



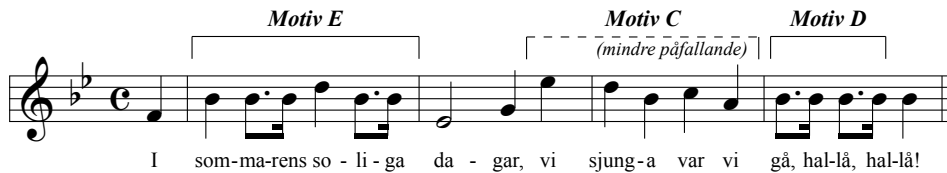
Sångutdrag 6. Rytmskt motiv ur grupp D, 6/8-takt. Vid en källa.

Sex av sångerna innehåller rytmska motiv av typen *antibacchius*. Dessa hänförs till motivgrupp E. En antibacchius-rytm består av ett längre notvärde följt av en annan, inte lika lång not, avrundad med ett kort notvärde. Notexempel 22 åskådliggör den här typen av rytmsk struktur.



Notexempel 22. Rytmska motiv av antibacchiustyp (Grupp E).

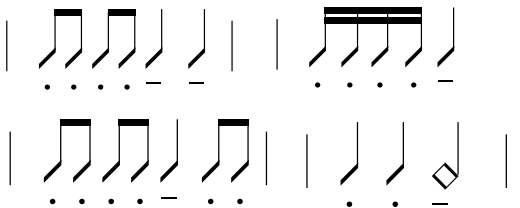
Den här typen av rytm skapar en typiskt frejdig karaktär på melodin. Som exempelsånger kan *I sommarens soliga dagar* (Sångutdrag 7) och *Nylänningarnas marsch* nämnas.



Sångutdrag 7. Rytmskt motiv ur grupp E. Utdrag ur I sommarens soliga dagar.

Mjukare varianter finns i *Långsamt som kvällsskyn* och *Sylvias julhälsning från Sicilien*, båda med långsammare tempo och taktarter med åttondelar som grund (6/8- respektive 12/8-takt). De övriga två sångerna med den här typen av rytmsk struktur är *Kanske* och *Se, god afton och god kväll*.

Rytmska motiv av typ F (Notexempel 23), *tetrabracchys* ingår i åtta sånger men förekommer inte ensam.



Notexempel 23. Rytmska motiv av tetrabracchystyp (Grupp F). Fyra korta notvärden följs av ett långt, ibland även två korta följda av ett långt notvärde.

Tetrabracchysrytmiken karakteriseras av fyra jämna, korta notvärden följda av ett långt notvärde, dvs. ett ganska neutralt, men ändå tydligt motiv (Sångutdrag 8,

Till en fågel). Skillnaden mellan Grupp F och Grupp C är att rytmiska motiv av typ F alltid följs av ett längre notvärde. Det finns också varianter där två korta notvärden följs av ett långt.

Säg mig du lil - la få - gel där mel - lan al - mens blad,

Sångutdrag 8. *Till en fågel*. Rytmiska motiv ur grupp F.

Den sista gruppen av rytmiska motiv, Grupp G, är taktartsspecifik och omfattar sådana rytmer som är typiska för 6/8-takt, men inte tillhör grupp D eller E. Notexempel 24 visar exempel på sådana rytmiska strukturer.

Notexempel 24. Taktartsspecifika rytmiska motiv i 6/8-takt (Grupp G).

Grupp G är liten. Den innehåller endast tre sånger. Det här beror på att varken *Vem kan segla* eller *Båkländets vackra Maja* kan föras till någon annan grupp av rytmiska motiv. Den tredje sången med tillhörighet i grupp G är *En sommardag i Kangasala* (Sångutdrag 9), som dessutom har drag av jämn rytmisk rörelse (grupp C).

Jag gung-ar i högs - ta gre - nen av Har - ju - las högs - ta ås,

Sångutdrag 9. Rytmiskt motiv ur grupp G. *En sommardag i Kangasala*.

Övriga iakttagelser om rytm

Ännu vill jag lyfta fram ett par små iakttagelser ur materialet: *synkoper*, dvs. förskjutna rytmiska motiv som är så vanliga i 2000-talets populärmusik, förekommer inte alls i materialet. Rytmiken är i huvudsak inte svår och endast en av sångerna (*Stormskärs-Maja*) innehåller trioler. *Upptakter* används i nästan hälften av sångerna, 28 stycken, och den vanligaste formen har längden av en fjärdedelsnot, fördelade på en eller två toner. Kort upptakt, med en åttondelsnot, finns i 12 sånger och två av sångerna (*Vårt land* och *Båkländets vackra Maja*) börjar med tre åttondelsnoter i upptakten. Utskrivna pauser finns huvudsakligen i slutet av fraserna och signalerar samtidigt andningspauser. Flera av sångerna saknar emellertid utskrivna pauser, andning måste då ske på lämpliga ställen. Det här kan vålla vissa svårigheter, t.ex. i *Sommarmarsch*, där de relativt snabba notvärdena inte med-

ger naturliga andningspauser. Orsaken till det här fenomenet kan vara att texten är skriven till en spelmansmelodi: i fiolspel krävs inga andningspauser.

Antalet olika notvärden signalerar i viss mån också svårighetsgraden i sången. Materialet fördelas mellan sånger med två olika notvärden ända upp till sju olika notvärden, men någon noggrannare beskrivning av analysen görs inte här. Betydelsen av antalet olika slags notvärden bedöms vara rätt minimal. Huruvida en sång får plats i den finlandssvenska sångskatten eller inte beror antagligen på andra parametrar än melodiernas notvärden. En avslutande iakttagelse är att första halvan av *Videvisan* har identisk rytmisk struktur (grupp A och F) som *Lasse liten*. Båda melodierna är skrivna av Alice Tegnér.

IX. Tonartsval i sångböckerna

Tonartsvalet i sångböckerna är flytande. Sångerna har ju ursprungligen skrivits i en viss tonart, men ursprungstonarten är vanligtvis inte bindande. Ett antal stickprov har gjorts på tonartsvalen genom att studera tolv av sångböckerna¹²⁶. Publikationsfrekvensen av sångerna är emellertid så ojämn att det är svårt att dra några långt gående slutsatser utifrån dessa resultat. Vissa sånger finns endast i någon enstaka sångbok, medan andra förekommer ofta. Generellt kan det ändå sägas, att de flesta sångerna förekommer i flera tonarter. Utifrån de tolv granskade sångböckerna konstrueras en beräkning av graden av tonartsstabilitet i sången: sångernas utgivningsfrekvens i de tolv sångböckerna divideras med antalet olika tonartsval och bildar på det sättet en koefficient som gör sångerna jämförbara med varandra. Denna koefficient kallas *grad av tonartsstabilitet* (parameter IXb). Beräkningsprincipen ser ut så här:

$$\frac{\text{Utgivning i antal sångböcker (av 12 möjliga)}}{\text{Antal olika tonartsval}} = \text{Grad av tonartsstabilitet (1–12)}$$

Graden av tonartsstabilitet definieras sedan enligt sex kategorier: från låg (många tonarter) till mycket hög (en enda tonart).

Några få sånger har befästs i en speciell tonart, kanske beroende på de tillhörande körarrangemang som bidragit till deras popularitet. De sånger som således har mycket hög tonartsstabilitet är två. Oftast förekommer *Modersmålets sång*, (9 skalsteg, ambitusfunktion 2–3y), som finns med i elva av de studerade utgåvorna, konstant noterad i Bb-dur. Den andra sången med mycket hög tonartsstabilitet är *Österbotten* (11 skalsteg, ambitusfunktion 7z–3y). Den noteras också konstant i Bb-dur. Den förekommer i 9 av böckerna som studerats. Den mest extrema tonartsvariationen har *Söndagsmorgon* (9 skalsteg, ambitusfunktion 5z–6) där fem tonartsvarianter fördelas på sju notutgåvor, fördelade mellan samtliga halv-

¹²⁶ (Berg, 1986; Castrén, 1945; Cederlöf, 1978; Cederlöf & Salonen, 1958; G. Dahlström & Forslin, 1950; Häggman & Lindholm, 1996; Häggman & Stendahl, 2007; Lindholm, 1982; Oljemark & Stadius, 1896; Segerstam, 1953; Stora Sångboken. 250 finlandssvenska sånger och visor, 2001; Törnudd, 1948)

tonsteg mellan D-dur och F#-dur. Av dessa fem tonarter är D-dur vanligast, sången är noterad så i tre av böckerna.

I allmänhet ligger tonartsvarianterna nära varandra, på ett eller ett halvt tonstegs avstånd från varandra. Men också här finns undantag: Åbolands landskapssång finns noterad i 9 böcker, oftast i Bb-dur. I Cederlöfs och Salonens (1958) bok *Musik i skolan* noteras den emellertid en hel kvint högre, i F-dur. Valet av noterad tonart kan möjligen bero på att läromedlen byggts upp enligt den musikteoretiska undervisningen. Många av skolsångböckerna från mitten av 1900-talet bygger på notinläring. Då finns det en viss poäng med att välja sånger i olika tonarter för att åskådliggöra den visuella skillnaden mellan tonarterna. När det gäller den klingande versionen av en sång har valet av tonart en annan betydelse: stämbanden arbetar lite olika beroende på melodiläget. Ju högre toner desto snabbare måste stämbanden vibrera, vilket innebär att deras spänning ökar. Det betyder inte nödvändigtvis att högre toner är mer skadliga än låga, eftersom stämbanden klarar av rätt stora spänningar. På den punkten handlar det mera om sångteknik. För en mer utförlig beskrivning av stämbandens funktion i olika tonlägen hänvisas t.ex. till Sadolin (2006), se även Trollingers (2007) argument för val av lämplig sångrepertoar för barn och unga.

Melodiernas likheter och olikheter när flera parametrar beaktas

Även om de analyserade melodierna har mycket gemensamt är helhetsuppfattningen av dem väldigt olika. Inspirerad av Simontons (2010) studie av melodiers originalitet jämför jag de fyra inledande tonerna i sin rytmiska kontext. Jämförelsen bygger på en kombination av fyra grundläggande parametrar: tonalitet, tonhöjd, taktart och rytm. Tillsammans visar de tydligt på de melodiska variationerna. Alla melodierna är olika, förutom de två sånger som har identisk melodi, *Du gamla, du fria* och *Jag älskar min hembygd*. Redan efter de fyra första tonerna har det specifika i melodin gestaltats och efter några toner till förstärks uppfattningen att melodierna är väldigt olika till karaktären. I Bilaga 7 syns samtliga melodiers inledning med traditionell notation.

Det finns emellertid två par sånger som är identiska med avseende på de fyra första tonernas tonhöjd. Det första paret är *Vårt land* och *Morgonvisa* (se Notexempel 25). Det torde emellertid vara omöjligt att förväxla de här två melodierna i klingande form eftersom rytmen är så annorlunda. *Morgonvisa* (nr 30) börjar med en fjärdedelsnot på första slaget i takten, medan *Vårt land* (nr 57) inleds med en upptakt på tre åttondelsnoter. Dessutom är taktarterna olika.

30 

57 

Notexempel 25. Inledningen av *Morgonvisa och Vårt land*: samma tonhöjd, olika rytm.

Det andra paret med samma tonhöjd i de fyra första tonerna är *Båkländets vackra Maja* och *Finlandiahymnen*. Här förefaller åtskillnaden var lite svårare att göra, men efter den femte tonen blir det tydligt vilken melodi som avses. Båda sångerna inleds med tre korta toner som följs av en lång, men *Båkländets vackra Maja* (nr 4) inleds på första slaget i taktens medan *Finlandiahymnen* (nr 10) har en lång upptakt på tre fjärdedelsnoter (Notexempel 26).

4 

10 

Notexempel 26. Inledningen av *Båkländets vackra Maja* och *Finlandiahymnen*.

Förutom ovan nämnda undantag är melodierna alltså olika till karaktären redan efter de fyra första tonerna, då hänsyn tas till tonhöjd, tonalitet, rytm och taktart. Om originaltexten ännu läggs till råder det naturligtvis inga tvivel om vilken sången är redan i de inledande tonerna.

4.4 En sångprofil med typiska karaktärsdrag

I det här avsnittet integreras analysen av sånglistorna med bakgrundsperspektiven till en helhet med typiska karaktärsdrag: en sångprofil som kan appliceras på den studerade sångrepertoaren som nu benämns som en del av *sångskatten*. Nu görs en sammanfattning av alla de analyserade delarna: bakgrundsfakta, sångtexter och melodilinjerna. Skissen görs utifrån de allra vanligaste mönstren, men i vissa fall, speciellt bland de musikaliska karaktärsdragen, styr en parameter också andra, t.ex. i fråga om ambitus och tonartsval. Då anpassas profilen så att parametrarna överensstämmer. Det är emellertid skäl att komma ihåg att sångskatten är mycket heterogen till sin karaktär. Långt ifrån alla sånger uppfyller de kriterier som här läggs ihop till en typisk sångprofil. Resultatet är inte heller avsett att tolkas som någon rangordnad lista över goda melodier. Trots allt är det variationerna som skapar rikedom både i sångtexter och melodier.

Allmänna karaktärsdrag

Sångens text är i många fall skriven av Topelius, men en annan författare kan också mycket väl komma i fråga, eftersom mer än hälften av sångerna har texter skrivna av författare som inte har mer än en sång med bland repertoaren. Musiken uppvisar likadana tendenser då nästan hälften av sångerna har skilda kompositörer. Det andra alternativet är att melodin är en folkmelodi, dvs. har okänd kompositör. Det är också möjligt att samma person har skrivit text och musik. Sången finns publicerad i rätt många böcker, både i musikäromedel och i sångböcker som används utanför skolan. Den har också framförts vid många konserter och evenemang där den finlandssvenska kulturen stått i fokus.

Sångens huvudsakliga tema är fosterländskt, lyriskt-romantiskt eller tillhör folkvisetraditionen. Det sammanfaller med den profilering som karakteriserade de tidiga sångfesterna, fränsett religionsförankringen, som inte är så tydlig i sångskatten. Till en del torde det bero på att psalmer och andliga sånger utgör en annan repertoartyp: en egen, andlig sångskatt, som också har sin plats i den finlandssvenska kulturen. En typisk sång i sångskatten är skriven före första världskriget med en klar tyngdpunkt på senare halvan av 1800-talet, dvs. under den period då den allmänneuropeiska trenden var nationens uppbyggnad med fokus på folket och folksjälen i Herders anda. För Finlands del kännetecknades den perioden av ryskt förtryck och strävan mot självständighet. Den finlandssvenska profileringen i relation till det finska kom senare, först på 1920-talet (Hansén, 1991).

En typisk sångtext i sångskatten

En typisk sångtext i den studerade sångrepertoaren omfattar flera strofer. Texten är rimmad, antingen med korsrim eller parrim. Sången behandlar flera teman: främst naturen, mänskliga relationer och uttryck för känsloliv. Det finns ett subjekt i texten, som vanligen är i jag- eller du-form. Uttryck för gemenskap syns i valet av personliga pronomen som ”vi” och ”oss”. Sångtexten innehåller även någon form av markering för tidpunkt: en speciell årstid (sommar) och en speciell tid på dygnet (kväll). Ifall personerna är namngivna heter hon Maja medan han heter Lasse, men namngivning förekommer inte så ofta.

Naturbeskrivningarna är många och karakteriseras av den typ av flora och fauna som förekommer i den nordiska naturen. Trädarterna är ofta nämnda: björkar, granar och furor, men också rönn, alm och syren. Platsen där sången utspelar sig antyds också i sångtexten: förutom omgivningens träd och buskar beskrivs ett landskap med åkrar, ängar, stränder och skogar. Ibland markeras platsen geografiskt i sångtexten (t.ex. Åland, Kangasala, Hangö). Såväl växter som djur kan vara artbestämda. Bland djurarterna är fåglar speciellt vanliga: t.ex. svan, sångare, ejder och dopping. Vattenelement förekommer ofta, men är något mindre vanliga än de mer allmänna naturbeskrivningarna. Den här typen av beskrivningar är typiskt för den nationalromantiska traditionen (jfr Klinkmann, 2011).

Känslomässiga uttryck finns över nästan hela fältet och det allmänna karaktärsdraget är positivt, fyllt av glädje och tacksamhet. Lyckan är också ett återkommande tema. Stråk av sorg och vemod förekommer, oftast i förbifarten i samband med tillbakablickar och reflekterande tankar om det förflutna eller osäkerhet inför framtiden. Drömmar och tankar dyker upp i flera former, parallellt med existentiella funderingar som bidrar med ett stänk av allvar i sångerna. Renodlade kärlekssånger och hyllningar av en annan person finns nästan inte alls i sångmaterialet. I den mån parförhållanden antyds förekommer de i nyare sånger: t.ex. i *Har du visor min vän* och *Stormskärs-Maja*. I äldre sånger tangeras temat parrelationer vanligen från ett annat perspektiv. Som exempel kan *Björkens visa* nämnas där trädet, som det förälskade paret iakttar, är subjekt. En annan variant finns i *Svanen*, där svanparet uttrycker tvåsamhetens lycka.

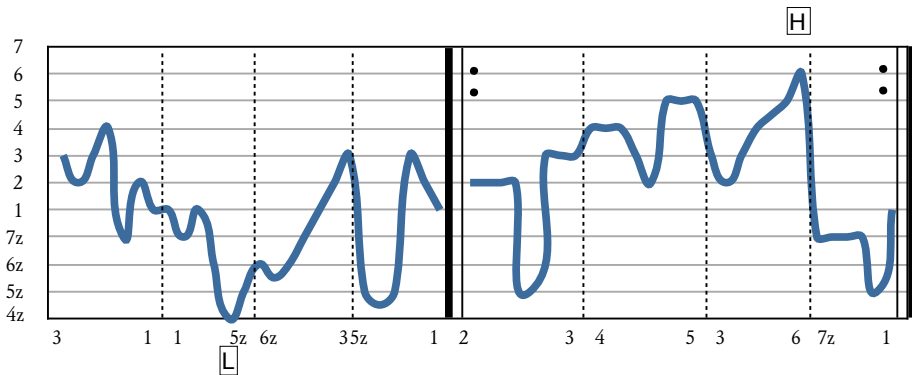
Anknytning till sång och musik är vanligt: man sjunger, lyssnar på fågelsången, trallar på en melodi eller dansar (till musik). Sjöfartsattribut förekommer rätt ofta: t.ex. segling, sjömän, skeppare, ankare och mast. Religionen syns som ett subtilt stråk i sångtexterna, i de flesta fall med anknytning till kristendom, men även fornordiska eller animistiska drag finns ibland i texterna. Den profil som här beskrivs sammanfaller i hög grad med de forskningsresultat som presenterats av Flodin (1998) i form av fyra huvudmotiv: Ute i naturen, Relationer, Revir och Tid. De resultat som Netterstad (1982) presenterar är liknande, även om andra uttryck används: t.ex. fosterländska sånger, sedelärande sånger, folkvisor och natur- och årstidssånger.

En typisk melodi i sångskatten

Under musikanalysens gång har den stora variationsrikedom som melodierna uppvisar hela tiden gjort sig påmind. Det är så gott som omöjligt att urskilja någon typisk melodi i sångskatten. För att ändå åskådliggöra karaktärsdragen i en typisk melodi har jag omarbetat melodianalysen till en viktningslista (se Bilaga 10), där de mest frekventa stildragen ges 2 poäng och de rätt ofta förekommande tilldelas 1 poäng. Karaktärsdrag som förekommer, men inte är vanliga i melodierna genererar 0 poäng. På det här sättet uppbyggs en sångprofil med maximalt 32 poäng, ifall alla sångens melodiska karaktärsdrag följer majoritetsresultaten. Ur sångprofilen kan sådana melodier som har ett stort antal av majoritetens karaktärsdrag urskiljas. Alla detaljer i melodianalysen kunde inte tas med: sådana parametrar som sällan förekommer valdes helt bort, t.ex. anabasis-, katabasis- och kyklosisstrukturer. Melodins tonartsstabilitet har inte heller tagits med som delar av viktningen. Nu beskrivs först den typiska melodin och sedan diskuteras resultaten av sångprofilanalysen. För den fullständiga viktningslistan, fördelningsgrunderna och de enskilda sångernas profilpoäng hänvisas till Bilaga 10. Här lyfts endast några parametrar fram.

I den studerade sångrepertoaren går en typisk melodi i dur, den har jämn taktart (4/4) och en relativt kort längd på 8 eller 16 takter. 3/4-takt är också rätt vanligt. Formen är ABB, en tvådelad sång, där den senare delen upprepas. Ett annat alter-

nativ är att sången är genomkomponerad, dvs. inte har tydligt upprepade avsnitt. AABB-form förekommer också rätt ofta i melodierna. Det vanligaste antalet höjdpunkter i melodin är två (2H). Vanligen går melodin endast en gång ner till den lägsta tonen (1L). Varianter med endast en höjdpunkt är ganska vanliga. Melodier som går ner till lägsta tonen två eller fyra gånger förekommer också i många fall. Bland sångerna som har två höjdpunkter (2H) och endast en låg ton (1L) kan nämnas *Vid en källa* och *Båklandets vackra Maja*, som båda dessutom går i dur och har ABB-form. Taktarterna avviker däremot från de mest frekventa: 6/8 respektive 12/8-takt. Tonflödesdiagrammen (Figur 29) visar hur melodin i *Båklandets vackra Maja* gestaltas ifråga om höjdpunkter och lägsta toner.



4. [E] 4z–6 (10: decim) – F-dur – 12|8 – ABB – H:2 L:1

Figur 29. Tonflödesdiagram: *Båklandets vackra Maja*.

Sångskattens vanligaste ambitus är nio eller elva skalsteg. Om sångens melodi omfattar nio skalsteg blir ambitusfunktionen ofta 5z–6, som är en typisk ambitusfunktion för durtonarter (t.ex. *Vinden drar*, *Sommarmarsch*). I de fall sången har bredare ambitus ligger funktionen ofta placerad på 5z–8 (11 skalsteg). Den funktionen är också durbetonad, men även mollsånger kan ha funktionen 5z–8. Fem av de elva folkvisorna uppfyller de här kriterierna. Folkvisor i dur med funktionen 5z–8 är t.ex. *Slumrande toner* och *En sjöman älskar havets våg*, men även lyrisk-romantiska sånger har den här typen av ambitus (t.ex. *Svanen*). Ambitusfunktionerna utgör inte någon stark parameter: därför tilldelas de vanligaste formerna endast 1 poäng i viktningslistan. Ambitusintervallen är starkare: därför viktas 9 och 11 skalsteg med 2 poäng, medan 8 och 10 skalsteg viktas med värdet 1 poäng.

Sången inleds oftast från tonplats fem, kvinten i tonarten, antingen i högt eller lågt läge (2 poäng; 32 sånger). Tonplats tre, tersen, viktas med 1 poäng (16 sånger). Vanligen upprepas första tonen (23 sånger) och efter det går melodin antingen stegvis uppåt eller fortsätter direkt med ett kvartsprång (5z–1 eller 5–8). De fyra varianterna N2, U2, U4 och N3 viktas med 1 poäng (totalt 31 sånger fördelade på fyra varianter). Sångens vanligaste kadens är av typ E (24 sånger): melodin rör sig stegvis nedåt mot grundtonen i lågt läge (tonplats 1; 39 sånger). Det finns många terssprång i sångerna, både uppåt och nedåt, men också större intervall är vanliga: speciellt kvartsprång uppåt och neråt och sextsprång uppåt. Det vanligaste antalet

terssprång ligger mellan 6 och 15 stycken (38 sånger, 2 poäng). De större intervallsprången granskas inte närmare för viktningen av sångprofilen. Generellt är de uppåtgående intervallen fler än de nedåtgående. 41 sånger har fler uppåtgående intervall > 3 (2 poäng), medan 14 sånger har fler nedåtgående (1 poäng).

Stegvisa rörelser med fyra eller fler skalsteg förekommer i nästan alla sånger. 34 av sångerna har det vanligaste typen: 1–3 tonslingor (2 poäng) där melodin rör sig stegvis uppåt eller nedåt. 21 sånger innehåller fler än tre stegvisa rörelser (1 poäng), medan fem sånger helt saknar den här typen av rörelse. Den vanligaste mängden tonupprepningar ligger mellan 16 % och 30 % (32 sånger). Nästvanligast är sånger med få tonupprepningar, under 16 %, 18 sånger (1 poäng), medan antalet sånger med hög andel tonupprepningar (mer än 30 %) är 10 (0 poäng). Antalet notvärden är vanligen fyra eller fem olika (18+15 sånger): dessa värden viktas med 1 poäng. De rytmiska strukturerna är många och varierade. Därför viktas de oftast förekommande typerna (Grupp A–D) med 1 poäng. Inga synkoper förekommer, men melodin kan möjligen inledas med en upptakt. Upptakter är vanliga och direkt knutna till sångtexten (inledning på obetonad stavelse), därför tas de inte med som delar av sångprofilen.

Ingen av melodierna stämmer in på samtliga av de här beskrivningarna. Det ger insikt om att sångerna i sångskatten inte följer något entydigt mönster och inte har någon likartad melodisk profil. Det här är samtidigt ett positivt resultat: melodierna är olika till karaktären och sångskattens musikaliska kvaliteter blir följaktligen starka. Om alla sånger följde samma melodiska mönster vore ju slutresultatet monotont, för att inte säga tråkigt (jfr Riess Jones, 1981). I den meningen är den studerade repertoaren redan i fråga om melodianalysen en rikedom, en sångskatt. Bland de sånger som har många av majoritetens karaktärsdrag framträder sångerna *Spegling* och *Ant han dansa med mig* som de melodier som ligger närmast den konstruerade sångprofilen, med 27 respektive 26 poäng av 32 möjliga. Andra sånger med stark överensstämmelse med sångprofilen är *Härlig är jorden* och *Sankta Lucia*, med 25 poäng vardera. De mest annorlunda melodierna i jämförelse med sångprofilen är *Björneborgarnas marsch* (10 poäng), *Finlandiabymnen*, *Hangövalsens* och *Men liljorna de växa upp om våren* (13 profilpoäng vardera). Den konstruerade sångprofilen säger inget om sångbarheten, inte heller kan ur den utläsas någon speciell sångkategori som skulle ligga allmänt högre på sångprofilistan. Men alla sånger har åtminstone kring en tredjedel av de vanligaste karaktärsdragen i fråga om melodin, vilket i viss mån kan anknytas till Simontons (2010) forskningsresultat: att lättillgängliga och uppskattade melodier inte uppvisar extremt hög komplexitet.

Gemensamma sånger i de tre sånglistorna

Det finns tolv gemensamma sånger för de tre studerade sånglistorna, dvs. sådana sånger som behållit sin popularitet över den studerade tidsperioden. Dessa tolv sånger kan med andra ord betraktas som en slags kärna i den finlandssvenska sångskatten. De fördelas mellan fem av de primära sångkategorierna (A–E). I

Tabell 44 visar de gemensamma sångerna i relation till upphovsmän och sångkategori. Fem av sångerna är fosterländska sånger (kategori A och B). Här återfinns nationalsången *Vårt land*, *Modersmålets sång*, två av landskapssångerna (för Nyland och Åland) och *En sommardag i Kangasala*¹²⁷. En julpsalm (kategori C) finns också med: *Giv mig ej glans*. Den lyrisk-romantiska sångtraditionen representeras av två sånger av J. L. Runeberg och F. A. Ehrström: *Vid en källa* och *Svanen*. Dessutom räknas *Båkländets vackra Maja* till den här kategorin. Det är en visa med sjömanstema, Hanna Hagboms tonsättning av Arvid Mörnes text. Bland de gemensamma sångerna finns också tre folkvisor (kategori D), ursprungligen utgivna i föreningen Brages lilla sånghäfte *Toner från stugor och stigar* (1913): *Slumrande toner*, *Sommarmarsch (Över bygden)* och *Plocka vill jag skogsviol*. Två av dessa spelmansmelodier har fått text av A. Slotte, medan den tredje sångtexten är skriven av E. V. Knappe.

De tolv sångerna som finns med på samtliga tre listor fördelas tidsmässigt mellan åren 1833 och 1920. De två äldsta sångerna är *Svanen* och *Vid en källa* från 1833 respektive 1834. Båda dessa sånger har samma upphovsmän. Något senare, 1848, dateras *Vårt land*. De fosterländska sånger som konstant behållit sin plats i sångskatten är alla skrivna före sekelskiftet 1800–1900, förutom *Ålänningens sång*, som samtidigt är den yngsta av de tolv gemensamma sångerna (från 1920). Samtliga tre folkvisor är utgivna under tidigt 1900-tal, något som inte är förvånande, eftersom Otto Andersson och Föreningen Brage arbetade med folkviseinsamling under samma tid.

¹²⁷ I finsk översättning fick *Kesäpäivä Kangasalla* status som landskapssång för Birkaland 1995 (Similä, 2007).

Tabell 44. Tolv gemensamma sånger i de tre sånglistorna.
Sångernas upphovsmän och primära sångkategorier

Titel	A–E	Text	Melodi
Vårt land	A	J. L. Runeberg	F. Pacius
En sommardag i Kangasala	B	Z. Topelius	G. Linsén
Modersmålets sång	B	J. F. Hagfors	J. F. Hagfors
Nylänningarnas marsch*	B	Th. Lindh	H. Borenus
Ålänningens sång*	B	J. Grandell	J. F. Hagfors
Giv mig ej glans	C	Z. Topelius	J. Sibelius
Plocka vill jag skogsviol	D	A. Slotte	Trad.
Slumrande toner	D	A. Slotte	Trad.
Sommarmarsch (Över bygden)	D	E. V. Knape	Trad.
Båkländets vackra Maja	E	A. Mörne	H. Hagbom
Svanen	E	J. L. Runeberg	F. A. Ehrström
Vid en källa	E	J. L. Runeberg	F. A. Ehrström

A = Nationalsånger, B = Fosterländska sånger, C = Psalmer, andliga sånger,
D = Folkvisor och E = Lyrisk-romantiska sånger.

* efter titeln = landskapssång

Vid en jämförelse med de elva sånger som i FSSMF:s enkät (2000) betraktades som "självklara" framträder vissa skillnader. Även om definitionen formulerats en smula otydligt: "landskapssånger", är repertoarskillnaderna tydliga: samtliga elva sånger som FSSMF tagit för givna är fosterländska, dvs. tillhör primärt kategori B (eller A). Dessutom finns av naturliga skäl nationalsången *Vårt land* (kategori A) med på listan över "självklara" sånger (FSSMF, 2000). Av dessa fosterländska sånger finns emellertid endast fem med bland de tolv gemensamma i den här studien. Den repertoar som behållit sin popularitet utgörs nämligen inte enbart av fosterländska sånger. Kärnan består istället av sånger från fem grundkategorier (A–E) som lyftes fram som teman i sångläroplanerna från tidigt 1900-tal: fosterländska sånger, folkvisor, religiösa och poetiska sånger. Det här följer idealen i den moraliska läroplanskoden och samma typ av sånger har sjungits på sångfesterna. De övriga sju sångerna i Gem12 placerar sig väldigt olika i 30-i-topplistan, från *Slumrande toner* (80 röster) på första plats ner till 26:e plats: *Svanen* (41 röster).

De tolv gemensamma sångerna är genomgående publicerade i förhållandevis många sångböcker. Nationalsången *Vårt land* och den lyriska-romantiska sången *Vid en källa* toppar utgivningslistan med 21 respektive 19 sångboksutgåvor (utgivningskoefficient: 0,72 resp. 0,65). Ändå innehåller listan med tolv gemensamma sånger också sånger med lägre publiceringsnivå, *Ålänningens sång* och *Båkländets vackra Maja* (11 sångböcker vardera, utgivningskoefficient 0,41–0,42). Publiceringsgraden är därför inte ensam någon förklaring till varför just dessa sånger förekommer i samtliga tre sånglistor. Orsakerna till sångernas popularitet och status som sång-

skatt måste således sökas även bland andra delar i sångrepertoaranalysen, t.ex. i graden av originalitet i sångprofilen. Alla tolv sånger går i dur, hälften av dem har taktarten 4/4. Sju av sångerna har formen ABB eller AABB, de är således tvådelade med olika typer av upprepningar. En granskning av sångprofilerna och utgivningskoefficienterna visar följande fördelning (Tabell 45):

Tabell 45. Utgivningskoefficient och profilpoäng hos de tolv gemensamma sångerna

Titel	Förekomst i sångböcker	Utgivnings- koefficient	Profilpoäng /32 p.
Vårt land	21	0,72	17
Vid en källa	19	0,65	23
Plocka vill jag skogsviol	15	0,56	19
Svanen	16	0,55	23
Modersmålets sång	15	0,54	20
Giv mig ej glans	14	0,52	20
En sommardag i Kangasala	15	0,52	20
Nylänningarnas marsch	15	0,52	17
Slumrande toner	13	0,48	23
Sommarmarsch (Över bygden)	13	0,48	16
Ålänningens sång	11	0,42	14
Båkländets vackra Maja	11	0,41	18

Även här finns det rätt stora variationer, men de flesta av sångerna uppvisar en hel del av majoritetens karaktärsdrag. De tre melodier som har flest profilpoäng är *Vid en källa*, *Svanen* och *Slumrande toner*; mest ”annorlunda” är *Ålänningens sång*.

Kärnan i en sångskatt

Jag gör bedömningen att textinnehållet varit betydelsefullt för sångernas genomslagskraft. Dessutom bör melodierna i en sångskatt tilltala både lyssnare och sångare. Publiceringsgraden uppfattar jag som en stor bidragande orsak till sångernas popularitet och spridning. Samtidigt fungerar en hög utgivningsgrad i två riktningar: ju fler gånger en sång publicerats i en sångbok¹²⁸, desto mer känd och sjungen blir den. Om utgivningskoefficienten ensam får styra valet av sångskatt finns det antydningar om att kärnan utgörs av något fler sånger än de i Gem12: *Vasa marsch*, *Vinden drar*, *Morgonvisa*, *Höstvisa*, *Österbotten* och *Till en fågel*. Var gränsen ska dras kan emellertid diskuteras.

Ändå beror sångurvalet i en kanoniserad sångskatt på många olika faktorer. Innehållet förändras långsamt genom tillskott och bortfall. Nya sånger införlivas

¹²⁸ eller spelats i radio och på tv.

och blir betydelsefulla i skolor, i körsammanhang och i samband med finlands-svenska högtider. På 2000-talet är det inte längre endast sångböcker som visar normen för innehållet i en sångskatt. Synlighet i massmedia, som internet, radio och TV, har blivit starka kanaler för sångernas och musikens genomslagskraft. Därför kan en studie av sånger i noterad form uppfattas som en alltför begränsad, ja, till och med förlegad metod för att studera ämnet sångskatt på 2000-talet. Jag menar, att kommande studier av en sångskatt bättre kan genomföras med andra metoder än de jag använt, t.ex. genom studier av individers uppfattningar om en sångskatt i kombination med analys av de genrer och den musik som synliggörs i massmedia. För det syfte som den här studien har förefaller valet av empiriskt material, analysmetod och metodologi ändå vara ändamålsenligt.

I det här kapitlet har jag diskuterat analysresultaten i de tre valda perspektiven och deras underliggande aspekter. I resultatdiskussionen konstrueras det slutliga tolkningsmönstret, helhetsbilden som framträder när alla analysdetaljerna sammanfogas.

5 RESULTATDISKUSSION

Det övergripande syftet med avhandlingen var att granska vilka faktorer som präglat den finlandssvenska sångskattens utformning. Jag antog att dessa faktorer skulle återspeglas i karaktärsdragen hos det empiriska materialet, de sextio sånger som har analyserats. Min förförståelse var bl.a. att kontexten i form av de socio-kulturella och musikpedagogiska bakgrundsperspektiven i hög grad bidragit till sångernas popularitet och placering i sånglistorna. Vad betyder då en gemensam sångrepertoar för identitetsuppfattningen hos en folkgrupp som dessutom står i minoritetsstatus i sitt land? Vilka slutsatser kan dras efter den här forskningsprocessen? Hur framträder svaren på forskningsfrågorna och vilka är egentligen karaktärsdragen hos en sångrepertoar som tillskrivs ett värde som kulturarv och sedan förmedlas som sångskatt?

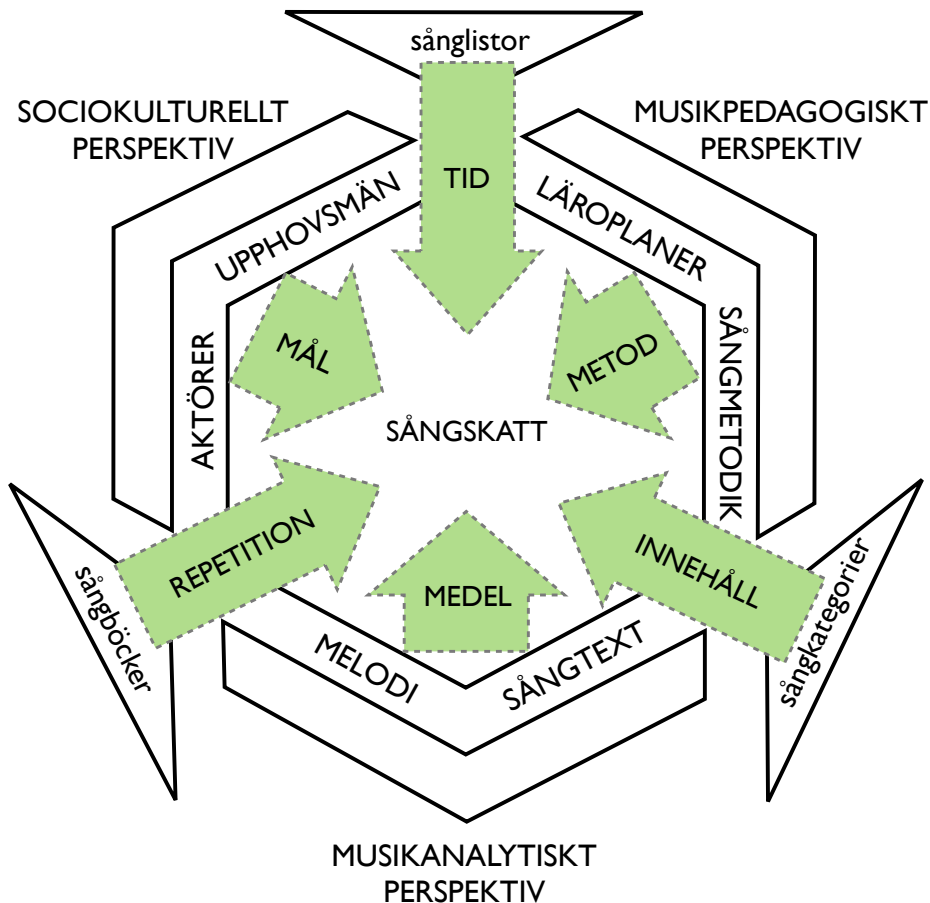
I det här kapitlet kondenseras beskrivningen av resultaten från kapitel 4 till en tolkning utifrån den valda hermeneutiska ansatsen. Tolkningen förankras i den teoretiska referensram som utformades i kapitel 2. Det är således fråga om en teorigenerering på empirisk grund, ett bidrag till forskningen om sångrepertoar, inte bara på lokal nivå, utan också på ett större, mer allmängiltigt fält. Tolkningen är tvådelad: i den första delen diskuteras på vilket sätt de olika perspektiven och deras huvudsakliga fokus bidrar till konstruktionen av en sångskatt (Figur 30). Den andra delen av tolkningen (Figur 31) ligger på en högre abstraktionsnivå och blir genom sin mer generella karaktär applicerbar även på andra liknande forskningsteman. Den nya kunskapens relevans för individ och lokalsamhälle diskuteras och forskningsresultatets betydelse ur ett större, globalt perspektiv granskas. Slutligen knyts avhandlingen ihop med en reflektiv Coda där forskningsprocessen speglas som en del i en större framtida helhet på musikpedagogisk grund.

5.1 Sammanfattning av forskningsresultaten

De sextio sånger som utgör det empiriska forskningsmaterialet har granskats ur tre perspektiv: det sociokulturella, det musikpedagogiska och det musikanalytiska. Mellan dessa tre perspektiv har tre skärningspunkter också hela tiden varit närvarande i processen: sånglistorna, sångböckerna och sångkategorierna. De är inte bundna till något speciellt perspektiv utan genomsyrar dessa och bidrar till helhetsbilden. Alla delarna i den hexagonala modellen sammanfogas nu med respektive forskningsfråga. I det här avsnittet lyfts svaren på de tre forskningsfrågorna fram, i den mån analysresultaten kunnat ge svar på dem.

Det sociokulturella perspektivet visar på ett nationellt syfte, ett kulturpolitiskt mål med etableringen av en sångskatt. Musikpedagogiken utgör en metod för det uttalade målet: en gemensam sångskatt som bidrar till upplevelsen av kulturell gemenskap och förstärker den kollektiva identiteten. Medlet är i den här studien en sångrepertoar som under 1900-talet kanoniserats och genomgår en långsam förvandling. I sånglistorna syns små tidsmässiga förändringar men eftersom

urvalsprinciperna varit så olika är det svårt att dra några starka slutsatser utifrån resultaten i den här studien. Sångböckerna bekräftar emellertid validiteten i sånglistornas innehåll och tillsammans kan sånglistor och sångboksutgivning ändå ge antydningar om vilka sånger som tillhör kärnan i den finlandssvenska sångskatten. Sångskatten är ett redskap för förmedling av överenskomna värden, ”det vackra och det sköna”. De här värdena förmedlas genom sångernas innehåll, speciellt i texterna men också i deras tillhörande melodier. De sånger som sjungs i skolan bidrar således mer eller mindre explicit till värdefostran. Figur 30, den första delen av tolkningsfasen, visar hur de olika perspektiven och skärningspunkterna i interaktion med varandra bidrar till förståelsen av en sångskatt: de tre valda perspektiven längs axeln *Mål–Metod–Medel* och de tre skärningspunkterna på en axel med *Tid–Repetition–Innehåll*.



Figur 30. Den hexagonala modellen: delarnas primära roll i kanoniseringen av en sångskatt.

Det *sociokulturella perspektivet* är nära knutet till den första forskningsfrågan: *Vilka sociokulturella faktorer präglar utvecklingen av en sångkanon som den finlandssvenska?* Det här perspektivet omfattar sådana nationella aktörer som uttalat som mål att utveckla en gemensam sångrepertoar för en folkgrupp. Dessa aktörer förankrar samtidigt studien i sin musikhistoriska kontext. När forskningstemat granskas från det här perspektivet framträder två sociokulturellt förankrade dimensioner: konstruktion och upprätthållande av en *kollektiv identitet* och *kanonisering av ett kulturarv*. Kanoniseringprocessen karakteriseras av en ständigt återkommande repetition av en sångrepertoar och som en följd av detta etsas vissa sånger starkare in i människors medvetande (jfr Shils (1981) diskussion om traditioner).

Den kollektiva identitetens primära medel för påverkan visar sig i det här forskningsprojektet ha språkliga förtecken (Lönqvist, 1981, 2000, 2001d). De bakomliggande intressen som kan skönjas är etniskt-nationella: syftet är att ena en heterogen folkgrupp som inte har så mycket mer än språket gemensamt (jfr Åström et al., 2001). Språket blir här genom sångerna ett medel för att skapa en känsla av gemenskap, det som av Lönqvist (2001b, s. 447f) utifrån Smiths (1991) analyser av nationell identitet uttrycks som en kollektiv identitet (se även Flodin, 1998; Kvist Dahlstedt, 2001). Den gemensamma kultur som lyfts fram har starka rötter i hembygden, en lantlig idyll vars naturlyriska uttryck under tidigt 1900-tal blir uppskattade av den borgerliga stadsbefolkningen (Häggman, 1996, 2005a; Nyqvist, 2007). Fosterländska sånger och folkvisor utgör betydelsefulla läromedel för den här typen av folkbildning som kanaliseras genom körrörelsen och sångfesterna (Mao Lindholm, 1991). Motsvarande repertoar lyfts även fram i de skolsångböcker (t.ex. Appelberg & Rosqvist, 1921; Segerstam, 1953) som använts under en lång tid i den finlandssvenska skolan.

Bland de huvudsakliga aktörerna med uttalat intresse för utvecklingen av den finlandssvenska befolkningens musikkultur märks främst föreningen Brage, Svenska Folkskolans Vänner (SFV) och Finlands Svenska Sång- och Musikförbund (FSSMF). Föreningen Brages fokus på folkvisor syns i sångrepertoaren som ett antal sånger med traditionell melodi, där texterna är skrivna av personer med anknytning till föreningen. SFV:s syfte med sin verksamhet är att stärka det svenska i Finland som ”en folkrörelse för bildning, kunskap och kultur” (SFV, 2012). SFV har tillsammans med FSSMF verkat som initiativtagare och upprätthållare av körrörelsens manifesterade uttryck för finlandssvensk musikkultur, sångfesterna. Dessa sångfester hade ursprungligen en religiös-fosterländsk-folklig prägel (Grönholm, 1991). Repertoaren på sångfesterna spreds effektivt i hela regionen p.g.a. det stora deltagarantalet och evenemanget utgjorde samtidigt ett naturligt bildningsforum där festtalen präglades av hyllningar av det svenska språket och kulturen (F. Dahlström, 1983), dvs. den finlandssvenska kollektiva identiteten. Med hjälp av sångfesterna etablerades traditionella körarrangemang av folkvisor och många av dem används fortfarande (Långbacka, 1991). Repertoarvalet för sångfesterna har emellertid under de senaste decennierna tagit en annan riktning och konsertutbudet är numera mer stilmässigt varierat än under de tidiga sångfesterna.

Dikterna som tonsatts innehåller liknande teman och mönster. Textförfattarna beskriver sin tid, sin uppfattning av verkligheten, genom att hylla naturen och genom att använda uttryck som stöder rådande samhällsvärderingar. Tonsättarnas melodier har karaktärsdrag som följer sin tid, ofta i form av nationalromantiska tongångar. Avsikten med texterna och melodierna har ursprungligen knappast varit att gynna finlandssvenska identiteten, men kombinationen av text och melodi har bidragit till att uttrycka en känsla av gemenskap. För varje gång som sången upprepas i ett visst sammanhang stärks associationerna hos deltagarna, dvs. den utommusikaliska kontexten. Det här bidrar till den genomslagskraft som sångerna fått och orsaken till att vissa sånger blivit så populära ligger inte enbart i en välformulerad text eller en vacker melodi. Summan är större än de enskilda delarna och förståelsen för sångernas betydelse i sin tid och sitt sammanhang är avgörande för vilket budskap som kan uttolkas ur en enskild sång.

Bakgrunden till det nationella intresset för folkmusik och folkvisor finns att söka såväl i de nationalromantiska strävandena kring sekelskiftet 1800–1900 som i diskussionen om *kulturarv* (Curtis, 2008; Halvorsen, 2004, 2005; Karlsson, 1994). Genom att lyfta fram en viss typ av repertoar som exempel på ”en sann folksjäl” i Herders anda skapas ett kulturarv, det som Björkholm (2011) kallar tillskrivet värde och Halvorsen (2004, 2005) definierar som ett institutionaliserat kulturarv. När kulturarvet granskas ur ett tidsperspektiv framträder ett kanoniseringsförlopp (jfr Gadamer, 1997; Shreffler, 2011). *Kanoniseringen av kulturarvet*, i det här fallet en sångrepertoar, syns i den här studien från två håll: genom sångernas utgivningsfrekvens i sångböckerna och genom förändringarna i de enskilda sånglistorna.

Det andra, *musikpedagogiska perspektivet* har i den här studien blivit belyst med utgångspunkt i musikläroplaner och sångmetodik. Som bakgrund för diskussionen användes läroplanskoder (Lundgren, 1979, 1984; Sandberg, 1996). Forskningsfrågan löd: *Hur har de nationella musikläroplanernas innehåll präglats utvecklingen av en finlandssvensk sångkanon?*

Analysen av musikläroplanens utveckling resulterade i en kronologisk översikt utifrån mål, sångrepertoarens innehåll och metod (Bilaga 8). I studien av läroplanerna och läroplanskoderna framträdde ytterligare en dimension: sångtexternas och melodiernas pedagogiska förankring i samklang med de rådande läroplanskoderna, speciellt den moraliska läroplanskoden (Lundgren, 1979, 1984; Sandberg, 1996). Den moraliska läroplanskoden inriktar sig främst på *värdefostran*, och syftet är att socialisera eleverna till en samhälllig värdegemenskap med avseende på nation, ideologi och religion. I läroplanerna återspeglas dessa ideal i form av normativt laddade beskrivningar av undervisningsinnehållet i sång- och musikundervisningen (t.ex. uttalanden om ”värdelösa” respektive ”värdefulla” musikgenrer¹²⁹), men också i en mer allmän form som fostran till *uppskattning av ett kulturarv* (GrL, 2004, s. 37). Det musikpedagogiska perspektivet bidrar således

¹²⁹ Larsson (2005) ger i sin artikel om amatörernas musicerande som folkbildning en bred beskrivning över värderingar av musikgenrer och instrument under mitten av 1900-talet i Sverige. Motsvarande värderingar torde gälla generellt för hela Norden.

till resultatet genom en betoning på värdefostran, men musikläroplanernas innehåll präglas också i allra högsta grad av det större, sociokulturella perspektivet, dvs. de rådande samhällsidealen.

Studien av läroplanerna visade att sångens plats på skolschemat har förändrats, och musikämnets status i timfördelningen är sjunkande under 1900-talet. Samtidigt har skolämnet musik tilldelats ett bredare innehåll: från fokus på sånginlärning och tonbildning fram till senare hälften av 1900-talet, till en mer internationell hållning och fokus på populärmusik från grundskolans inträde på 1970-talet och framåt. Den andra sånglistan (hämtad från GrL, 1985) utgjorde ett försök till upprätthållande av en gemensam sångrepertoar¹³⁰ för grundskolan; det skedde som motvikt till den tilltagande internationalisering som skett i och med 1970-talets musikläromedel *Vi gör musik* (Engström, 1976, 1980; Engström & Cederlöf, 1978, 1981, 1982). I övrigt karakteriseras läroplanerna av allmänt hållna beskrivningar av rekommenderade sångkategorier, t.ex. fosterländska sånger, psalmer och folkvisor (se Bilaga 8). De här genrererna användes som utgångspunkt för sångkategoriseringen i analysen, där det musikpedagogiska perspektivet utgjorde bakgrund. Förändringen i musikläroplanernas innehåll visar hur skolans roll som förmedlare av en sångskatt förändrats. Det förklarar varför de sånger som tidigare uppfattats som en självklar del av musikundervisningen inte längre har samma position i skolorna på 2000-talet.

Det tredje, musikanalytiska perspektivet stod i förgrunden i avhandlingen. Den tredje forskningsfrågan formulerades: *Vilka karaktärsdrag kännetecknar den finlandssvenska sångskatten?* Med karaktärsdrag avsågs såväl sångtexternas innehåll som de musikaliska strukturerna. Musikanalysen indelades därför i två delar som granskades separat: sångtexter och melodier. Metoden för analysen var en detaljerad, manifest innehållsanalys som genomfördes i form av närläsning (jfr Ahuvia, 2001; Bryder, 1985; Duriau et al., 2007; Fejes & Thornberg, 2009; Krippendorff, 1986).

Den preliminära indelningen i åtta primära sångkategorier bearbetades till en nodstruktur av sångtexternas innehåll och varje sångtext tilldelades deskriptor- och markeringar som passade in. De tydligast framträdande karaktärsdragen i texterna är naturbeskrivningar, formuleringar som anspelar på känslor och mänskliga relationer samt ord som anknyter till personer och beskrivningar av en speciell tidpunkt på året eller dygnet. Ett annat frekvent karaktärsdrag är fosterländskhet, som ofta tar sig uttryck i hyllning av hembygden, landskapet eller regionen. Uttryck för sång och musik förekommer också ganska ofta i sångerna. En tredje, ofta förekommande nodstruktur anspelar på musikstil och ursprung, men den här kategorin hänförs mer till beskrivningen av upphovsmän och genre än till den egentliga sångtextanalysen. Som en del av de allmänna bakgrundsdata för sångerna fungerar den emellertid väl. De två grupper som är något mindre frekventa, men ändå tydligt urskiljbara i materialet är religiösa element och sådana termer som

¹³⁰ Ett speciellt musikläromedel, *Vår gemensamma musikskatt*, publicerades av Berg (1986). Cederlöf mötte kritiken genom utgåvan av skolsångboken *En visa vill jag sjunga* (1978) som komplement till VGM-serien.

beskriver eller anknyter till en specifik målgrupp, t.ex. barnsånger, vandringsånger eller sånger med anknytningspunkter till sjöfart. Eftersom jag utgått ifrån innehållet i texterna vid konstruktionen av nodträden har vissa sångtyper som nämns i annan forskning (t.ex. Flodin, 1998; Netterstad, 1982) eller i musikläroplanerna fallit bort. Hit hör bl.a. ballader (riddarvisor och kämpavisor), humoristiska visor och pedagogiska barnsånger. Poplåtar och schlagermusik fanns inte heller med bland sångkategorierna, eftersom ingen av sångerna direkt kunde hänföras till en sådan kategori.

Analysen av melodierna byggdes upp på ett annat sätt. Här detaljgranskades den noterade musiken, inte den klingande tolkningen av sångerna. Därmed eliminerades en stor del av den musikestetiska diskussionen¹³¹. Utöver detta begränsades studien till själva melodierna istället för underliggande harmoni eller utskrivet ackompanjement. Orsaken till den här begränsningen var främst praktisk, även om jag inser att också harmoniseringsvalen kunde ha bidragit med värdefull information. Inom ramen för den här studien var dock utrymmet för begränsat. Utifrån typiska karaktärsdrag i västerländsk musik gjordes en traditionell analys av musikaliska parametrar som tonalitet, taktart, form, melodilinje och rytmik (Aldwell et al., 2010; Bent & Drabkin, 1987; Christ et al., 1980; Cooper & Meyer, 1960; Edlund & Mellnäs, 1968). Ambitus, incipiter och kadenser (Smits van Waesberghe, 1955; Vos, 1999; Vos & Pasveer, 2002; Vos & Troost, 1989) är andra karaktärsdrag som studerades i analysen av melodierna. På grund av musikanalysens detaljfokus ansåg jag det inte vara fruktbart att inom det här perspektivet leta efter några övergripande dimensioner som karakteriserar sångskatten. Istället valde jag att konstruera en typisk sångprofil, där de karaktärsdrag som framträtt starkast i materialet synliggjordes med exempel.

Resultaten ger antydningar om att den finlandssvenska sångskatten är starkt tonalt förankrad och främst durbetonad. Den använder sig av både jämna och tredelade taktarter och sångerna har i många fall formen ABB eller AABB. Melodiernas ambitus varierar, men ett ofta använt melodiomfång ligger på 9 eller 11 skalsteg. Melodierna rör sig ofta stegvis eller med små intervall, men även större intervallsprång finns representerade i materialet. Generellt är det svårt att se några speciella melodiska karaktärsdrag som skulle vara typiskt finlandssvenska, vilket också stämmer överens med Curtis (2008) inlägg i diskussionen om eventuella nationella tonspråk, en speciell ”folksjäl”. Istället förefaller den finlandssvenska musiktraditionen vara en typisk representant för västerländsk melodik med dur/mollharmonik, en mångfald varianter i melodilinjernas strukturer och förhållandevis enkla rytmer utan synkoper, där textens naturliga uttalsrytmik sammanfaller med melodins rytmiska tyngdpunkter.

Melodiernas grundkaraktistik uppfattas som positiv p.g.a. durförankringen, melodierna är rikt varierade och har en god sångbarhet med få stora eller svåra intervall, utan att för den skull vara utformade för ett speciellt pedagogiskt

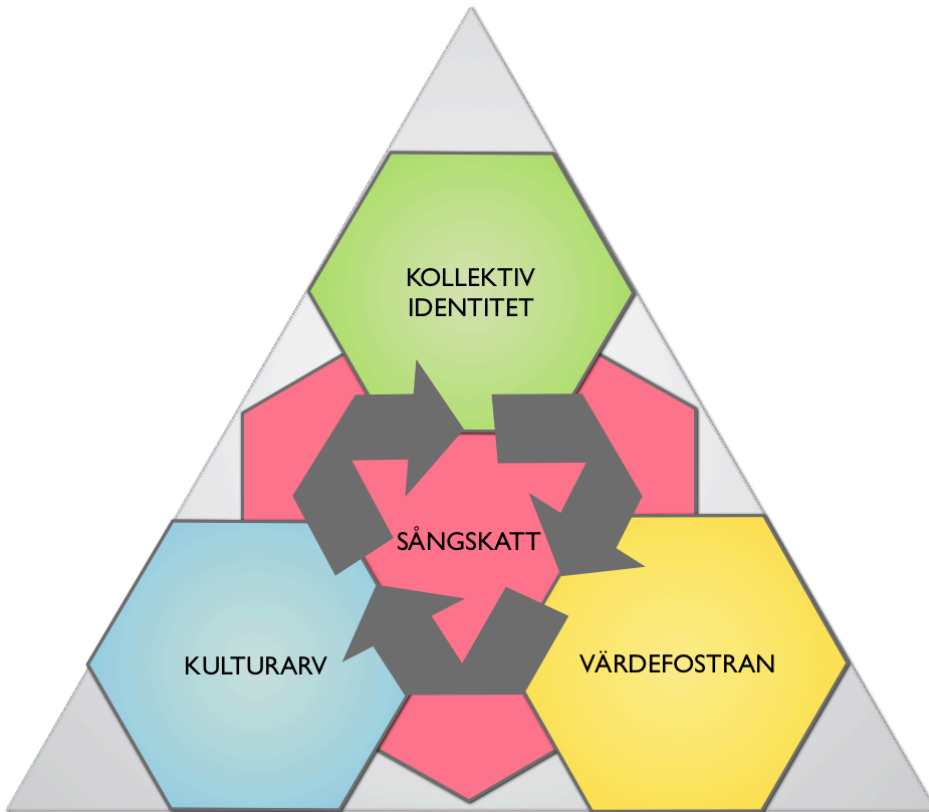
¹³¹ Musikestetiskt och -filosofiskt inriktad forskning har genomförts av bl.a. Heiniö (1984), Mossberg (2002) och Tykesson (2009).

ändamål (C. Björkstrand, 2006; KB, 1952; Härén et al., 1971; Reimers, 1983). Med avseende på elevers sångförmåga och den minskade mängden sångundervisning i skolan kan sångerna ändå uppfattas som rätt utmanande p.g.a. deras ofta stora ambitus och långa melodifraser med få pauser. I kombination med sångtexterna bildas en helhet som primärt uttrycker glädje och uppskattning. Essensen som förmedlas genom sångerna i sångskatten uttrycker därmed en *positiv värdegrund*, som också framkommer som ett av målen för fostran i läroplanerna (t.ex. GrL, 2004).

I det här avsnittet har jag gått igenom de resultat jag kommit fram till som svar på de tre forskningsfrågorna. Konklusionen är att många olika faktorer bidrar till att en sång blir känd, uppskattad och tillskrivs ett värde. Sångernas melodier är mycket varierade medan textinnehållet rör sig kring likartade teman: naturen, mänskliga relationer och känslor, hembygden och fosterlandet. Det här har delvis sin förklaring i de olika analysmodellerna: tematisk analys av innehållet i sångtexterna och detaljanalys av melodierna. En semantisk, detaljerad innehållsanalys av sångtexterna kunde ha gett ett motsvarande varierat resultat som i melodianalysen. I följande avsnitt dras principiella slutsatser av forskningsresultaten i form av tre tolkningsdimensioner med större bärvidd sett ur ett globalt perspektiv.

5.2 Tolkningsdimensioner och förslag till fortsatt forskning

Hur kan då resultaten av det här forskningsprojektet appliceras på ett större sammanhang och relateras till annan forskning inom området? Jag har granskat de tre perspektiven separat och nu återstår konklusionerna: kondenseringen av forskningsmaterialet till en högre abstraktionsnivå, det som inom den hermeneutiska forskningstraditionen kallas den slutliga horisontsammanmältningen, ett tolkningsmönster. Melodierna sammanfogas med texterna till oupplösliga helheter, där sångernas ursprungliga betydelse har fått ge vika för en upplevd mening, för att använda Gadammers (1997) begrepp. Långsamt framträder en helhetsbild som inte längre handlar om en specifik sångrepertoar, inte om antalet typiska karaktärsdrag eller vem som står som upphovsman för en viss sång. Jag tolkar, letar efter mönster bland detaljerna som ter sig så olika. Bakgrund möter förgrund i ljuset av ett tidsperspektiv och i mötet uppstår en horisontsammanmältning: uttryck för övergripande karaktärsdrag i en kanoniserad sångskatt. När detaljrikedomen suddas ut framträder något nytt, något som inte tidigare syntes. Jag målar med stora penseldrag, ända ut i marginalerna och urskiljer tre dimensioner som är djupt förankrade i sångskattens väsen.



Figur 31. Sångskatt som uttryck för kollektiv identitet, värdefostran och kulturarv.

De tre dimensionerna utgör den andra tolkningsnivån (Figur 31). De förekom i begreppsform redan tidigt i avhandlingen: kollektiv identitet, kulturarv och värdefostran. Trots att begreppen syntes tidigare i forskningsprocessen fäste jag ingen större uppmärksamhet vid dem då, jag försökte behålla min position av icke-vetande så länge som möjligt. Nu, när de enskilda delarna lagts på plats, blir de här tre begreppen alltmer betydelsefulla för förståelsen av helheten. Den manifesta innehållsanalysen, placerad i sin kontext som den dialogiska musikanalysen förespråkar, skapar förutsättningar för en sådan tolkning. Den utgör ett exempel på sådana latenta meningar som Krippendorff (1986) hävdar finns. Andra forskare med motsvarande material kan dra annorlunda slutsatser; det här är mina subjektiva, men empiriskt grundade konklusioner.

Dimensionerna kollektiv identitet, värdefostran och kulturarv

Inom det sociokulturella perspektivet ligger samhällets intressen i fokus; de aktörer som använder sig av sångrepertoar som bildningsmedel har en bestämd avsikt, en målinriktning som närmast kan beskrivas med begreppet *kollektiv identitet*. Aktörerna strävar, präglade av tidsandan, mot en kollektiv identitet, en gemensam uppfattning om vem "vi" är: vår nation, vår språkgrupp, våra geografiska platser,

vår kultur och våra traditioner. Sångskattens budskap är förankrat såväl historiskt som geografiskt, och vi-känslan lyfts fram med fokus på det gemensamma: språket, naturen och de platser och situationer som kännetecknar dess sociokulturella kontext. Sångtexterna används som retoriska argument för att stärka den här gemenskapskänslan, dvs. den kollektiva identiteten. Den syns i sångtexterna genom uttryck där den nordiska floran och faunan beskrivs, genom att hänvisa till Finlands historia, förtryck och krigsscener. Den framträder ofta genom kollektivt laddade uttryck som ”vi, vårt och oss”. Markeringarna är subtila men ändå påtagliga vid en närläsning av texterna. Platserna som nämns tillhör det finländska eller det nordiska territoriet, personnamnen som framkommer i texterna är typiskt svenska.

Det specifikt finlandssvenska syns emellertid inte lika starkt; svenskan som modersmål antyds, men är inte tydligt uttalat¹³². Istället lyfts det finländska folket fram. Här görs ingen skillnad på modersmål, det är den kollektiva nationella identiteten som framträder i sångskatten. Däremot är sångspråket en klar indikation: sångerna sjungs på svenska. Den markering mot ”de andra” som Lönnqvist (2001c, 2001d) talar om är emellertid inte riktad mot den andra folkgruppen, de finskspråkiga, utan mot ockupationsmakten före självständighetsförklaringen, det ryska riket. Sångerna är dessutom i många fall skrivna före den period när finlandssvenskarna började relatera sin kollektiva identitet som ett motsatsförhållande till den finskspråkiga befolkningen. Den studerade sångskatten har inte specifikt finlandssvenska karaktärsdrag utan ger uttryck för en allmän kollektiv identitetsuppfattning. Det finlandssvenska syns ändå t.ex. genom namngivning av platserna där sångerna sjungits.

Melodiernas bidrag till det symboliska värdet består av igenkännandet och associationerna till en tidigare erfaren kontext (jfr Schellenberg et al., 2002). Jag menar, att några få toner ur inledningen till en sång i den studerade sångskatten har förmåga att väcka känslor av gemenskap och tillhörighet, associationer som inte längre egentligen har vare sig med texten eller musiken i sig att göra. Det förutsätter givetvis en tidigare erfarenhet av sången. Då tilldelas sångskatten ett symboliskt värde, ett uttryck för den kollektiva identiteten och det kulturella kapitalet. Då kan blicken lyftas från det regionala till det globala. Varje kollektiv gemenskap har sina egna symboler som tillskrivits ett värde, en mening som är större än den ursprungliga betydelsen. Därför blir den här typen av sånger laddade; de har cementerats i sin form och tillåts inte att genomgå förändringar, eftersom dylika försök uppfattas som ett hot mot identiteten i sin kollektiva form. Jag anar att sångskatten väcker känsloladdade reaktioner på individnivå, men det behöver utforskas närmare innan några säkra slutsatser kan dras.

Det övergripande samhällsintresset kanaliseras till skolan, där själva bildningen förväntas ske, i det här fallet genom skolämnet musik (sång). Musikpedagogiken används därmed som metod för *värdefostran*: överföring av de av samhället

¹³² Endast i två av sångerna, *Åboland* och *Ålänningens sång*, nämns specifikt det svenska språket.

uppställda målen, där sångrepertoaren långsamt anpassas efter rådande samhällsideal. Det här kan naturligtvis ske mer eller mindre medvetet. Huruvida det här fenomenet är medvetandegjort bland t.ex. lärare i klassrummet kunde vara föremål för en annan studie.

Sångrepertoaren påverkas emellertid av en redan inarbetad sångkanon, den typ av sånger som präglat tidigare generationer genom upprepad användning och utgivning i sångböcker och läromedel, dvs. sångernas repetition. På grund av de redan etablerade sångerna syns förändringen av samhällsintressen inte så tydligt i sångrepertoaren. Sånglistorna ger en viss antydning om tidsmässiga förändringar, men kanoniseringskraften är stark och äldre sånger som redan etablerats i en gällande sångkanon har ett stort försprång i jämförelse med nyare sånger. Nya sånger tas nog in, men inte i så hög grad som man kanske kunde förvänta sig. Det innebär samtidigt att sådana sånger som beskriver ”föråldrade” ideal som inte längre gäller på 2000-talet, fortfarande kan behålla sin ställning som delar av sångskatten, artefakter i ett levande kulturarv. De har alltså tillskrivits ett värde (Björkholm, 2011).

Kulturarvet utgör här den sångrepertoar som legat i fokus. Sångerna används som medel för att åstadkomma en känsla av gemenskap, för att bygga en kollektiv identitet med hjälp av en värdefostran som överensstämmer med den rådande uppfattningen om vad som är rätt, vackert och värdefullt. På den här punkten blir melodiernas roll att uttrycka det positiva: glädje trots motgångar och sorg, reflektioner över livet och uppskattning av det vackra i melodierna. Texterna stöder det positiva uttrycket, men också en sång i moll kan uppfattas som vacker, då texten bärs upp av en melodi som tilltalar lyssnaren eller sångaren. Musiken får således en affektivt stödande roll för texten (jfr Ali & Peynircioğlu, 2006). I egenskap av kulturarv förmedlar sångskatten då en mening för kommande generationer, i viss mån separerad från sin ursprungliga betydelse. *Kanoniseringen* är själva upprepningsprocessen, där symbolen för återvinning (recycling) får beskriva det cykliska kretsloppets gång. Vilka sånger som upprätthåller sin status av sångskatt avgörs av den samlade genomslagskraft de erhåller ur alla de mindre delar som studerades i den ursprungliga hexagonala modellen.

Kanonisering av en sångskatt sker genom repetition, upprepade framföranden i skola och samhälle och genom sångboksutgivning. På det sättet upprätthålls traditionen. Samtidigt är den helt beroende av trading i muntlig eller skriftlig form. För att en sångskatt skall överleva måste den vara kontinuerlig och levande. Om den anses värd att bevara behöver den framföras och reproduceras på ett sådant sätt att också efterföljande generationer upplever liknande känslor av gemenskap och uppskattning av sitt kulturarv när sångerna sjungs. Sångernas latent budskap omfattar således tre dimensioner: den kollektiva identiteten, kulturarvet och den överenskomna värdefostran som förmedlas genom sångernas innehåll i skola och samhälle. Det här forskningsresultatet är inte bundet till någon speciell folkgrupp, nation eller kultur. Resultaten kan p.g.a. sin generella karaktär appliceras också på andra forskningsprojekt. De tre dimensionerna är inte heller bundna till en viss språkgrupp eller kultur; de består av allmänmänskliga värderingar som kan appliceras i många olika sammanhang. Därför kan det här forskningsprojektet tjäna

som inspiration för forskning också inom andra humanvetenskapliga fält där människor ger uttryck för sin kollektiva identitet och sina värderingar.

Förslag till fortsatt forskning

Eftersom varje sång eller musikstycke är en extremt komplex helhet, kan varje litet element granskas i minsta detalj. Med en utgångsrepertoar på sextio sånger har behovet av att begränsa detaljstudierna vuxit sig allt större vartefter jag fördjupat mig i ämnet. Det material som studerats i den här avhandlingen är stort, och fenomenet sångskatt kan granskas från många andra synvinklar än de som valts för den här studien. Den hermeneutiska spiralen fortsätter således både djupare och längre, oavsett vilken av de tre här beskrivna dimensionerna man väljer att fokusera på. Varje enskild sång kunde vara föremål för en egen avhandling och varje musikaliskt element som skisserats här innehåller närmast oändliga analysmöjligheter. Jag har eftersträvat maximal transparens i beskrivningarna av min förståelse, valet av tillvägagångssätt och analysresultat för att kredibiliteten ska stärkas. Därmed anser jag att studien bildar en koherent helhet där tolkningarna framträder tydligt. Jag hoppas, att de resultat som här beskrivits kan tjäna som grund för fortsatt fördjupning, dels för mina egna framtida forskningsprojekt, men även för andra forskare och av ämnet intresserade läsare.

Utifrån de tre dimensionerna som utgjort den röda tråden i det här projektet kan tre typiska forskningsområden med stor spännvidd utkristalliseras: 1) *de sociokulturella förändringar* som samhället ständigt genomgår och musikens interaktion med denna rörelse framåt, såväl i samhället som i skolan; 2) *de musikpedagogiska ställningstaganden* som gjorts och kommer att göras i framtiden, deras syften, metoder och val av sångrepertoarinnehåll i undervisningen och 3) *möjligheterna till musikanalytiska fördjupningar* i relation till vokalmusik som traderas, nya sånger som skapas för sin egen tid och deras eventuella fortlevnad som ett kulturarv för efterkommande generationer.

Sist och slutligen finns det oändligt många sätt att gå vidare från den punkt där jag avrundat min forskning för den här gången: med fokus på sångernas musikanalytiska innehåll, på sångböckernas repertoarinnehåll och på musikpedagogiken i sin samhällskontext. Framför allt ser jag min forskning som en möjlig inledning till en fortsatt fördjupning ifråga om kulturöverföring med sångrepertoar i fokus. Mitt personliga intresse ligger fortfarande i att studera hur denna kulturöverföring sker från generation till generation och vilka faktorer som påverkar individens sång- och musikpreferenser. Processen då betydelsen hos en sång övergår i mening och de individuella orsakerna till affektiva associationer är ett annat intresseområde. Det kan mycket väl bli fokus i mitt nästa forskningsprojekt, eftersom jag nu anser mig ha lagt grunden för förståelsen av vad en sångskatt är, sett ur ett nationellt, kulturellt, etniskt och musikaliskt perspektiv.

5.3 Coda

När jag våren 2010 inledde arbetet med den här avhandlingen hade jag en klar och tydlig uppfattning om vilken typ av sångrepertoar jag ville studera. Det empiriska materialet var ganska bekant och de flesta av sångerna kände jag väl till sedan tidigare. Min subjektiva förståelse var erfarenhetsbaserad och jag trodde mig ha en grundförståelse för sångskattens innehåll. Jag hade erfarenhet av fördomar som uttalats i min omgivning, både positiva och negativa bedömningar av innehållet i den sångrepertoar jag ämnade studera. Men, som alltid när man fördjupar sig i ett ämne, kom min förhandsuppfattning på skam. Mina förföreställningar om vilket resultat avhandlingen skulle ge förändrades under skrivprocessens gång alltmer och av den ursprungliga förhandsuppfattningen finns inte mycket kvar. Insikterna om sångrepertoarens rikedomar och nyanser stiger allt klarare fram ur de heterogena mönster som analysen visar på. De här mönstren är emellertid inte gemensamma och inte entydigt hierarkiska. Visst finns det spår av enhetlighet i form av teman i sångtexterna, men sångskatten kan inte begränsas till några få karaktärsdrag.

De tre övergripande dimensionerna *kollektiv identitet*, *kulturarv* och *värdefostran* som slutligen framträdde ur materialet är en tydlig indikation på sångernas betydelse som uttrycksform för människan. Dimensionerna kommer nära människan, oberoende av kultur och språklig bakgrund. Alla människor bär på identiteter, kollektiva och individuella. Alla har ett kulturarv att förvalta: föremål, traditioner och värderingar som man fostrats till att uppskatta och sätta värde på. Vare sig forskaren rör sig på regional, nationell eller global nivå så har de tre övergripande dimensionerna något att tillföra diskussionen. Det här forskningsprojektet är endast ett litet exempel på hur diskussionen kan ta sig uttryck.

Många människor har bidragit till utvecklingen av en sångskatt och den för mig rikaste insikten är att jag anar min egen möjliga position i sammanhanget: som forskare, musikpedagog, kompositör och textförfattare. Min egen finlandssvenska identitet har präglats av sångskatten, både direkt och indirekt genom den region och den familj jag vuxit upp i. Fördelen med att tillhöra en språklig och kulturell "minoritet" är enligt min uppfattning de möjligheter som finns att faktiskt bidra till helheten med såväl forskning, musikundervisning och tonsättningar som åtminstone potentiellt har möjlighet att i framtiden införlivas med sångskatten. Genom att studera sångernas bakgrund och aktörerna bakom dem inser jag att de tonsättare och textförfattare som förekommer i den här avhandlingen hade motsvarande position och uppdrag i samhället som jag har idag. Den sociokulturella kontexten är idag en annan, mer globaliserad version av verkligheten än förr, men människorna i den studerade språkkulturella gruppen tillhör ändå en gemenskap där språket och uppskattningen av fosterlandet förenar. Det landskap som Topelius, Runeberg och andra poeter diktade om finns fortfarande kvar: blommorna är av samma arter, skogarna består av likadana träd och hembygden är fortfarande en inspirationskälla, ur vilken ett finlandssvenskt, nordiskt tonspråk och naturbeskrivningar flödar. Nya tonsättare och poeter håller i pennan, formulerar sin version av sångskatten, och kanske, någon gång långt i framtiden, kommer andra forskare att begrunda orsakerna till de uttryckssätt som vår tids kreativitet gett

utlopp för. Sångskatten förändras i ett långsamt kretslopp. I en mindre etnisk folkgrupp som den finlandssvenska finns det automatiskt något större möjligheter att bidra till ett bestående avtryck i en regional eller nationell sångskatt.

Nu har jag nått slutpunkten för den här avhandlingen. Jag är många erfarenheter rikare. Samtidigt inser jag studiens begränsning. Det finns så mycket mer att säga om temat sångskatt. Min tolkning är subjektiv, men jag har försökt skriva fram hur jag resonerat för att kredibiliteten ska bli så stark som möjligt. Jag har strävat till att synliggöra det dolda, ifrågasätta det självklara och förklara varför det finns olika möjliga tolkningar, inte en enda sanning om sångerna i en sångskatt. Jag har alltmer kommit att uppskatta hermeneutikens möjligheter som forskningsansats. Sökandet efter möjliga lösningar och kreativa uttryck för det som upptäckts i sångerna har inspirerat mig under hela forskningsprocessen och jag är fortfarande nyfiken. Den hermeneutiska spiralen fortgår; det finns fortfarande oupptäckta dimensioner och tolkningsmöjligheter. Men det är en annan historia.

Jag vill avsluta med en av mina egna sångtexter. Den uppvisar liknande karaktärsdrag som de sånger som här studerats. Sången skrevs emellertid långt innan jag ens tänkt tanken på att skriva en doktorsavhandling i ämnet sångskatt. Huruvida den här sången kommer att ingå i en framtida sångskatt, det får tiden utvisa.

*Ljuset väcker en sommardag
innan natten har lagt sig till ro.
Se, i gryningen finns det tillförsikt,
solens iver ger livet en röst.*

*Jag vill leva här, invid hav och skär
varje morgon när gryning blir dag.
Då har natten flytt, allt blir ljust på nytt
och mitt liv får ett oskrivet blad.*

*Vinden vandrar i daggvått gräs,
sveper dofter av grönska och jord.
Varje sommaräng bär på underverk,
varje blomma bär på längtan och tröst.
Jag vill leva här...*

*Tiden blåser som sommarvind,
snart går dagen till vila igen.
Se, den sol som sprider sitt sommarljus
anar skymningsdis och mörknande höst.
Jag vill leva här...*

*ur "Gryningsljus"
Camilla Cederholm (1999)*

SUMMARY

Introduction

An English translation of the title of this dissertation would be “*Oh, lovely tune, our precious heritage*”. *Canonization of a song treasury from a hermeneutical perspective*. The first line refers to the lyrics in a song of Finland-Swedish origin, “Song of Our Mother Tongue”, which is one of the most famous songs in the Swedish-speaking part of Finland. Hence, it can be considered part of a song treasury, which is the focal theme of this study. Why have certain songs become part of such a song treasury, part of a cultural heritage? What are the characteristics of songs that survive, despite rapid changes in society? And what has happened to them, since young people no longer seem to know the traditional song repertoire?

Research motive and background

There are several motives for carrying out this kind of research project. Firstly, there is a lack of research in this field. I have found only a few studies on the song repertoire used in schools and society, and many of them are either about a narrow period of time, or about lyrics only. Furthermore, the studies about traditional song repertoire often examine a certain song or a certain music style. In the latter case, folk music seems to be the nearest field of research.

Secondly, no extensive research has been done on the Finland-Swedish traditional song repertoire. Despite this, people often refer to this kind of repertoire as “the song treasury”, assuming that everybody knows which songs belong there. However, that is far from true. In my work as a school music teacher I have noticed that young people nowadays know only a few of the traditional songs that used to be sung in schools in Finland during most of the 20th century.

Similarly, from my experience as a choral conductor, I have come to realize that there is a rather large gap between generations, considering the knowledge of such traditional songs. Older people seem to know most of these songs by heart, while younger people sometimes appear to be totally unaware of the existence of such a common repertoire. Something has evidently happened over the years, and I am curious to find out how the process of canonization has come to form a national song treasury, and what has happened in the area of traditional song singing in schools and society during the 20th century.

As a composer and lyricist, I have also noticed that certain musical traits and lyrical characteristics seem to appear in songs over and over again. In my master’s thesis I studied songs of amateur composers, and found out that they use similar musical and lyrical themes as in traditional school songs. In my own songs, I find similar characteristics. Traditional songs thus seem to have a strong influence on musical and lyrical choices. Do they have a common message that could apply to people also in the 21st century?

Aim and empirical material

In this study, the main aim is to deepen the understanding of a song treasury, its development and contents. This understanding is accomplished by analyzing the musical and lyrical characteristics of 60 songs, which have been sung in schools, homes, and communities, thereby becoming popular among the Swedish-speaking Finns during the 20th century.

The songs have been chosen by combining three song lists, of which two lists are closely related to school curricula. The third song list is a result of a survey on favourite songs, according to the situation around year 2000. The songs are examined in their notated versions, a number of song books and text books ($n = 29$) forming the empirical material. The first song list (**Song list 1**) consists of 20 songs that every Swedish-speaking Finn "should know". This suggestion of a common school song repertoire derives from a decision by the Finland-Swedish School Association in the mid-1940s, and the song list was published in the school song book *Visbok för skolan* (Castrén, 1945). Similar national song lists have been used in Sweden (Flodin, 1998).

The second list (**Song list 2**) originates from the Finnish national school curricula in 1985 (GrL, 1985). Since Swedish is a minority language in Finland, with about 300 000 citizens speaking Swedish as their mother tongue, in this curriculum, an appendix for the school subject music was published for this ethnic group. Here, 41 recommended songs were listed as a suitable repertoire for school years 3–8. Special emphasis was put on traditional songs of Finland-Swedish origin, in order to balance the frequent use of popular songs in English in general school music education.

The third song list (**Song list 3**) refers to a survey result from year 2000, where a Finland-Swedish music magazine, *Resonans*, asked which songs were considered most important and loved among choir members and amateur musicians in the Finland-Swedish area (FSSMF, 2000). The survey resulted in a "top-thirty" song list. In this questionnaire, eleven patriotic songs were considered "self-evident", thus automatically belonging to a song treasury of this kind. Hence, Song list 3 contains 41 songs, most of them being originally written by Finnish composers and poets. Figure 3 in Chapter 1.2 displays the relationship between the song lists: most songs belong to two of the lists, while twelve songs appear in all three lists.

Theoretical framework and structure of the study

The structure of the study is outlined in a hexagonal model consisting of a threefold perspective, each part of which is studied through two underlying aspects. The first perspective is **sociocultural**. It refers to the social, historical, and cultural background for developing a common national song repertoire. The two aspects discussed here are called *agents* and *authors*. By agents, I refer to organizations working to develop a common song repertoire, and by authors I mean the composers and lyricists behind the songs. The second perspective is

music-pedagogical. Within this perspective, the two aspects discussed are *school music curricula* and *vocal methodology*. By examining national school music curricula, certain recommended types of songs and their characteristics emerge. Implicitly, the choice of song repertoire signals which values are considered important in a society. Furthermore, methodological statements about how singing is best taught in schools contribute to the understanding of what characterizes a “good” and “valuable” tune.

These first two perspectives form the background for the foreground: the **musico-analytical perspective.** Within this perspective, both *lyrics* and *music* are examined in order to find out typical characteristics in the songs, traits exposed in the previous investigation of the sociocultural and music-pedagogical perspectives. Furthermore, the structure also contains three incisions: the *three song lists* with their songs ($n = 60$), the studied *music books* ($n = 29$), and the primary *song categories*, which are formed by examining recommended song categories in school music curricula and in music text books. Previous studies in the field are also consulted when constructing these eight main song categories. Figure A displays the hexagonal model, i.e. the complete structure of the study. The arrows signal the interaction between each aspect and perspective. The following part of this summary concentrates on the theoretical background of the three perspectives and their underlying aspects.

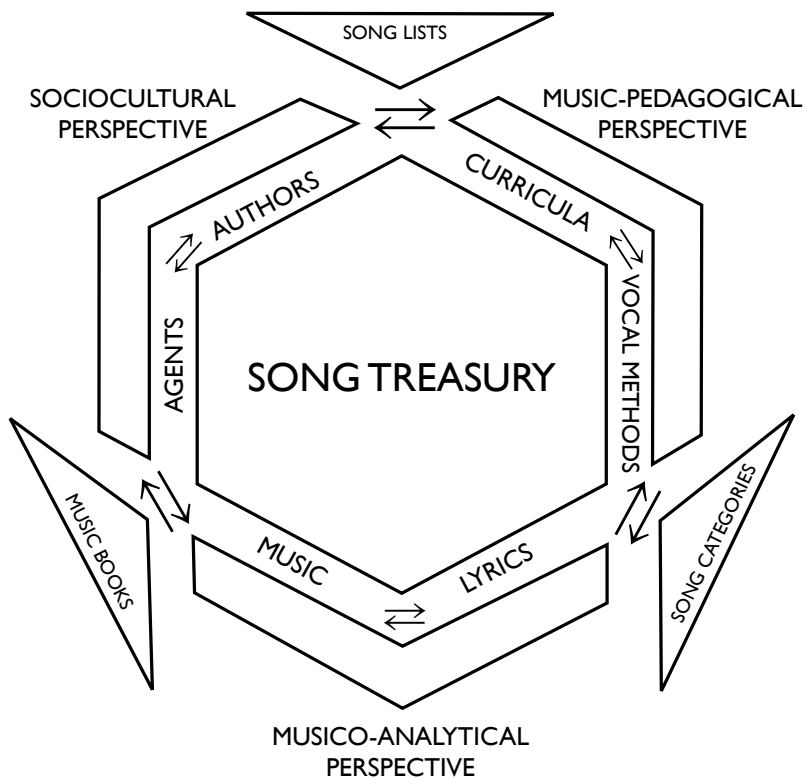


Figure A. The hexagonal model. Structure of the study.

The sociocultural perspective

After specifying the meaning of the concept of sociocultural as underlying societal and cultural interests and values, some key concepts used in the study are discussed. First, the concepts of song repertoire, song canon (canonization), and song treasury are examined. Song repertoire is considered to be the broadest concept. It can refer to almost any kind of vocal music, and needs to be further specified. In this study, it refers to the songs in general. The second concept, song canon, suggests that there is a standard repertoire of traditional vocal music that is considered to be valuable. It is closely related to the canonization process, which refers to the development of a common, traditional song repertoire that is passed on to future generations as part of a cultural heritage. Canonization (Komara, 2007; Kurkela & Väkevä, 2009; Shreffler, 2011) can also be viewed from the opposite side, decanonization, which refers to the process where songs lose their value as a treasury, thus becoming forgotten and no longer used in schools or in society. The last concept, song treasury, refers to songs that for a long time have been considered valuable. They have established a strong position as common songs for an ethnic group; these songs have been canonized.

Other key concepts that are discussed here are tradition, cultural heritage, nationalism, and collective identity. Nationalism is discussed parallel to the concept of patriotism. Calhoun (1997) argues that the difference between the two concepts is indefinite, and thus unclear. In general, nationalism is, while underlining differences between “us” and “them”, considered to be more exclusive. Patriotism, on the other hand, appears to be a more inclusive concept that admires the home country but also respects and embraces other cultures. Typical traits of nationalism and patriotism are remarks and definitions of fellowship, a so-called “we-ness”. This “we” is mainly defined in contrast to others, which in some cases have had disastrous consequences (Andersson & Geisler, 2007; Geisler, 2003; Svånaug Haugan et al., 2008).

The common belief in a “national spirit” inherited by a people, and revealed through its folk songs, is a typical characteristic of nationalism in 19th-century Europe. Such ideas were originally expressed by Herder. Curtis (2008) and Liedman (1994) discuss the various expressions of nationalism. The concept of “nation” appears to be one of the main reasons for constructing song treasuries consisting of folk songs and patriotic songs throughout Europe. Thus, the period during which many of the studied songs were written was characterized by patriotism, a search for inherited cultural traits and traditions, values which consequently were expressed in song lyrics and poems.

Expressions and development of collective identity are discussed by Gongaware (2011), Kaunismaa (1995, 1997), and Snow (2001), as well as by Polletta and Jasper (2001). The identity construction that emerged among the Swedish-speaking people in Finland is thoroughly examined by Åström et al. (2001), of which Lönnqvist (2001a, 2001b, 2001c, 2001d) appears to offer the most coherent picture of the process when a Finland-Swedish collective identity was formed. He argues

that the cultural identity of the Swedish-speaking Finns is built on rhetorical arguments, including language, music, and traditions, all serving implicit political interests. Lönnqvist, as well as Häggman (1996, 2000, 2005a, 2005b), claim that the choir movement and the choral festivals were important manifestations of the rising of a collective ethnic and cultural identity among the Swedish-speaking Finns in the early 1900s. These festivals can be compared to the Estonian singing revolution (Rüütel, 2004; Stenius, 1991). Thus, the cultural heritage is based on a construction: the belief in nationalism, resulting in the collection of folk songs with attributed value. A common song tradition appears to be a vital means for establishing a sense of belonging and national fellowship within ethnic groups, i.e. collective identity.

The music-pedagogical perspective

Within the music-pedagogical perspective, the theoretical framework consists of four parts. Firstly, the music-pedagogical field of research is positioned between two main fields of research; research on music and educational (pedagogical) research. This makes the study interdisciplinary, as are many studies in the musical research field.

Secondly, previous research on song repertoires is discussed, with Flodin, Netterstad, Reimers, Pajamo, and Ward offering the closest match to this study. Flodin (1998) has done research on school song repertoire in teachers' colleges in Sweden in the 1940s and Netterstad's (1982) research examines school song lyrics in Sweden 1842–1972. Reimers (1983) investigates the nursery songs by Alice Tegnér, and why they have become so popular. Pajamo (1976, 2009a, 2009b) has studied the Finnish school song repertoires among native Finnish speakers in the 19th century, while Ward (2003) examines to what degree school children sing traditional American school songs in the USA at the end of the 20th century.

Some other related research on the subject is also investigated. Then, curriculum codes as described by Lundgren (1979), Ödman (2007), and Sandberg (1996) are made the primary theoretical framework for the pedagogical perspective. Among six curriculum codes, the moral curriculum code is assumed to be closest to the theme of this study. The moral curriculum code originates from the 17th century, but has, according to Sandberg, remained the main foundation of national school curricula even until the 1940s. The main values in this curriculum code are national, ideological, and religious. Although he draws this conclusion based on Swedish school history, similar values are assumed to apply to the Finnish national school curricula. While new values are applied to educational systems, older values retain their impact on school curricula for a long time. Curriculum codes are thus cumulative, and they influence values expressed in national school curricula in general. In music curricula, these values appear as recommended song categories, which contribute to the forming of a song treasury.

The last part of this perspective contains a discussion on how songs can be used as educational tools. Song lyrics obviously contain cognitive knowledge, but they also have the power to affect people, thus suggesting an emotional influence through music. Research on this subject is presented in order to investigate possible emotional and cognitive impacts that the studied songs might carry, either strengthening or weakening their message (Ali & Peynircioğlu, 2006). Finally, some research on vocal development is investigated (Trollinger, 2007; Welch, 2006). The music classroom is one of the main arenas where students of different ages are gathered to sing and learn songs. In some of the studied school curricula, singing methodology is thoroughly described in terms of what a good melody is and how it is constructed. Furthermore, singing development may contribute to the understanding of what is easy or hard to sing for people in different stages of vocal development.

Thereby, a foundation is laid for understanding why the songs are no longer taught in schools; is it due to their cognitive message, the kind of emotions they evoke, or are the melodies too difficult to sing in the music classroom of the 21st century?

The musico-analytical perspective

The musico-analytical perspective demands a different approach, and it is closely related to the choice of method. Some possible methods for analyzing music are discussed. First, auditive music analysis is ruled out, due to the empirical material. Then, traditional music analysis is considered as a more appropriate method, since the material consists of notated versions of the songs. Since underlying harmony is not investigated here, Schenker analysis is considered unapplicable. Other types of analysis are also considered unnecessarily complex.

Finally, two possible methods seem to be applicable to this kind of study: *Bartók's classical method for analyzing folk songs* (Bartók & Lord, 1978; Osborn, 2004; Radinović, 2007) and *the dialogical method*, as described by Moisala (2001, 2003). The dialogical method emphasizes the meaning of the context, but does not rule out traditional notation analysis. The latter method has been used by Reimers (1983), who describes his method as a *hermeneutical-complex model*. By examining the songs in their sociocultural context, and combining several different types of information, I expect to gain a deeper understanding of the songs. This is the main idea of the hermeneutical-complex model. By analyzing the melodies using Bartók's method, I expect to find typical characteristics in the melodies.

The latter part of this perspective contains a review of research results in music theory, such as tonality, rhythm, interval perceptions, and expectations in melodies belonging to the Western music tradition. This review lays a foundation for understanding which traits are typical for tunes of traditional Western origin.

Research questions, methodology, validity, and methods

The theoretical framework and the original research interest result in three research questions, each one referring to one of the perspectives:

1. Which sociocultural factors contribute to the development of a traditional, Finland-Swedish song canon?

– **the sociocultural perspective**

2. How have national school music curricula contributed to the development of a Finland-Swedish song canon?

– **the music-pedagogical perspective**

3. Which typical traits are characteristic for the Finland-Swedish song treasury?

– **the musico-analytical perspective**

The methodological framework chosen is hermeneutical, since the main aim is to gain a deeper understanding of the song treasury as a whole. The ontological foundation of the study is inspired by Gadamer's (1976/2004) philosophical hermeneutics. Furthermore, the methodological approach is based also on works by Ödman (2007), Alvesson and Sköldbberg (2008), Benestad (1978), and From and Holmgren (2000). By combining all the parts of the hexagonal model and describing the process, all parts are assumed to contribute to the final interpretation of the context for the song treasury, and the characteristics of the songs themselves. The study also makes use of mixed methods, since both quantitative and qualitative analyses are applied to data (Bjereld et al., 2009; Creswell, 1998, 2006, 2009; Åsberg, 2001). The method chosen for this purpose is content analysis (see Ahuvia, 2001; Duriiau et al., 2007; Forsberg & Wengström, 2003; Shapiro & Markoff, 1997), since there are many different parts that need to be examined in order to gain the endeavored understanding of the canonization process.

Crystallization (Denzin & Lincoln, 2000; Janesick, 2000; Richardson, 2000), resulting in "thick descriptions" (Geertz, 1973), is discussed as a possible alternative to traditional triangulation techniques. This principle of validation seems to be appropriate for validating hermeneutical studies, thus increasing their credibility. As the study contains several perspectives and aspects, crystallization is considered a suitable method for securing validity and credibility. The importance of transparency, coherence, plausibility, and consistency in the interpretation is thereby emphasized (see Johnson et al., 2007; Onwuegbuzie & Leech, 2005; Ödman, 2007).

Outline of the content analysis

The content analysis of the songs consists of three parts. First, the songs are divided into eight main song categories (A– G2): A National anthems (4 songs),

B Patriotic songs (12 songs), C Hymns and sacred songs (3 songs), D Folk songs (13 songs), E Lyric-romantic songs (12 songs), F Existential and emotional songs and songs for children (6 songs), G Songs about time of year and time of day (6 songs), and finally a sub-category, G2 Christmas songs (4 songs). The Christmas songs are separated from their main category G, since they often form a separate section also in song books.

After the division into primary song categories, the lyrics are studied further. From the eight song categories, nine themes or node groups (I–IX) with a total of 82 descriptors are derived. In Figure 8, Chapter 3.3, the origins of the node groups can be studied. Each node group divides into several descriptors, according to the needs revealed during the process of close reading of the song lyrics. The nine node groups can be seen in Figure B:

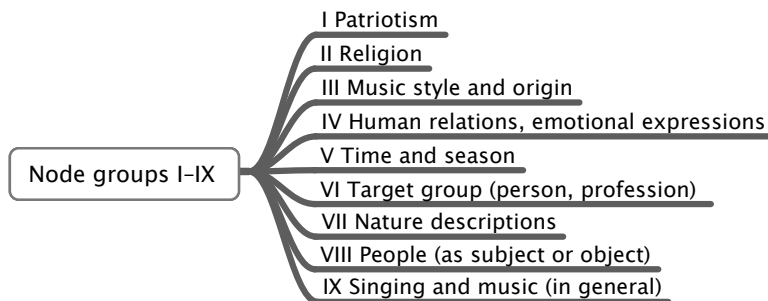


Figure B. Nine node groups for the lyrical content analysis.

The melody analysis is constructed in a similar way, although a more detailed focus is applied. While studying themes in the lyrics, I search for characteristic patterns in the melodies. The melody analysis is structured as described in Figure C, and it contains numerous detailed analyses within each parameter group:

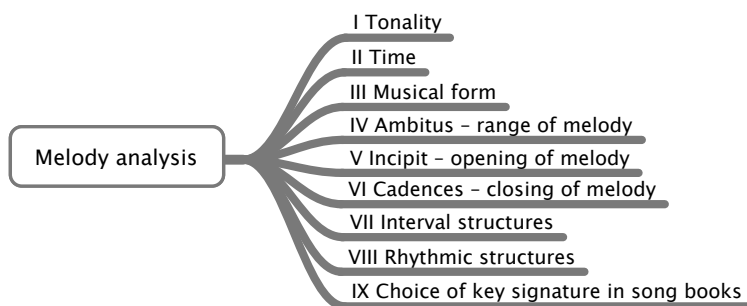


Figure C. Structure of the melody analysis.

For the musical analysis, three versions of notation are used: traditional notation, graphic versions of the melody (curvatures), and a notated version with rhythm only. Thus, any possible patterns become easier to grasp, since unnecessary elements are out of sight.

Results and discussion

In Chapter 4, the results of the analyses are presented and discussed. The song lists are compared to each other, in combination with details from the contextual background. Many composers and poets have contributed to the studied song repertoire. Among the poets, J. L. Runeberg and Z. Topelius are the most important. This is not surprising, since these two have had a great impact on the forming of a national identity through poetry and literature in the 1800s. According to Paasi (1997) and von Numers (1999), Runeberg and Topelius were the first poets who deliberately wrote poems with the Finnish people's collective identity in mind. Furthermore, their texts were published in many school text books during the 19th and 20th centuries. They introduced the idea of Finland being "the land of a thousand lakes" in their poems, and thus contributed to the general idea of a Finnish national identity.

Some of the composers also have several pieces within the studied repertoire: F. A. Ehrström, F. Pacius, and J. F. Hagfors. Traditional folk song tunes are frequent in the song lists. This is partly due to the collection of folk songs, which was initiated by the Brage Association in the early 1900s. Many of the collected tunes were set to words by for instance E. V. Knape and A. Slotte, people closely connected to Brage. These songs were published in song books and sung at the Finland-Swedish choir festivals, which formed a suitable arena for educational purposes in society in the early 1900s. At the festivals, patriotic songs, folk songs, and lyric-romantic songs were chosen as the common repertoire, and during the speeches at the main concerts, patriotic values, especially considering language and culture, were glorified. Similar values characterize the school curricula in the 20th century.

There are some general features in the lyrics. Most songs contain descriptions of nature. The songs are geographically placed by describing the surrounding landscape, and the Nordic flora and fauna appear in many song lyrics. Birds are rather common, as well as trees, for instance birch, spruce, and pine. Many of the song lyrics refer to emotions, thoughts, and dreams. Furthermore, most songs use a personal subject: me, you, or us. The concept of "we" also indicates the collective identity, and several songs speak of the values of culture, history, and mother tongue. The songs are also often placed in time. The most common time of year is summer, and evening songs are the most common time of day. Patriotic expressions (home country, homestead, family) are fairly common, as well as descriptions of music and singing. The melodies are mainly in a major key, which coincides with expressions of happiness described in the lyrics. The tunes have a stable tonality and the rhythms are not very complex in general. By studying only the first four notes, almost all of the tunes are different, which indicates that the melodies are richly varied.

In the last chapter, the final interpretation is made. The analyzed details of the studied aspects are finally merged into a thick description. Starting from the original hexagonal model, the main types of contribution are first described (see

Figure 30 in Chapter 5). The three perspectives are considered to contribute to the development of a song canon in several ways, which will be discussed next.

The sociocultural organizations apply national interests on the songs. They have thus underlying *aims*, which in this case consist of a need for uniting a national and ethnic group by making use of songs to strengthen feelings of fellowship and belonging. The music-pedagogical arena thus becomes the *method*, the classroom singing activity forming a place of action where these songs are learnt. The songs carry messages which are assumed to contribute to a positive values education, a common national and cultural identity. The songs are the *means* for building this kind of collective identity; by referring to folk songs and patriotic values, the song lyrics contribute to a positive experience of cultural, linguistic, and national fellowship.

By studying the song lists, the canonization process over *time* can be revealed. But as the song lists are rather heterogeneous, further support for the validity is gained by studying the publication frequencies of the songs. Through *repetition*, songs establish their position in a song canon. This repetition is visible by studying the amount of publications within which each song appears. The song categories and the results of the song analysis reveal what kind of *message* the songs mediate.

So, what is their actual message? The final interpretation pattern consists of three dimensions: a song treasury can be considered an expression of collective identity, cultural heritage, and values education. The interpretation pattern shows in Figure D.

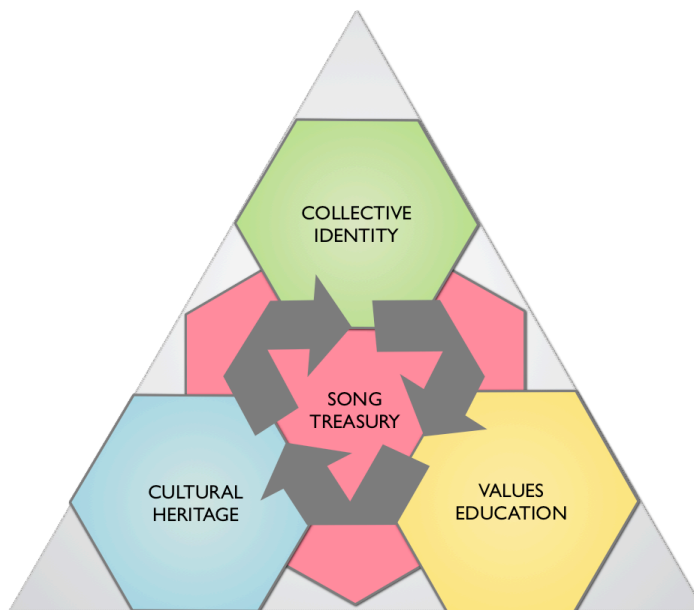


Figure D. Song treasury as an expression of collective identity, values education and cultural heritage.

In my opinion, the songs in a song treasury contain all three dimensions in various forms. *Collective identity* is the general aim of these songs, and by claiming their value as a *cultural heritage*, the songs gain their position in the song treasury. The moral curriculum code suggests a certain form of *values education*, built on national, ideological, and religious traditions. In general, values of beauty and appreciation are important foundations for all kinds of education. The canonization process thus makes use of all three dimensions. Over time, the contents of a song treasury slowly change. Some songs retain their position in a song canon, which in Figure D is symbolized by arrows of “recycling”, a canonization process where certain values are emphasized or ignored. Thus, the songs in a song treasury can be various kinds of songs, depending on time, tradition and which values are considered important.

Conclusion

The results of this research contribute to a deeper knowledge of the development and characteristics of a song treasury. The study is interdisciplinary and hermeneutical, and the interpretations are subjective, since no researcher can completely separate pre-understanding from interpretation according to the hermeneutical paradigm. Therefore, description of pre-understandings as well as coherence and transparency of the research process are considered highly important for the credibility of this kind of research. I have striven to achieve both, still being aware of other possible interpretations. Finally, I have come to the conclusion that lyrical and musical contents are not specifically national or ethnic; their characteristics are simply human ways of describing cultural and emotional expressions for home country, homestead, the surrounding nature, family, and fellowship. The three final dimensions of interpretation can be applied to other similar fields of research within areas of human, social, and educational sciences. Hence, a song treasury is only one example of how the three concluding dimensions are expressed in society, culture, and education: collective identity, cultural heritage and values education.

For further elaboration of this subject, I refer to my previously published papers:

Cederholm, C. (2013). School song repertoire as a means of building national identity. In Østern, A.-L., Smith, K., Ryghaug, T., Krüger, T. & Postholm, M. B. (Eds.) *Teacher education research between national identity and global trends. NAFOL Year Book 2012* (pp. 277–300). Trondheim: Akademika.

Cederholm, C. (2012). Exploring traditional school song lyrics through content analysis. In Salo, P. (Ed.), *Responsible research. Papers from the Fourth Qualitative Research Conference* (pp. 9–23). Vaasa: Åbo Akademi University, The Faculty of Education. Available at <http://qrc2012.files.wordpress.com/2011/06/qrc-publication.pdf>

REFERENSER

- Adachi, M. & Trehub, S. E. (2011). Canadian and Japanese preschoolers' creation of happy and sad songs. *Psychomusicology: Music, Mind & Brain*, 21(1–2), 69–82. doi:10.1037/h0094005
- Adachi, M., Trehub, S. E. & Abe, J.-I. (2004). Perceiving emotion in children's songs across age and culture. *Japanese Psychological Research*, 46(4), 322–336. doi:10.1111/j.1468-5584.2004.00264.x
- Adiloglu, K., Noll, T. & Obermeyer, K. (2006). A paradigmatic approach to extract the melodic structure of a musical piece. *Journal of New Music Research*, 35(3), 221–236. doi: 10.1080/09298210601045633
- Ahlbeck, R. (1979). *Musiken vid Nykarleby seminarium: 1873-1971*. [Nykarleby]: Förf.
- Ahuvia, A. (2001). Traditional, interpretive, and reception based content analyses: Improving the ability of content analysis to address issues of pragmatic and theoretical concern. *Social Indicators Research*, 54, 139–172. Hämtad från www.jstor.org/stable/27526933
- Aldwell, E. & Schachter, C. (2010). *Harmonia ja äänenkuljetus* (3. uppl.). Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Aldwell, E., Schachter, C. & Cadwallader, A. (2010). *Harmony & voice leading* (4. uppl.). Boston: Schirmer, Cengage Learning.
- Ali, S. O. & Peynircioğlu, Z. F. (2006). Songs and emotions: Are lyrics and melodies equal partners? *Psychology of Music*, 34(4), 511–534. doi: 10.1177/0305735606067168
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Andersén, H. & Mäkinen, T. (red.). (1972). *Piae Cantiones. Gamla kyrko- och skolsånger*. Helsingfors: Musik Fazer.
- Andersson, G. & Geisler, U. (2007). *Myt och propaganda – musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland* (Vol. 5). Lund: Lunds Universitet.
- Appelberg, I. & Rosqvist, I. (red.). (1897). *Melodier till Sjung!* (1. uppl.). Helsingfors: J. Simelii Arfvingars Boktryckeri.
- Appelberg, I. & Rosqvist, I. (red.). (1921). *Sjung!* (8:e uppl.). Hangö.
- Arola, P. (2003). *Tavoitteena kunnon kansalainen. Koulun kansalaiskasvatuksen päämäärät eduskunnan keskusteluissa 1917–1924*. Diss., Helsingin Yliopisto, Helsinki.
- Banton, M. (2007). Max Weber on 'ethnic communities': a critique. *Nations and Nationalism*, 13(1), 19–35. doi: 10.1111/j.1469-8129.2007.00271.x

- Bartók, B. & Lord, A. B. (1978). *Yugoslav folk music. Serbo-croatian folk songs and instrumental pieces from the Milman Parry collection* (Vol. 1). Albany: State University of New York Press.
- Beckman, L. (2005). *Grundbok i idéanalys: Det kritiska studiet av politiska texter och idéer*: Santérus Förlag.
- Benestad, F. (1978). *Musik och tankebudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bengtsson, I. (1967). Numericode – A code system for thematic incipits. *STM 1967. Svensk tidskrift för musikforskning*, 5–40.
- Benson, D. J. (2007). *Music: A mathematical offering*. Cambridge: Cambridge University Press. Hämtad från <http://books.google.fi/books?id=Ko1NsIq4qLIC>
- Bent, I. & Drabkin, W. (1987). *Analysis*. Basingstoke: Macmillan.
- Berg, B. (1986). *Vår gemensamma musikkatt*. Vasa: Svenska Läromedel.
- Berg, Ø. (2006). *Den norske sangskatten?* Hovedfagsoppgave i musikkvitenskap. Institutt for musikk NTNU. Hämtad från <http://norskmusikkproduksjon.no/den-norske-sangskatten.html>
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1979). *Kunskapssociologi. Hur individen uppfattar och formar sin sociala verklighet*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bharucha, J. J., Curtis, M. & Paroo, K. (2006). Varieties of musical experience. *Cognition*, 100, 131–172. doi:10.1016/j.cognition.2005.11.008
- Biamonte, N. (2010). Triadic modal and pentatonic patterns in rock music. *Music Theory Spectrum*, 32(2), 95–110. doi:10.1525/mts.2010.32.2.95
- Bjereld, U., Demker, M. & Hinnefors, J. (2009). *Varför vetenskap? Om vikten av problem och teori i forskningsprocessen* (3. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Björkholm, J. (2011). *Immateriellt kulturarv som begrepp och process. Folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svenskbygder med folkmusik som exempel*. Diss., Åbo Akademi, Åbo.
- Björkman, M., Kasper, E., Lampila, R. & Tikkanen, R. (1991). *Tempo 7*. Vasa: Editum Läromedel.
- Björkstrand, C. (2006). Barnröstens kapacitet och barnsångers lämplighet – ett musikpedagogiskt problem. I Østern, A.-L., Sjöholm, Kaj & Arnolds-Granlund, Sol-Britt. (red.), *Kulturella mötesplatser i tid och rum* (Vol. 18, s. 183–197). Vasa: Rapport från Pedagogiska fakulteten vid Åbo Akademi.
- Björkstrand, M. (1993). *Musiken vid Nykarleby Seminarium 1873–1897*. Fackuppsats. Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi. Åbo.
- Bjørkvold, J.-R. (1991). *Den musiska människan: Barnet, sången och lekfullheten genom livets faser* (1. uppl.). Stockholm: Runa.

- Bod, R. (2001). Memory-based models of melodic analysis: Challenging the Gestalt principles. *Journal of New Music Research*, 30(3), 1–10. Hämtad från www.phil.uu.nl/ozsl/articles/Bod03.pdf
- Bohlman, P. V. (1988). *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University Press. Hämtad från <http://books.google.fi/books?id=TBPBRYnaeKAC&pg>
- von Bonsdorff, L. (1991). Musikalisk smak – en inlärningsfråga. I Lindholm, M. (red.), *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare* (s. 233–238). Jakobstad: FSSMF. Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Bossomaier, T. & Snyder, A. (2004). Absolute pitch accessible to everyone by turning off part of the brain? *Organised Sound*, 9(2), 181–189. doi: 10.1017/S1255771804000263
- Bourdieu, P. (1990). Artistic taste and cultural capital. I Alexander, J. C. & Seidman, S. (red.), *Culture and society. Contemporary debates* (s. 205–215). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1977). *Reproduction in education, society and culture*. London: Sage Publications.
- Brodsky, W., Kessler, Y., Ginsborg, J., Rubinstein, B. S. & Henik, A. (2008). The mental representation of music notation: Notational audiation. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 34(2), 427–445. doi:10.1037/0096-1523.34.2.427
- Brown, M. (2005). *Explaining tonality: Schenkerian theory and beyond*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press.
- Bryder, T. (1985). *Innehållsanalys som idé och metod*. Åbo: Åbo Akademi.
- Böckerman-Peitsalo, A. M. (2005). *Objektivitet och liturgisk förankring. Strävanden att införa ny saklighet inom kyrkomusik och gudstjänstliv i Borgå stift åren 1923–1943*. Diss., Åbo Akademi, Åbo.
- Calhoun, C. (1997). *Nationalism*. Buckingham: Open University Press.
- Calvert, S. L. (2001). Impact of televised songs on children's and young adults' memory of educational content. *Media Psychology*, 3(4), 325–342. doi: 10.1207/S1532785XMEP0304_02
- Calvert, S. L. & Billingsley, R. L. (1998). Young children's recitation and comprehension of information presented by songs. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 19(1), 97–108. doi:10.1016/S0193-3973(99)80030-6
- Castrén, M. (1945). *Visbok för skolan* (1. uppl.). Vasa.
- Cederholm, C. (1998). *Amatörkompositörerna – vår tids nyskapande traditionsbärare?* Avhandling pro gradu. Sibelius-Akademien, utbildningsprogrammet för musikfostran. Helsingfors.

- Cederholm, C. (2000–2010). *Kompendium i Musik kurs 2*. Studerandes redovisning av arbetsuppgift. Vår finlandsvenska sångskatt. 30-i-topplistan. Opublicerat material.
- Cederholm, C. (2012). Exploring traditional school song lyrics through content analysis. I Salo, P. (red.), *Responsible research. Papers from the Fourth Qualitative Research Conference* (s. 9–23). Vaasa: Åbo Akademi University, The Faculty of Education. Hämtad från <http://qrc2012.files.wordpress.com/2011/06/qrc-publication.pdf>
- Cederholm, C. (2013). School song repertoire as a means of building national identity. I Østern, A.-L., Smith, K., Ryghaug, T., Krüger, T. & Postholm, M. B. (red.), *Teacher education research between national identity and global trends. NAFOL Year Book 2012* (s. 277–300). Trondheim: Akademika.
- Cederlöf, E. (red.). (1978). *En visa vill jag sjunga: 192 finländska visor och sånger*. Helsingfors: Fazer.
- Cederlöf, E. & Pohjola, E. (1964). *Ole Dole Doff. Musica I*. Helsingfors: Musik Fazer.
- Cederlöf, E. & Salonen, S. (1958). *Musik i skolan: en lärobok för den grundläggande musikundervisningen i folkskolor och läroverk*. Helsingfors: Fazers Musikhandel.
- Christ, W., DeLone, R., Kliewer, V., Rowell, L. & Thomson, W. (1980). *Materials and structures of music. Volume one* (3. uppl.). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Colmeiro, J. (2003). Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4(1), 31–46. doi: 10.1080/1463620032000058668
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooper, G. & Meyer, L. (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cornelis, O., Lesaffre, M., Moelants, D. & Leman, M. (2010). Access to ethnic music: Advances and perspectives in content-based music information retrieval. *Signal Processing*, 90, 1008–1031.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Creswell, J. W. (2006). Understanding mixed method research. I Creswell, J. W. & Plano Clark, V. L. (red.), *Designing and conducting mixed methods research* (s. 1–19). Thousand Oaks: Sage Publications. Hämtad från www.sagepub.com/upm-data/10981_Chapter_1.pdf.
- Creswell, J. W. (2009). *Research design. Qualitative, quantitative and mixed methods approaches* (3. uppl.). Thousand Oaks: Sage Publications.

- Cross, I. (1985). Music and change: On the establishment of rules. I Howell, P., Cross, I. & West, R. (red.), *Musical structure and cognition* (s. 1–20). London: Academic Press.
- Curtis, B. (2008). *Music makes the nation. Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*. Amherst: Cambria Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. & Austin, W. W. (1982). *Esthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press. Hämtad från <http://books.google.fi/books?id=Js8Wc6q2pqEC&pg>
- Dahlström, F. (1983). Finlands svenska sång- och musikförbund i aktion. I Mannil, R. (red.), *Klinga visa sjung fiol. Historik. Finlands svenska sång- och musikförbund 1929–1979* (s. 51–174). Helsingfors: FSSMF:s Förlag.
- Dahlström, F. (1991). Musikaliska strömningar i Finland före 1891. I Lindholm, M. (red.), *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare* (s. 8–15). Jakobstad: Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Dahlström, G. & Forslin, A. (1950). *Finländsk sång och visa. Sångbok för skolor, hem, föreningar och allsångstämmor*. Åbo: Förlaget Bro.
- Danielsson, R. (2006a). *Coda 1: Musiken och jag*. Helsingfors: Schildts.
- Danielsson, R. (2006b). *Coda 2: Ett flerstämmigt Finland*. Helsingfors: Schildts.
- Davis, R. A. (2005). Music education and cultural identity. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 47–63. doi:10.1111/j.1469-5812.2005.00097.x
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (red.). (2000). *Handbook of qualitative research* (2. uppl.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dey, I. (1993). *Qualitative data analysis. A user-friendly guide for social scientists*. London and New York: Routledge.
- Donner, P. & Kurkela, V. (1981). Suomen ruotsinkielisen väestön musiikkikulttuurin kehitys. I Donner, P. Kurkela, V. & Lahtinen, M. (red.), *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki* (s. 19–58). Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Duriau, V. J., Reger, R. K. & Pfarrer, M. D. (2007). A content analysis of the content analysis literature in organization studies. Research themes, data sources, and methodological refinements. *Organizational Research Methods*, 10(1). doi: 10.1177/1094428106289252
- Dyrssen, C. (1997). Tvärvetenskap – nya perspektiv i musikforskningen? *STM 1997. Svensk tidskrift för musikforskning*, 127–137.
- Dysthe, O. (2003). Sociokulturella perspektiv på kunskap och lärande. I Dysthe, O. (red.), *Dialog, samspel och lärande* (s. 7–74). Lund: Studentlitteratur.
- Edlund, L. & Mellnäs, A. (1968). *Det musikaliska hantverket*. Stockholm: Sveriges Radio.

- Edström, A.-M. (2006). Att forska om lärande i konst. *Pedagogisk Forskning i Sverige*, 11(3), 195–213.
- Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.). (2003). *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Egeland Hansen, F. (2006). *Layers of musical meaning*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Ekuri, S. (2008). *Laulutunnista musiikintuntiin. Koulumusiikin sukupolvet 1900-luvun kansa- ja peruskoulussa*. Pro gradu-tutkielma 2008. Musiikkikasvatus. Jyväskylän yliopisto. Hämtad från https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/19428/URN_NBN_fi_jyu-200901021000.pdf
- Engström, B. O. (1976). *Vi gör musik i årskurs 3: Lärobok i musik för grundskolans lågstadium: Elevens bok* (4. uppl.). Stockholm.
- Engström, B. O. (1980). *Vi gör musik i årskurs 4-6: Lärobok för grundskolans mellanstadium*. Stockholm: Ehrlingförlagen.
- Engström, B. O. & Cederlöf, E. (1978). *Vi gör musik i årskurs 1 och 2* (3. uppl.). Stockholm: Ehrlingförlagen.
- Engström, B. O. & Cederlöf, E. (1981). *Vi gör musik: Lärobok i musik för grundskolans mellanstadium* (Tolfte uppl.). Stockholm: Ehrlingförlagen.
- Engström, B. O. & Cederlöf, E. (1982). *Vi gör musik: Visbok för högstadiet och gymnasiet*. Stockholm: Ehrlingförlagen.
- Fagius, G. (red.). (2007). *Barn och sång – om rösten, sångerna och vägen dit*. Lund: Studentlitteratur.
- Fejes, A. & Thornberg, R. (red.). (2009). *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm: Liber.
- FINLEX. (1992). *Förordning om upphävande av vissa stadganden i grundskoleförordningen, 507/1992*. Hämtad från <http://www.finlex.fi/sv/laki/alkup/1992/19920507>
- FINLEX. (2012). *Statsrådets förordning om riksomfattande mål för utbildningen enligt lagen om grundläggande utbildning och om timfördelning i den grundläggande utbildningen*. Finlands författningssamling. 422/2012. Hämtad från <http://www.finlex.fi/sv/laki/alkup/2012/20120422>
- Finnäs, F. (2010). Befolkningsutvecklingen i Svenskfinland. I Sundback, S. & Nyqvist, F. (red.), *Det finlandssvenska sociala kapitalet: fakta och fiktion* (s. 29–44). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Flodin, A. M. (1998). *Sångskatten som socialt minne: en pedagogisk studie av en samling skolsånger*. Diss., Univ., Stockholm: HLS Förlag.
- Folkets sångbok*. (uuuu). (Sjunde uppl.). Borgå: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Folkskolans läroplanskommittés betänkande*. (1952). Helsingfors.
- Forsberg, C. & Wengström, Y. (2003). *Att göra systematiska litteraturstudier*. Stockholm: Natur och Kultur.

- Forsblom, E. (1985). *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Statens Tryckericentral.
- Forss, E. (2009). *Erik August Hagfors. Toiminta Jyväskylän seminaarin musiikinlehtorina ja Suomen kuorolaulun kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Forte, A. (1977). *The structure of atonal music*: Yale University Press.
- From, J. & Holmgren, C. (2000). Hermeneutik och pedagogik. *Nordisk Pedagogik*, 20(4), 219–229. Hämtad från www.umu.se/digitalAssets/19/19677_hermeneutikochpedagogik.pdf
- FSSMF. (2000). *Den finlandssvenska sångskatten. 30 i topp-listan. Enkätmaterial*. FSSMF:s arkiv, Vasa.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (red.), *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications* (s. 367–400). Oxford: Oxford University Press.
- Gadamer, H.-G. (1976/2004). *Philosophical hermeneutics* (Linge, D. E., övers.). Berkeley: University of California Press.
- Gadamer, H.-G. (1988). *Förnuftet i vetenskapens tidsålder* (Olsson, T., övers.). Göteborg: Daidalos.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Sanning och metod*. Göteborg: Daidalos.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books. Hämtad från <http://www.google.fi/books?id=BZ1BmKEHti0C>
- Geisler, U. (2003). „... was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist“. Konstruktion und Rezeption „nordischer Musik“ im deutschsprachigen Musikdiskurs. I Almgren, B. & Kirsch, F.-M. (red.), *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933–1945*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag. Hämtad från <http://www.lu.se/o.o.i.s?id=12588&postid=536835>.
- Gergen, K. J. (1996). Social psychology as social construction: The emerging vision. I McGarty, C. & Haslam, A. (red.), *The message of social psychology: Perspectives on mind in Society*. Oxford: Blackwell.
- Gongaware, T. B. (2011). Keying the past to the present: Collective memories and continuity in collective identity change. *Social Movement Studies*, 10(1), 39–54. doi:10.1080/14742837.2011.545226
- Gordon, R. L., Schön, D., Magne, C., Astésano, C. & Besson, M. (2010). Words and melody are intertwined in perception of sung words: EEG and behavioral evidence. *PLoS ONE*, 5(3). doi:10.1371/journal.pone.0009889
- Gripenberg, M. (1994). Utgångspunkter för den nya läroplanen. I Wickman-Skult, A. (red.), *Grundskolan förändras. Läroplansarbetet i blickpunkten*. Helsingfors: Utbildningsstyrelsen.

- Grunderna för grundskolans läroplan 1994.* (1994). [Helsingfors]: Utbildningsstyrelsen.
- Grunderna för grundskolans läroplan.* (1985). Helsingfors: Statens tryckericentral.
- Grunderna för läroplanen för den grundläggande utbildningen 2004.* (2004). Helsingfors: Utbildningsstyrelsen.
- Grundskolans läroplanskommittés betänkande II. Läroplan för läroämnena.* (1970). Helsingfors.
- Grönholm, C. (1991). Sångfesterna i Svenska folkskolans vänners regi 1891–1926. I Lindholm, M. [Mao] (red.), *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare* (s. 42–59). Jakobstad: Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Gustavsson, B. (red.). (2004). *Kunskap i det praktiska.* Lund: Studentlitteratur.
- Hallam, S. & MacDonald, R. (2009). The effects of music in community and educational settings. I Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (red.), *The Oxford handbook of music psychology* (s. 471–480). Oxford: Oxford University Press.
- Halvorsen, E. M. (2004). *Kultur og individ: Kulturpedagogiske perspektiv på kulturforståelse, kulturprosesser og identitet.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Halvorsen, E. M. (2005). *Verdier og skole. Om verdiformidling og verdikonstruksjon i grunnskolen.* Bergen: Fagbokforlaget.
- Hansén, S.-E. (1988). *Folkets språk i folkets skola: studier i modersmålsämnets mål- och innehållsfrågor i den svenska folkskolan i Finland 1866-1927.* Diss., Åbo: Åbo Akademi.
- Hansén, S.-E. (1991). *Tradition och reform: urval och konstruktion av modersmålsämnets läroplanstexter från 20-tal till 80-tal.* Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Hansén, S.-E. & Forsman, L. (red.). (2011). *Allmändidaktik.* Lund: Studentlitteratur.
- Hansén, S.-E. & Sjöberg, J. (2011). Att förstå och använda läroplanen. I Hansén, S.-E. & Forsman, L. (red.), *Allmändidaktik – vetenskap för lärare* (s. 281–302). Lund: Studentlitteratur.
- Hansson, K.-J. (2001). De mest uppskattade psalmerna i svenska Finland. I Hansson, K.-J., Bohlin, F. & Straarup, J. (red.), *Deilig er jorden. Psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv* (s. 239–255). Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Hebert, D. & Kertz-Welzel, A. (red.). (2012). *Patriotism and nationalism in music education.* Farnham, UK: Ashgate.
- Hedberg, K. G. (red.). (1958). *200 kvartettsånger utgivna av Sällskapet M.M.* Helsingfors: Sällskapet Muntra Musikanter.

- Heiniö, M. (1984). *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan = Die Idee der Innovation und der Tradition*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Herlitz, G. (1989). *Kulturgrammatik: [hur du ökar din förmåga att umgås med människor från andra kulturer]* (1. uppl.). Uppsala: Konsultförlaget.
- von Hippel, P. (2000). Questioning a melodic archetype: Do listeners use gap-fill to classify melodies. *Music Perception*, 18(2), 139–153. Hämtad från <http://www.jstor.org/stable/40285906>
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Hirvonen, R. (2009). *Ystävä sä lapsien. Lasten virret ja hengelliset laulut suomenkielisissä kokoelmissa 1824–1938 ja niiden vaikutus vuoden 1938 virsikirjaan*. Diss., Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Häggman, A.-M. (1992). *Magdalena på källebro: en studie i finlandsvensk vistradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. Diss., Helsingfors: Univ.
- Häggman, A.-M. (1995). Vår finlandssvenska folkmusik. I von Nandelstadh, M. (red.), *Harmonier. Musik och konst i skolan* (s. 19–29): Utbildningsstyrelsen.
- Häggman, A.-M. (1996). Sångerna som gav finlandssvensk identitet (red.), *Folkmusik i förändring. Folk och musik 1996*. Vasa: Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut 22.
- Häggman, A.-M. (2000). Sångskatt i förändring. *Resonans 2/2000*, 8–9.
- Häggman, A.-M. (2001). Kommentarer till sångerna. I SFV & FMI. (red.), *Stora Sångboken. 250 finlandssvenska sånger och visor* (s. 348–395). Helsingfors: Svenska folkskolans vänner, i samarbete med Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Häggman, A.-M. (2005a). Symboler i den finlandssvenska musikens värld. *SFV-kalendern 2005* (s. 34–43). Helsingfors: Svenska Folkskolans vänner.
- Häggman, A.-M. (2005b). Sångskatt i förändring (red.), *Finlandssvenskt i skolan. Skrifter utgivna av Svenska Folkskolans vänner*. (Vol. 173, s. 8–11). Helsingfors.
- Häggman, A.-M. & Lindholm, M. [Mao] (red.). (1996). *Vi sjunger mera*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Häggman, A.-M. & Stendahl, N. (red.). (2007). *Sånger för alla*. [Vasa]: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Härén, Y., Helsing, L. & Brodin, K. (1971). *Våra visor 1–3* (3. uppl.). Stockholm: Almqvist & Wicksell.
- Jakobsson, O. (1995). *Finlandssvenska psalm- och sångböcker: en inventering*. [Jakobstad]: [O. Jakobsson].
- Janesick, V. J. (2000). The choreography of qualitative research design: Minuets, improvisation, and crystallization. I Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (red.), *Handbook of qualitative research* (2. uppl., s. 379–400). Thousand Oaks: Sage Publications.

- Jansson, P. (1983). En folklig musikärorelse växer fram. I Mannil, R. (red.), *Klinga visa sjung fiol. Historik. Finlands svenska sång- och musikförbund 1929–1979* (s. 23–36). Helsingfors: FSSMF:s förlag.
- Jaremko-Porter, C. (2008). *Johann Gottfried Herder and the Latvian voice*. Diss., University of Edinburgh, Edinburgh.
- Johnson, R. B., Onwuegbuzie, A. J. & Turner, L. A. (2007). Toward a definition of mixed methods research. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(2), 112–133. doi:10.1177/1558689806298224
- Johnsson Harrie, A. (2009). *Staten och läromedlen. En studie av den svenska statliga förbandsgranskningen av läromedel 1938–1991*. Diss., Linköpings universitet, Linköping.
- Jonsson, L. (1983). Uppfostran till patriotism. En idéhistorisk exposé över manskörsångens århundrade ur ett upsaliensiskt perspektiv. *STM 1983*, 15–68. Hämtad från <http://www.musikforskning.se/stm/STM1983/STM1983Jonsson.pdf>
- Jossfolk, K.-G. (2001). *Bildning för alla. En pedagogikhistorisk studie kring abnormskolornas tillkomst i Finland och deras pionjärer som medaktörer i bildningsprocessen 1846–1892*. Helsingfors: Svenska Skolhistoriska föreningen i Finland r.f.
- Juslin, P. N. & Sloboda, J. (red.). (2010). *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559–621. doi:10.1017/S0140525X08005293
- Karlsson, H. (red.). (1994). *"Hemländsk hundraårig sång". 1800-talets musik och det nationella*. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.
- Kaunismaa, P. (1995). *On the Analysis of National Identity*. Paper presented at the Second European Conference for Sociology, Budapest, Hungary.
- Kaunismaa, P. (1997). Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellistä lähtökohdista. *Sosiologia* (3/97).
- Kauppinen, E. (2009). Musiikki ja oppiminen koulutusta ohjaavissa asiakirjoissa. I Kotilainen, T., Manner, M., Pietinen, J. & Tikkanen, R. (red.), *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen Musiikkiopettajat ry. 100 vuotta*. Jyväskylä: KMO.
- Kivinen, O. (1988). *Koulutuksen järjestelmäkehitys. Peruskoulutus ja valtiollinen kouludoktriini Suomessa 1800- ja 1900-luvuilla*. Turku: Turun Yliopisto.
- Kjellander, E. (2005). *Sitter ekorren fortfarande i granen? Sångrepertoar i grundskolan nu och då*. C-uppsats. Pedagogiska institutionen. Växjö Universitet. Växjö.
- Kjellberg, E. (red.). (1999). *Natur och kulturs musikhistoria*. Stockholm: Natur och kultur.
- Kjørup, S. (2004). *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik* (2. uppl.). Frederiksberg C: Roskilde Universitetsforlag.

- Klingfors, G. (1985). Instrumental praxis. I von Heijne, I., Jacobs, R., Klingfors, G. & Öhrwall, A. (red.), *Barockboken* (s. 81–220). Stockholm: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Klinkmann, S.-E. (2011). *I fänrikarnas, martallarnas och dixietigrarnas land. En resa genom det svenska i Finland*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Kolinsky, R., Lidji, P., Peretz, I., Besson, M. & Morais, J. (2009). Processing interactions between phonology and melody: Vowels sing but consonants speak. *Cognition*, 112, 1–20. doi:10.1016/j.cognition.2009.02.014
- Komara, E. (2007). Culture wars, canonicity, and a basic music library. *Notes*, 64 (2), 232–247. Hämtad från <http://search.ebscohost.com.ezproxy.vasa.abo.fi/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=27873527&site=ehost-live>
- Krippendorff, K. (1986). *Content analysis. An introduction to its methodology*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Krumhansl, C. L. (1992). Cognitive foundations of musical pitch. *Music Perception* 9, 476–492. Hämtad från <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdigen/Papers/PubReviews/Krumhansl.pdf>
- Kukkonen, P. (1997). *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsinki: Yliopistopaino. Helsinki University Press.
- Kukkonen, R. (2008). *Aavan meren täällä puolen: Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmista suomalaisista molli-iskelmistä*. Abstract. Diss., Helsingin yliopisto, Helsinki. Hämtad från <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-92-3403-5>
- Kurkela, V. & Väkevä, L. (red.). (2009). *De-canonizing music history*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kvist Dahlstedt, B. (2001). *Suomis sång – kollektiva identiteter i den finländska studentsången 1819-1917*. Diss., Göteborg University, Göteborg.
- Kärjä, A.-V. (2006). A prescribed alternative mainstream: Popular music and canon formation. *Popular Music*, 25(1), 3–19. doi:10.1017/S0261143005000711
- Lagergren, A. (2012). *Barns musikkomponerande i tradition och förändring*. Diss., Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, Göteborg. Hämtad från <http://hdl.handle.net/2077/29751>
- Lahdenperä, P. (2008). *Interkulturellt ledarskap – förändring i mångfald*. Lund: Studentlitteratur.
- Lahdenperä, P. (2011). [Föreläsning: Interkulturellt ledarskap. 26.10.2011. Pedagogiska fakulteten i Vasa].
- Lahdenperä, P. & Lorentz, H. (red.). (2010). *Möten i mångfaldens skola. Interkulturella arbetsformer och nya pedagogiska utmaningar*. Lund: Studentlitteratur.

- Lamb, R. (2010). Music as sociocultural phenomenon: Interactions with music education. I Abeles, H. F. & Custodero, L. A. (red.), *Critical Issues in Music Education. Contemporary Theory and Practice* (s. 23–38). New York: Oxford University Press.
- Lampinen, O. (2000). *Suomen koulutusjärjestelmän kehitys* (2 uppl.). Helsinki: Gaudeamus.
- Lantfolkskolans läroplan.* (1927). Helsingfors.
- Larsson, A. (2005). Musikcirkelrörelsen 1930–1960. Om amatörmusicerande som folkbildning. *STM 2005. Svensk tidskrift för musikforskning*, 54–68.
- Lebedeva, G. C. & Kuhl, P. K. (2010). Sing that tune: Infants' perception of melody and lyrics and the facilitation of phonetic recognition in songs. *Infant Behavior and Development*, 33, 419–430. doi:10.1016/j.infbeh.2010.04.006
- Leppänen, T. (2011). Soivia eroja – Sukupuoli ja kulttuurien kohtaaminen alakoulun musiikin oppikirjoissa. *Musiikkikasvatus*, 14(02/2011), 29–40.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1996). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Liedman, S.-E. (1994). Det nationella som idé. I Karlsson, H. (red.), *Hemländsk hundraårig sång". 1800-talets musik och det nationella* (s. 46–50). Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.
- Lindberg, B. (2009). Svenska avhandlingar om musik 1999–2008. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 2009(91), 87–101.
- Lindholm, M. [Mao] (red.). (1982). *Vi sjunger tillsammans*. Helsingfors: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Lindholm, M. [Mao] (red.). (1991). *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsivare*. Jakobstad: Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Lindholm, M. [Marina] (2009). Finlandssvenska musikböcker. I Kotilainen, T., Manner, M., Pietinen, J. & Tikkanen, R. (red.), *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen Musiikkiopettajat ry. 100 vuotta* (s. 152–154). Jyväskylä: KMO.
- Lindholm, M. [Marina], Simonsen, S. & Danielsson, R. (1994). *Musik för gymnasiet*. Vasa: Schildts.
- Lindholm, M. [Marina] & Sundqvist, J. (2001). *Da capo. Musik för årskurserna 0-2* (1. uppl.). Esbo: Schildts.
- Lindholm, M. [Marina] & Sundqvist, J. (2002a). *Da capo. Musik för åk 3-4* (2. uppl.). Esbo: Schildts.
- Lindholm, M. [Marina] & Sundqvist, J. (2002b). *Da capo. Musik från åk 5* (1. uppl.). Esbo: Schildts.
- Ling, J. (1989). *Europas musikhistoria. Folkmusiken*. Göteborg: Esselte Studium.

- Linnankivi, M. (red.). (1989). *Didaktisk handledning. Musik i grundskolan*. Helsingfors: Skolstyrelsen.
- Linnankivi, M., Alanne, P., Kasper, E. & Partane, P. (red.). (1989). *Musik i grundskolan. Didaktisk handledning*. Helsingfors: Skolstyrelsen och Statens tryckericentral.
- Lippus, U. (1995). *Linear musical thinking. A theory of musical thinking and the Runic song tradition of Baltic-Finnish peoples*. Diss., Helsingin Yliopisto, Helsinki.
- Lomax, A. (1968). *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- Louhivuori, J. (2003). Musiikkikasvatuksen tutkimus. I Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.), *Jobdatus musiikintutkimukseen* (s. 251–257). Vaasa: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Lund, R. E. (2010). "I sangen møtes vi på felles grunn" – om sang og sangbøker i norsk skole. *Acta Didactica Norge* 4(1). Hämtad från <http://adno.no/index.php/adno/article/view/132>
- Lundgren, U. P. (1979). *Att organisera omvärlden. En introduktion till läroplansteori*. Stockholm: Liber.
- Lundgren, U. P. (1984). "Ramfaktorteorins" historia. I Broady, D. & Lundgren, U. P. (red.), *Skeptron. Texter om läroplansteori och kulturreproduktion* (s. 69–81). Stockholm: Symposion.
- Långbacka, U. (1991). Körmusik under 100 år – några glimtar, tendenser och åsikter. I Lindholm, M. (red.), *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsivare* (s. 172–181). Jakobstad: Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Löfgren, O. (1994). Nationella tongångar. I Karlsson, H. (red.), *Hemländsk hundraårig sång". 1800-talets musik och det nationella* (s. 38–45). Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.
- Lönbeck, G. F. (1901). *Folkskolans handbok. En samling författningar rörande Finlands folkskoleväsende jämte tre register* ([1881]1901, 2. uppl.).
- Lönnqvist, B. (1981). *Suomenruotsalaiset. Kansatieteellinen tutkielma kieliryhmästä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lönnqvist, B. (2000). Folket genom litteraturen. I Zilliacus, C. (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel* (s. 23–31). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Lönnqvist, B. (2001a). De finlandssvenska sångfesternas visuella gestalt. I Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (red.), *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv* (s. 278–289). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

- Lönnqvist, B. (2001b). Diskursen och det oartikulerade varandet. I Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (red.), *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv* (s. 443–450). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Lönnqvist, B. (2001c). Myten om den finlandssvenska familjen. I Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (red.), *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv* (s. 26–36). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Lönnqvist, B. (2001d). Retoriken i den etniska mobiliseringen. I Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (red.), *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv* (s. 16–25). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Malmström, S. (1974). *Takt, rytm och rim i svensk vers*. Stockholm: Esselte Studium.
- Mannil, R. (1967). *Folkskolans läroböcker under hundra år 1866–1966*. Ekenäs: Svenska folkskolans vänner.
- Mannil, R. (red.). (1983). *Klinga visa sjung fiol. Historik. Finlands svenska sång- och musikförbund 1929–1979*. Helsingfors: FSSMF:s Förlag.
- McGuire, K. M. (2000). Common songs of the cultural heritage of the United States: A compilation of songs that most people "know" and "should know". *Journal of Research in Music Education*, 48(4), 310–322. doi: 10.2307/3345366
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. Berkeley: University of California Press. Hämtad från http://www.google.fi/books?id=3_9zjvU2pyYC&lpg
- Moisala, P. (2001). Kohti dialogista musiikkianalyysiä. I Tyrväinen, H., Lappalainen, S., Mäkelä, T. & Vierimaa, I. (red.), *Muulla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista* (s. 369–385). Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Moisala, P. (2003). Grundpremisser för dialogisk musikanalys. *STM 2003. Svensk tidskrift för musikkforskning*. Hämtad från http://musikkforskning.se/stm/stmbrowser.php?where=vol&menu=2&query_string=2003
- Moisala, P. & Leppänen, T. (2003). Kulttuurinen musiikintutkimus. I Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.), *Jobdatus musiikintutkimukseen* (s. 71–86). Vaasa: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling* (2. uppl.). Göteborg: Daidalos.
- Molander, J. (2003). *Vetenskapsteoretiska grunder: historia och begrepp*. Lund: Studentlitteratur.
- Mossberg, F. (2002). *Visans kontinuum. Studier i Olle Adolphssons musik och framförandekunst*. Diss., Lunds universitet, Lund.

- Murtomäki, V., Suurpää, L., Koivisto, T. & Henriksson, J. (2003). Länsimainen musiikinteoria ja musiikkianalyysi. I Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.), *Jobdatus musiikintutkimukseen* (s. 31–51). Vaasa: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Nationalencyklopedin*. (1992). Bokförlaget Bra Böcker.
- Netterstad, M. (1982). *Så sjöng barnen förr: Textmaterialet i de svenska skolsångböckerna 1842-1972*. Stockholm: Svenskt visarkiv. Raben & Sjögren.
- Nettl, B. (1956). *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nettl, B. & Myers, H. (1976). *Folk music in the United States: An introduction*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikdidaktik* (2. uppl.). København: Akademisk Forlag.
- Nielsen, F. V. (2007). Music (and arts) education from the point of view of Didaktik and Bildung. I Bresler, L. (red.), *International handbook of research in arts education. Part 1* (s. 265–286). Dordrecht: Springer.
- Niemi, J. (1998). *The Nenets songs. A structural analysis of text and melody*. Diss., University of Tampere, Tampere.
- Niglas, K. (2004). *The combined use of qualitative and quantitative methods in educational research*. Diss. (Abstract), Tallinn Pedagogical University, Tallinn. Hämtad från e-ait.tlulib.ee/66/1/niglas_katrin2.pdf
- von Numers, K. (1999). Det sjungande Finland. I Wrede, J. (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: åren 1400–1900. Uppslagsdel*. (s. 337–338). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Nyholm, B. (1987). *Den svedbergska skolan – en skolhistorisk skildring 1856–89*. Jakobstad: Finlands svenska skolmuseums förlag.
- Nyholm, B. (1999). *"Vår uppgift är den högsta i lifvet...": Studier i den finlandssvenska folkskollärarkåren 1871-1971 ur pedagogiskhistorisk och utbildningssociologisk synvinkel*. Diss., Åbo Akademi, Jakobstad.
- Nyqvist, N. (2007). *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Diss., Åbo Akademi, Åbo.
- Oksala, Y. (1984). *Musiikin perusteet. I Nuottikirjoitus*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Oljemark, K. T. & Stadius, U. (1896). *Sångbok för folkhögskolan, folkskolan, föreningar m.fl. innehållande 181 enstämmiga sånger*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Olsson, D. (2003). Ett förbisett pionjärbete. Om Karl Valentins doktorsavhandling "Studien über die schwedischen Volksmelodien". *STM 2003. Svensk tidskrift för musikforskning*, 58–76. Hämtad från http://musikforskning.se/stm/stmbrowser.php?where=vol&menu=2&query_string=2003

- Onwuegbuzie, A. J. & Leech, N. L. (2005). Taking the "Q" out of research: Teaching research methodology courses without the divide between quantitative and qualitative paradigms. *Quality & Quantity*, 39, 267–296. doi:10.1007/s11135-004-1670-0
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. (2012). *Tulevaisuuden perusopetus – valtakunnalliset tavoitteet ja tuntijako*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2012:6 Hämtad från <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/tr06.pdf>
- Osborn, F. E. A. (2004). A computer-aided methodology for the analysis and classification of British-Canadian children's traditional singing games. *Computers and the Humanities*, 22(3). doi:10.1007/BF00118890
- Paasi, A. (1997). Geographical perspectives on Finnish national identity. *GeoJournal*, 43(1), 41–50. Hämtad från <http://www.jstor.org/stable/41147118>
- Pachet, F. (2009). Description-based design of melodies. *Computer Music Journal*, 33(4), 56–68. doi:10.1162/comj.2009.33.4.56
- Pajamo, R. (1976). *Suomen koulujen laulunopetus 1843–1881*. Diss., Suomen musiikkiteieteellinen seura, Helsinki.
- Pajamo, R. (1999). *Lehti puusta variseepi: suomalainen koululauluperinne*. Porvoo: WSOY.
- Pajamo, R. (2009a). Laulusta tulee kansakoulun pakollinen oppiaine. I Louhivuori, J., Paananen, P. & Väkevä, L. (red.), *Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseseen, opetukseen ja tutkimukseen* (s. 31–49). Vaasa: Suomen Musiikkikasvatusseura.
- Pajamo, R. (2009b). Piirteitä vanhoista koululaulukirjoista. I Kotilainen, T., Manner, M., Pietinen, J. & Tikkanen, R. (red.), *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen Musiikkiopettajat ry. 100 vuotta* (s. 134–138). Jyväskylä: KMO.
- Palm, A. & Stenström, J. (red.). (1997). *Den svenska sångboken*. Borås: Albert Bonniers Förlag.
- Peretz, I., Radeau, M. & Arguin, M. (2004). Two-way interactions between music and language: Evidence from priming recognition of tune and lyrics in familiar songs. *Memory & Cognition*, 32(1), 142–152. Hämtad från http://mailer.fsu.edu/~nrogers/Cognition_Seminar/Readings/Peretz_et_al_2004.pdf
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony. Creative aspects and practice*. New York.
- Pihkanen, T. (2011). Lasten laulaminen ja laulunopetus – työskentelyä herkän ja muuttuvan instrumentin kanssa. *Musiikkikasvatus*, 14(2), 41–46.
- Polanyi, M. (1962). Tacit knowing: Its bearing on some problems of philosophy. *Reviews of Modern Physics*, 34(4), 601–616. Hämtad från <http://www.faculty.english.vt.edu/Collier/km/pdf/tacitknowing.pdf>

- Polletta, F. & Jasper, J. M. (2001). Collective identity and social movements. *Annual Review of Sociology*, 27, 283–305. doi:10.1146/annurev.soc.27.1.283
- Psalmboken. (1976). *Svensk psalmbok för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland. Antagen av kyrkomötet 1943*. Helsingfors: Församlingsförbundets Förlag.
- Radinović, S. (2007). Béla Bartók and the development of the formal analysis of Serbian vocal folk melodies. *Studia Musicologica* 48/1–2(1–2), 183–200. doi: 10.1556/SMus.48.2007.1–2.12
- Randem, G. S. (2010). *Hva kjennetegner sangboka som pedagogisk tekst?* Mastergradstudie. Avdeling for lærerutdanning. Høgskolen i Vestfold.
- Ranta, L. (1998). *Så sjunger finlandssvenska barn: En innehållsanalytisk studie av 1900-talets läroböcker i musik*. Pro gradu. Pedagogiska fakulteten. Vasa.
- Rautiainen, K.-H. (2009). Laulunopetusmetodien kehityslinjoja. I Louhivuori, J., Paananen, P. & Väkevä, L. (red.), *Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen* (s. 51–65). Vaasa: Suomen Musiikkikasvatusseura.
- Regelski, T. A. (2010). Curriculum: Transmission/Reproduction or Transformation/Production of Culture and Meaning? *Musiikkikasvatus*, 13 (2), 78–81. Hämtad från http://www2.siba.fi/musiikkikasvatuslehti/userfiles/FJME_vol13_2_netdiversio.pdf
- Regeringens jämställdhetsprogram 2012–2015. (2012). *Social- och hälsovårdsministeriets publikationer 2012:10*. Helsingfors: Social- och hälsovårdsministeriet. Hämtad från <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-00-3244-9>
- Reimers, L. (1981). National culture and its impact on music education in the Nordic countries. I Taylor, D. (red.), *ISME Yearbook Volume VIII. National culture: An inspiration for music education* (Vol. VIII, s. 24–32). Warsaw: International Society for Music Education (ISME).
- Reimers, L. (1983). *Alice Tegnér's barnvisor*. Diss., Univ. Bromma, Göteborg.
- Reinikainen, C. (2007). *Sångrepertoaren i den finlandssvenska grundskolans årskurs 1–6 – Ett lärarperspektiv*. (Förkortad version av Pro gradu, PF). Stadia. Helsingfors. Hämtad från <http://urn.fi/URN:NBN:fi:stadia-1179847434-2>
- Resonans. (1999a): Nr. 5. Vasa: FSSMF.
- Resonans. (1999b): Nr. 2. Vasa: FSSMF.
- Resonans. (2000): Nr. 2. Vasa: FSSMF.
- Richardson, L. (2000). Writing. A method of inquiry. I Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (red.), *Handbook of qualitative research* (2. uppl., s. 923–948). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Riess Jones, M. (1981). Music as a stimulus for psychological motion: Part I. Some determinants of expectancies. *Psychomusicology*, 1(2), 34–51. Hämtad från <http://ojs.vre.uepi.ca/index.php/psychomusicology/article/view/19/10>

- Rosenberg, S. (1986). *Lisa Boudrés sångliga och melodiska gestaltning i tre visor, en analys av ett folkligt sångsätt*. 60-poängsuppsats, Kungliga Musikhögskolan, Stockholms Universitet, Stockholm. Hämtad från www.uddatoner.com/mer/Lisa_ladda_ner/files/LisaBoudreHela.pdf
- Ryner, B. (2004). *Vad ska vi sjunga? En musikpedagogisk diskurs om tiden mellan två världskrig (Abstract)*. Diss., Stockholms universitet, Centrum för musikpedagogisk forskning (MPC), Stockholm. Hämtad från <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-157>
- Rüütel, I. (2004). Traditional music in Estonia today. *Fontes Artis Musicae*, 51(3–4), 295–303.
- Sadolin, C. (2006). *Komplett sångteknik* (1 uppl.). København: CVI Publications ApS.
- Sandberg, R. (1996). *Musikens yttre villkor och inre liv. Några variationer över ett läroplansteoretiskt tema*. Diss., Stockholm Institute of Education, Stockholm: HLS Förlag.
- Sarelin, B. (1998). *Behålla och förnya. Den finlandssvenska psalmboksrevisionen 1975–1986*. Diss., Åbo Akademi, Åbo.
- Sarjala, J. (2002). *Miten tutkia musiikin historiaa? Jobdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sarjala, J. (2003). Musiikin historia. I Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.), *Jobdatus musiikintutkimukseen* (s. 13–29). Vaasa: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Sass Bak, K. (2000). *Tradition mellem forfald og fremskridt. Working Paper no. 90-00*. Hämtad från <http://www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/publications/ksb/tradition.htm>
- Schell, D. (2002). Optimality in musical melodies and harmonic progressions: The travelling musician. *European Journal of Operational Research*, 140(2), 354–372. doi:10.1016/S0377-2217(02)00074-7
- Schellenberg, E. G., Adachi, M., Purdy, K. T. & McKinnon, M. C. (2002). Expectancy in melody: Tests of children and adults. *Journal of Experimental Psychology: General*, 131(4), 511–537. doi: 10.1037//0096-3445.131.4.511
- Segerstam, S. (1953). *Vår sångbok. Ackompanjemangsupplaga*. Helsingfors: R. E. Westerlund.
- Segerstam, S. (1958). *Bicinia. Tvåstämmiga körsånger för skolungdom* (2. uppl.). Helsingfors: R. E. Westerlund.
- Selander, S. (1988). *Lärobokskunskap. Pedagogisk textanalys med exempel från läroböcker i historia 1841–1985*. Lund: Studentlitteratur.
- SFV. (2012). Svenska Folkskolans Vänners hemsida. Hämtad 16 april 2013 från <http://www.sfv.fi/start/>

- Shapiro, G. & Markoff, J. (1997). A matter of definition. I Roberts, C. W. (red.), *Text analysis for the social sciences: Methods for drawing statistical inferences from texts and transcripts* (s. 9–31). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Shils, E. (1981). *Tradition*. Chicago: University of Chicago Press. Hämtad från <http://books.google.fi/books?id=L-zr1Ovc5ggC&pg>
- Shreffler, A. C. (2011). Musical canonization and decanonization in the twentieth century. I Pietschmann, K. & Wald-Fuhrmann, M. (red.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. München: edition text+ kritik. Hämtad från http://www.academia.edu/241625/Musical_Canonization_and_Decanonization_in_the_Twentieth_Century
- Sidoroff, T. (2008). *Laulunopetuksesta musiikinopetukseen – Suomen koulujen musiikkikasvatuksen murrosvaihe aikalaisten kirjoituksissa vuosina 1952–1973*. Diss., Sibelius-Akatemia, Helsinki. Hämtad från <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200811172096.pdf>
- Sidoroff, T. (2009). *Laulunopetuksesta musiikinopetukseen – musiikkikasvatuksen murros aikalaiskirjoituksissa 1952–1973*. I Kotilainen, T., Manner, M., Pietinen, J. & Tikkanen, R. (red.), *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen Musiikkiopettajat ry. 100 vuotta* (s. 43–48). Jyväskylä: KMO.
- Similä, M. (2007). *Suomen laulut ja niiden tekijät*. Jyväskylä: Gummerus.
- Simonton, D. K. (2010). Emotion and composition in classical music. Historiometric perspectives. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (red.), *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications* (s. 347–366). Oxford: Oxford University Press.
- Sjung svenska folk.* (uuuu). (11. uppl.). Stockholm: Samfundet för unison sång.
- Sjung svenska folk. Sångbok för skola och sambälle.* (1956). (33. uppl.). Stockholm: Samfundet för unison sång.
- Skog, I. & Bengtsson, I. (1977). Melodik. *Sohlmans musiklexikon* (Vol. 4, s. 489–492). Stockholm: Sohlmans Förlag.
- Skolmusik 2007. Repertoarhäfte. (2006). Vasa: DUNK – De Ungas Musikförbund i Svenskfinland.
- Skolmusik 2010. Repertoarhäfte. (2009). Vasa: DUNK – De Ungas Musikförbund i Svenskfinland.
- Skolmusik 2013. Repertoarhäfte. (2012). Vasa: DUNK – De Ungas Musikförbund i Svenskfinland.
- Slotte, A., Knape, E. V. & Reuter, J. (1913). *Toner från stugor och stigar: Dikter till folksmelodier*. Helsingfors: Brage.
- Smith, A. D. (1987). *Gränslös kultur? Nationalarvet inför den postmoderna utmaningen*. Stockholm: FRN-Framtidsstudier.
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. Reno: University of Nevada Press.

- Smits van Waesberghe, J. (1955). *A textbook of melody: a course in functional melodic analysis*. [Rome]: American Institute of Musicology.
- Snow, D. (2001). Collective identity and expressive forms. *CSD Working Papers*. Hämtad från <http://escholarship.org/uc/item/2zn1t7bj>
- Sohlmans musiklexikon. (1977). Stockholm: Sohlmans Förlag.
- Stenius, H. (1991). Massrörelser och folklorism. I Lindholm, M. [Mao] (red.), *Musik. Sång. Fest 1891–1991. De finlandssvenska sångfesterna som kulturföreteelse och impulsgivare* (s. 16–23). Jakobstad: Finlands Svenska Sång- och Musikförbund.
- Stensmo, C. (1994). *Pedagogisk filosofi: en introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Stora Sångboken. 250 finlandssvenska sånger och visor. (2001). Helsingfors: Svenska folkskolans vänner, i samarbete med Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Ståhlberg, K. (red.). (1995). *Finlandssvensk identitet och kultur*. Åbo: Åbo Akademis tryckeri.
- Sundin, B. (2001). *Barns musikaliska utveckling* (3 uppl.). Stockholm: Liber.
- Svensk söndagsskolsångbok. (1929). *Svensk söndagsskolsångbok för hem, skolor och barn gudstjänster*. Stockholm: Nya Bokförlags Aktiebolaget. Hämtad från <http://runeberg.org/sondag/>
- Svenska folkskolans vänner. (2005). *Finlandssvenskt i skolan*. [Helsingfors]: [Svenska folkskolans vänner].
- Svånaug Haugan, A., Kayser Nielsen, N. & Stadius, P. (red.). (2008). *Musikk og nasjonalisme i Norden*. Porsgrunn: Høgskolen i Telemark.
- Säljö, R. (2005). *Lärande och kulturella redskap. Om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Säljö, R. (2011). Kontext och mänskliga samspel. Ett sociokulturellt perspektiv på lärande. *Utbildning & Demokrati*, Vol. 20(3), 67–82.
- Tegnér, A. & Petersson, A. (1994 [1943]). *Nu ska vi sjunga* (20. uppl.).
- Terlouw, K. (2012). From thick to thin regional identities? *GeoJournal*, 77, 707–721. doi:10.1007/s10708-011-9422-x
- Thiessen, E. D. & Saffran, J. R. (2009). How the melody facilitates the message and vice versa in infant learning and memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169, 225–233. doi:10.1111/j.1749-6632.2009.04547.x
- Tillmann, B. (2008). Music cognition: Learning, perception, expectations. I Kronland-Martinet, R., Ystad, S. & Jensen, K. (red.), *CMMR 2007, Lecture Notes in Computer Science (LNCS) 4969* (s. 11–33). Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.
- Tingsten, H. (1969). *Gud och Fosterlandet* (2. uppl.). Stockholm: Norstedt.

- Toiviainen, P., Eerola, T. & Louhivuori, J. (2003). Kognitiivinen musiikkitiede. I Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. (red.), *Johdatus musiikintutkimukseen* (s. 87–109). Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Topelius, Z. (1921). *Samlade skrifter 2. Sångar Band 2: 1853–1866*. Helsingfors: Schildt.
- Trehub, S. E., Thorpe, L. A. & Trainor, L. J. (1990). Infants' perception of good and bad melodies. *Psychomusicology*, 9(1), 5–15. Hämtad från <http://ojs.vre.uepi.ca/index.php/psychomusicology/article/view/658/776>
- Trollinger, V. (2007). Pediatric vocal development and voice science: Implications for teaching singing. *General Music Today*, 20, 19–25. doi: 10.1177/10483713070200030105
- Tuusa, M. (2008). *Musiikinopettajuus yhtenäisessä peruskoulussa*. Lic., Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Tykesson, A. (2009). *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. Diss., Göteborgs universitet, Göteborg.
- Törnudd, A. (1922). *Sångkurs för skolan*. Helsingfors: Söderströms.
- Törnudd, A. (1948). *Sångkurs för skolan* (5. uppl.). Helsingfors: Söderströms.
- Utbildningsstyrelsen. (2011). *Läromedelssituationen våren 2010 för de finlandssvenska grundskolorna och gymnasierna*. Rapporter och utredningar 2011:4, *Rapport A: Tillgången på ordinarie läromedel. Rapport B: Läromedlens användning*. Helsingfors: Utbildningsstyrelsen. Hämtad från http://www.oph.fi/publikationer/2011/laromedelssituationen_varen_2010_for_de_finlandssvenska_grundskolorna_och_gymnasierna
- Varkøy, Ø. (1996). *Varför musik? – en musikpedagogisk idéhistoria*. Stockholm: Runa Förlag.
- Vesioja, T. (2006). *Luokanopettaja musiikkikasvattajana*. Diss., Joensuun yliopisto, Joensuu. Hämtad från http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_952-458-810-2/urn_isbn_952-458-810-2.pdf
- Vickhoff, B. (2008). *A perspective theory of music perception and emotion*. Diss., University of Gothenburg, Gothenburg.
- Vos, P. G. (1999). Key implications of ascending fourth and descending fifth openings. *Psychology of Music*, 27(1), 4–17. doi: 10.1177/0305735699271002
- Vos, P. G. & Pasveer, D. (2002). Goodness ratings of melodic openings and closures. *Perception & Psychophysics*, 64(4), 631–639. doi:10.3758/BF03194731
- Vos, P. G. & Troost, J. M. (1989). Ascending and descending melodic intervals: Statistical findings and their perceptual relevance. *Music Perception*, 6, 383–396.

- Wagner, N. (2004). Fixing a hole in the scale: Suppressed notes in the Beatles' songs. *Popular Music*, 23(3), 257–269. doi:10.1017/S0261143004000212
- Wallace, W. (1994). Memory for music: Effect of melody on recall of text. *Journal of Experimental Psychology. Learning, Memory, and Cognition*, 20(6), 1471–1485. doi:10.1037/0278-7393.20.6.1471
- Ward, M. (2003). *The extent to which American children's folk songs are taught by general music teachers throughout the United States*. Diss., University of Florida.
- Welch, G. F. (2006). Singing and vocal development. I McPherson, G. (red.), *The child as musician. A handbook of musical development* (s. 311–329). Oxford: Oxford University Press. Hämtad från www.imerc.org/papers/wells/oup06.pdf.
- Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I., Rinta, T., Stewart, C., Preti, C., Lani, J., Vranka, M. & Hill, J. (2008). *The national singing programme for primary schools in England: An initial baseline study overview, February 2008*. London: Institute of Education, University of London, UK. Hämtad från <http://www.imerc.org/papers/nsp/nspfeb08.pdf>
- Westerlund, H. & Muukkonen, M. (2009). Yleissivistys musiikissa – mihin koulu kasvatti ja kasvattaa. I Kotilainen, T., Manner, M., Pietinen, J. & Tikkanen, R. (red.), *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen Musiikkiopettajat ry. 100 vuotta* (s. 239–243). Jyväskylä: KMO.
- White, H. & Murphy, M. (red.). (2001). *Musical constructions of nationalism. Essays on the history and ideology of European musical culture in 1800–1945*. Cork: Cork University Press.
- Wikman, T. (2004). *På spaning efter den goda läroboken: om pedagogiska texters lärande potential*. Diss., Åbo Akademi, Åbo.
- Woube Kassaye, G. (2002). *Analysis of culture for planning curriculum: The case of songs produced in the three main languages of Ethiopia (Amharic, Oromigna and Tigrigna)*. Diss., Joensuu Yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunta, Joensuu.
- Åsberg, R. (2001). Det finns inga kvalitativa metoder – och inga kvantitativa heller för den delen. *Pedagogisk forskning i Sverige*, 6(4), 270–292.
- Åström, A.-M. (2001). Är en dubbelidentitet möjlig? I Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (red.), *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv* (s. 37–49). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Åström, A.-M., Lönnqvist, B. & Lindqvist, Y. (2001). *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Ödman, P.-J. (1998). *Kontrasternas spel. En svensk mentalitets- och pedagogikhistoria*. Stockholm: Prisma.

Ödman, P.-J. (2007). *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*. (2. uppl.). Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.

Förkortningar

FMI	Finlands Svenska Folkmusikinstitut
FSSMF	Finlands Svenska Sång- och Musikförbund r.f.
Gem12	Gemensamma sånger i de tre sånglistorna
GrL	Grundskolans Läroplan (1985), (2004)
KB	Kommittébetänkande (1952)
LaFL	Lantfolkskolans läroplan (1927)
NE	Nationalencyklopedin
SFV	Svenska Folkskolans Vänner
SSB	Stora Sångboken (2001)
UBS	Utbildningsstyrelsen

Ordlista – några musikteoretiska termer

absolut gehör – ett konstant tonhöjdsminne, innebär att personen utan yttre hjälpmedel kan producera en korrekt frekvens. Förmågan kan vara medfödd eller inövad. Den medfödda versionen innehåller av 1/10 000 personer (Bossomaier & Snyder, 2004). Castréns Fe-Pa-Tå-metodik eftersträvade absolut gehör hos så många elever som möjligt inom ramen för sångundervisningen (Castrén, 1945).

ambitus – avståndet mellan den högsta och den lägsta tonen i en melodi, såväl i noterad (intervall) som i klingande form (tonhöjd, frekvens).

ambitusfunktion – det intervallavstånd som inte är tonartsspecifikt utan bygger på den harmoniska skalfunktionen. Betecknas i den här avhandlingen enligt det siffersystem som presenteras i avsnitt XX. Ambitusfunktionen åskådliggör den melodiska funktionen, inte den klingande tonhöjden, och är därmed oberoende av eventuella transponeringar.

dominant – det ackord som byggs från femte steget (V) i en tonarts skala. Det viktigaste ackordet för att etablera tonartskänsla inom den västerländska musiktraditionen.

- gehör* – ibland även kallat tonöra, förmågan att kalibrera sina stämband eller sitt instrument så att den sjungna eller spelade tonerna överensstämmer med t.ex. ackompanjemang eller andra sångare.
- incipit* – de inledande tonerna av en melodi. Bidrar till den tidiga melodiperceptionen vid musiklyssning och därigenom också igenkännandet av en melodi.
- intervall* – avståndet mellan två samtidigt klingande eller på varandra följande toner.
- kadens* – de avslutande ackorden och meloditonerna i ett musikstycke. Längre stycken innehåller flera kadenser. Även melodifrasernas slut kan betecknas som kadenser. Normalt har en kadens inom den västerländska musiktraditionen någon form av dominant-tonikafunktion (V–I). I den här studiens analys beaktas endast slutkadensen.
- kurvatur* – se tonflödesdiagram
- kromatik* – melodirörelser som bygger på halvtonsteg istället för den traditionella diatoniska dur- och mollskalans toner. Enstaka kromatiska toner kan bl.a. signalera mellandominantfunktion.
- ledton* – den ton som ligger på sjunde steget i tonartens skala. Spelar en avgörande roll för uppfattningen av dominantfunktioner i tonala melodier av de studerade slaget.
- mellandominant* – ett dominantackord till dominanten (V/V), märks tydligast i melodierna genom en kromatisk höjning av fjärde tonplatsen (4#).
- reducerad form* – melodin granskas utan hänsyn till eventuella tonupprepningar.
- tessitura* – en ambitusvariant där avståndet mellan de högsta och lägsta tonerna inte beaktas. Tessituran definierar det mest frekventa melodiområdet och bortser från enstaka höjdpunkter och botten-toner. Betraktas i den här avhandlingen som irrelevanta, eftersom melodierna är så korta.
- tonflödesdiagram* – även kurvaturer: grafiska beskrivningar av sångernas melodilinjer, med endast tonhöjd, inte tonlängd. Underlättar åskådligheten vid sökande av tonala melodiska mönster.
- tonika* – grundtonen i en tonart, men också det ackord som byggs med tonikan som grund. Kallas också första steget (I)
- tonplats* – det ordningstal som en speciell ton har i sin respektive tonarts skala. Följer oktavsystemet (1–7) men gör ingen åtskillnad mellan olika oktavlägen. I tolvtonsmusik används ett kromatiskt system (tonplatserna 0–11) för att beteckna varje halvtonsteg.

BILAGOR

BILAGA 1. Det slutliga sångurvalet – 60 sånger

- | | |
|---|---|
| 1 Ant han dansa med mig | 33 Nylänningarnas marsch |
| 2 Björkens visa | (Det stormande havets...)* |
| 3 Björneborgarnas marsch
(Söner av ett folk) | 34 När solen tänder sina strålar |
| 4 Båkländets vackra Maja | 35 Plocka vill jag skogsviol |
| 5 Der er et yndigt land (Danmark) | 36 Respolska (Klang min vackra bjällra) |
| 6 Du gamla, du fria (Sverige) | 37 Sankta Lucia |
| 7 Där björkarna susa (Folkvisa) | 38 Se, god afton och godkväll |
| 8 Ekorn satt i granen | 39 Slumrande toner |
| 9 En sjöman älskar havets våg | 40 Sommarmarsch (Över bygden skiner sol) |
| 10 Finlandiahymnen (O, Finland se...) | 41 Spegling (Havet ligger solblankt) |
| 11 Från molnens purpurstänkta rand
(Svanen) | 42 Stormskärs-Maja |
| 12 Giv mig ej glans | 43 Suomis sång
(Hör hur härligt sången skallar) |
| 13 Hangövalsens | 44 Sylvias julhälsning från Sicilien
(Och nu är det jul) |
| 14 Har du visor min vän | 45 Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton) |
| 15 Härlig är jorden | 46 Så skön är vår jord (Niin kaunis on maa) |
| 16 Höstvisa (Vägen hem var mycket lång) | 47 Söndagsmorgon
(Nu är det ljuvlig sommar) |
| 17 I högan Nord (Vasa marsch) | 48 Till en fågel /Säg mig du lilla fågel |
| 18 I sommarens soliga dagar | 49 Till Österland |
| 19 Ja, vi elsker dette landet (Norge) | 50 Ty lysa de stjärnor |
| 20 Jag gungar i högsta grenen
(En sommardag i Kangasala) | 51 Under rönn och syren
(Blommande sköna dalar) |
| 21 Jag vet var jag min styrka har (Förtröstan) | 52 Vem kan segla |
| 22 Jag älskar min hembygd (Min hembygd) | 53 Vid en källa |
| 23 Julpolska (Nu ha vi ljus) | 54 Videvisan (Sov du lilla videung) |
| 24 Kanske | 55 Vinden drar |
| 25 Kling, klang klockan slår | 56 Vintern rasat |
| 26 Lasse liten | 57 Vårt land, vårt land
(Finlands nationalsång) |
| 27 Långsamt som kvällsskyn | 58 Åboland
(Åboland skärens och öarnas...)* |
| 28 Men liljorna de växa upp om våren | 59 Ålänningens sång
(Landet med tusende öar)* |
| 29 Modersmålets sång
(Hur härligt sången klingar) | 60 Österbotten * |
| 30 Morgonvisa (Morgonen ljusnar) | |
| 31 Natthamn | |
| 32 Nu står jul vid snöig port | |

Sångerna är numrerade i bokstavsordning för analysen.

BILAGA 2. Sångernas fördelning i sångkategorierna

(Siffran i första kolumnen anger ordningsnumret i hela forskningsmaterialet. Textförfattare och kompositör anges efter titeln, * indikerar landskapssång.)

A – Skandinaviska nationalsånger (4 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
5	Der er et yndigt land (Danmark)	A. Oehlenschläger	H. E. Krøyer
6	Du gamla, du fria (Sverige)	R. Dybeck	Svensk folkmelodi / Trad.
19	Ja, vi elsker dette landet (Norge)	B. Bjørnson	R. Nordraak
57	Vårt land, vårt land (Finland)	J. L. Runeberg	F. Pacius

B – Fosterländska sånger (12 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
3	Björneborgarnas marsch (Söner av ett folk)	J. L. Runeberg	Trad.
10	Finlandiahymnen (O, Finland se...)	V. A. Koskenniemi (övers. J. Rundt)	J. Sibelius
13	Hangövalsén	G. Malmstén	G. Malmstén
17	I högan Nord (Vasa marsch)	Z. Topelius	K. Collan
20	Jag gungar i högsta grenen (En sommardag i Kangasala)	Z. Topelius	G. Linsén
22	Jag älskar min hembygd (Min hembygd)	F. Österblom	Trad.
29	Modersmålets sång (Hur härligt sången klingar)	J. F. Hagfors	J. F. Hagfors
33	Nylänningarnas marsch (Det stormande havets...)*	Th. Lindh	H. Borenius
43	Suomis sång (Hör hur härligt sången skallar)	E. von Quanten	F. Pacius
58	Åboland (Åboland skärens och öarnas...)*	A. Törnudd	A. Andersén
59	Ålänningens sång (Landet med tusende öar)*	J. Grandell	J. F. Hagfors
60	Österbotten *	Gånge Rolf (V.K.E. Wichmann)	U. Moring

* Landskapssång

C– Psalmer (Andliga sånger) (3 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
12	Giv mig ej glans	Z. Topelius	J. Sibelius
15	Härlig är jorden	B. S. Ingemann	Gammal melodi/ Trad.
21	Jag vet var jag min styrka har (Förtröstan)	–	J.P. Cronhamn

D – Folkvisor (13 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
1	Ant han dansa med mig	E. V. Knape	Trad.
9	En sjöman älskar havets våg	Folkvisa/ G.A.O. Limborg	Trad.
25	Kling, klang klockan slår (Vallvisa)	Folkvisa	Trad.
28	Men liljorna de växa upp om våren	A. Slotte	Trad.
30	Morgonvisa (Morgonen ljusnar)	J. Reuter	Trad.
34	När solen tänder sina strålar	Folkvisa	Trad.
35	Plocka vill jag skogsviol	A. Slotte	Trad.
36	Respolska (Klang min vackra bjällra)	Z. Topelius	Folkmelodi från Sverige /Trad.
38	Se, god afton och godkväll	Folkvisa	Trad.
39	Slumrande toner	A. Slotte	Trad.
40	Sommarmarsch (Över bygden skiner sol)	E. V. Knape	Trad.
49	Till Österland	Folkvisa	Trad.
52	Vem kan segla	Trad.	Trad.

E – Lyrisk-romantiska sånger (12 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
2	Björkens visa	Z. Topelius	G. Raab
4	Båklandets vackra Maja	A. Mörne	H. Hagbom
7	Där björkarna susa (Folkvisa)	V. Sund	O. Merikanto
11	Från molnens purpurstänkta rand (Svanen)	J. L. Runeberg	F. A. Ehrström
27	Långsamt som kvällsskyn	K. A. Tavaststjerna	R. F. von Willebrand
31	Natthamn	T. Gardberg	T. Gardberg
41	Spegling (Havet ligger solblankt)	J. Hemmer	O. Palmgren
45	Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton)	Z. Topelius	Z. Topelius
48	Till en fågel /Säg mig du lilla fågel	J. L. Runeberg	F. Pacius
50	Ty lysa de stjärnor (Vi ängslas jag väl)	A. Slotte	A. Andersén
51	Under rönn och syren (Blommande sköna dalar)	Z. Topelius	W.A. Mozart
53	Vid en källa	J. L. Runeberg	F. A. Ehrström

F – Existentiella reflektioner, mänskliga relationer, känsloliv (6 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
8	Ekornn satt i granen	A. Tegnér, trad.	A. Tegnér
14	Har du visor min vän	B. Ahlfors	B. Ahlfors
24	Kanske	B. Helsingius	B. Helsingius
26	Lasse liten	Z. Topelius	A. Tegnér
42	Stormskärs-Maja	B. Zilliacus	L. Mårtenson
55	Vinden drar	C. Borenius	C. Borenius

G – Årstider, dygnets tider (6 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
16	Höstvisa (Vägen hem var mycket lång)	T. Jansson	E. Tauro
18	I sommarens soliga dagar	G. E. Johansson	Gammal marschmelodi /Trad.
46	Så skön är vår jord (Niin kaunis on maa)	K. Rydman (övers. W. Stürmer)	K. Rydman
47	Söndagsmorgon (Nu är det ljuvlig sommar)	S. Korpela (övers. N. Runeberg)	Hj. Backman
54	Videvisan (Sov du lilla videung)	Z. Topelius	A. Tegnér
56	Vintern rasat (Längtan till landet)	H. Säterberg	O. Lindblad

G2 – Julsånger (4 st.)

Nr	Titel	Textförfattare	Kompositör
23	Julpolska (Nu ha vi ljus)	R. Hertzberg	J. Ölander
32	Nu står jul vid snöig port	Z. Topelius	S. Lithenius
37	Sankta Lucia	S. Elmladh	T. Cottrau
44	Sylvias julhälsning från Sicilien (Och nu är det jul)	Z. Topelius	K. Collan

BILAGA 3. Reliabilitet mellan deskriptorer och sångkategorier

Reliabilitet		A	B	C	D	E	F	G	G2	Totalt
Primär sångkategori A–G2 jämfört med Nodgrupp I–IX:										
Procent av sångerna per kategori										
I	Fosterländskhet	100 %	100 %	33 %	31 %	42 %	33 %	33 %	75 %	55 %
II	Religiösa element	50 %	42 %	100 %	39 %	42 %	33 %	17 %	25 %	40 %
III	Musikstil och ursprung	50 %	42 %	67 %	100 %	33 %	83 %	50 %	50 %	60 %
IV	Mänskliga relationer, känsloliv	75 %	100 %	100 %	85 %	92 %	100 %	100 %	100 %	93 %
V	Årstider, dygnets tider	75 %	83 %	67 %	85 %	92 %	67 %	100 %	100 %	85 %
VI	Målgrupp (person och yrke)	0 %	42 %	0 %	62 %	17 %	67 %	50 %	50 %	40 %
VII	Naturbeskrivningar	100 %	100 %	100 %	92 %	100 %	83 %	100 %	100 %	97 %
VIII	Personer (subjekt/objekt)	75 %	100 %	100 %	92 %	92 %	100 %	100 %	100 %	95 %
IX	Sång och musik	50 %	67 %	33 %	23 %	50 %	50 %	67 %	50 %	48 %
Antal sånger i kategorin:		4	12	3	13	12	6	6	4	60
Primära sångkategorier										
A: Skandinaviska nationalsånger		E: Lyrisk-romantiska sånger								
B: Fosterländska sånger		F: Existentiella reflektioner, mänskliga relationer, känsloliv								
C: Psalmer, andliga sånger		G: Årstider, dygnets tider								
D: Folkvisor		G2: Julsånger								

BILAGA 4. Frekvenser i sånglistorna och i sångböckerna (nr 1–30)

#	Titel	Sånglista	1 1945	2 1985	3 2000	Förekomst i sångböcker (n = 29)	Utgivnings- koefficient ^a (max. 1,0)
1	Ant han dansa med mig			X		10	0,37
2	Björkens visa			X		6	0,21
3	Björneborgarnas marsch (Söner av ett folk)				X	10	0,34
4	Båkländets vackra Maja		X	X	X	11	0,41
5	Der er et yndigt land (Danmark)		X			12	0,41
6	Du gamla, du fria (Sverige)		X			15	0,52
7	Där björkarna susa (Folkvisa)			X	X	10	0,38
8	Ekornn satt i granen				X	2	0,07
9	En sjöman älskar havets våg			X	X	11	0,38
10	Finlandiahymnen (O, Finland se...)				X	7	0,27
11	Från molnens purpurstänkta rand (Svanen)		X	X	X	16	0,55
12	Giv mig ej glans		X	X	X	14	0,52
13	Hangövalsen			X		5	0,19
14	Har du visor min vän			X	X	7	0,15
15	Härlig är jorden		X			9	0,31
16	Höstvisa (Vägen hem var mycket lång)			X	X	8	0,47
17	I högan Nord (Vasa marsch)		X		X	13	0,45
18	I sommarens soliga dagar			X		7	0,30
19	Ja, vi elsker dette landet (Norge)		X			12	0,41
20	Jag gungar i högsta grenen (En sommardag i Kangasala)		X	X	X	15	0,52
21	Jag vet var jag min styrka har (Förtröstan)		X			3	0,12
22	Jag älskar min hembygd (Min hembygd)		X	X		9	0,32
23	Julpolska (Nu ha vi ljus)				X	8	0,28
24	Kanske			X		2	0,14
25	Kling, klang klockan slår (Vallvisa)			X		10	0,37
26	Lasse liten			X	X	2	0,07
27	Långsamt som kvällsskyn			X		5	0,17
28	Men liljorna de växa upp om våren			X	X	9	0,33
29	Modersmålets sång (Hur härligt sången klingar)		X	X	X	15	0,54
30	Morgonvisa (Morgonen ljusnar)			X	X	13	0,48

^a Utgivningsfrekvens/antal möjliga sångböcker (beroende på sångens ålder)

Frekvenser i sånglistorna och sångböckerna (nr 31–60)

#	Titel	Sånglista	1 1945	2 1985	3 2000	Förekomst i sångböcker (n = 29)	Utgivnings- koefficient ^a (max. 1,0)
31	Natthamn			X		4	0,28
32	Nu står jul vid snöig port				X	5	0,17
33	Nylänningarnas marsch (Det stormande havets...)*		X	X	X	15	0,52
34	När solen tänder sina strålar			X	X	9	0,31
35	Plocka vill jag skogsviol		X	X	X	15	0,56
36	Respolska (Klang min vackra bjällra)				X	8	0,28
37	Sankta Lucia				X	10	0,34
38	Se, god afton och godkväll			X		7	0,24
39	Slumrande toner		X	X	X	13	0,48
40	Sommarmarsch (Över bygden skiner sol)		X	X	X	13	0,48
41	Spegling (Havet ligger solblankt)			X	X	7	0,33
42	Stormskärs-Maja				X	1	0,06
43	Suomis sång (Hör hur härligt sången skallar)		X		X	10	0,34
44	Sylvias julhälsning från Sicilien (Och nu är det jul)				X	11	0,38
45	Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton)			X		10	0,34
46	Så skön är vår jord (Niin kaunis on maa)			X	X	2	0,12
47	Söndagsmorgon (Nu är det ljuvlig sommar)			X		8	0,31
48	Till en fågel /Säg mig du lilla fågel			X	X	12	0,41
49	Till Österland				X	7	0,24
50	Ty lysa de stjärnor (Vi ängslas jag väl)			X		7	0,27
51	Under rönn och syren (Blommande sköna dalar)				X	6	0,21
52	Vem kan segla			X	X	9	0,33
53	Vid en källa		X	X	X	19	0,65
54	Videvisan (Sov du lilla videung)				X	7	0,24
55	Vinden drar			X	X	15	0,52
56	Vintern rasat (Längtan till landet)			X		10	0,34
57	Vårt land, vårt land (Finlands nationalsång)		X	X	X	21	0,72
58	Åboland (Åboland skärens och öarnas...)*			X	X	10	0,38
59	Ålänningens sång (Landet med tusende)*		X	X	X	11	0,42
60	Österbotten*			X	X	11	0,41

* landskapssång

^a Utgivningsfrekvens/antal möjliga sångböcker (jfr sångens ålder)

BILAGA 5. Sångförekomst i sångböckerna

inklusive sångfrekvensen med avseende på de tre sånglistorna. Sångernas förekomst i sångböckerna i relation till listorna, samt den totala frekvensen av sånger (n = 60) i de studerade sångböckerna och sångboksserierna. Utgivningskoefficienten visar hur stor del av de då komponerade sångerna (n = 60) som finns i respektive sångbok. Höga koefficienter ($\geq 0,60$) markerade med skuggad bakgrund.

SÅNGBOK / MUSIKLÄROMEDEL (29 böcker, serierna sammanslagna)	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Hela materialet (n = 60)	Antal tillgängliga sånger ^a	Utgivnings- koefficient (max. 1,0)
Sångbok för Folkhögskolan... (Oljemark & Stadius, 1896)	11	7	12	17	30	0,57
Folkets sångbok (7. uppl. 1900?)	12	10	11	17	34	0,50
Toner från stugor och stigar (Slotte et al., 1913)	3	6	5	6	44	0,14
Nu ska vi sjunga (Tegnér & Petersson, 1994 [1943])	1	0	3	4	52	0,08
Visbok för skolan (Castrén, 1945)	20	13	14	20	52	0,38
Sångkurs för skolan, 5. uppl. (Törnudd, 1948)	15	13	20	23	52	0,44
Finländsk sång och visa (Dahlström & Forslin, 1950)	15	24	22	28	53	0,53
Vår sångbok (Segerstam, 1953)	20	30	33	47	53	0,89
Sjung! (19. uppl.) (Appelberg & Rosqvist, 1958)	20	31	29	45	54	0,83
Musik i skolan (Cederlöf & Salonen, 1958)	17	22	27	36	54	0,67
Bicinia (Segerstam, 1958)	4	9	8	10	54	0,18
200 kvartettsånger M.M. (Hedberg, 1958)	11	8	11	16	54	0,30
Vi gör musik (VGM-serien, fem böcker) (Engström & Cederlöf, 1970–1982)	8	17	16	23	56–60	0,38 –0,41
En visa vill jag sjunga (Cederlöf, 1978)	13	34	26	36	60	0,60

SÅNGBOK / MUSIKLÄROMEDEL (29 böcker, serierna sammanslagna)	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Hela materialet (n = 60)	Antal tillgängliga sånger ^a	Utgivnings- koefficient (max. 1,0)
Vår gemensamma musikskatt (B. Berg, 1986)	13	39	25	39	60	0,65
Tempo 7 (Björkman et al., 1991)	5	10	10	11	60	0,18
Da Capo-serien (Lindholm & Sundqvist, 2001; 2002a, 2002b)	12	18	23	27	60	0,45
Coda 1 och 2 (Danielsson, 2006a, 2006b)	4	10	11	11	60	0,18
Vi sjunger tillsammans & Vi sjunger mera (FMI, 1982; 1996)	18	37	30	46	60	0,77
Stora sångboken (SFV, 2001)	15	38	41	52	60	0,87
Sånger för alla (FMI, 2007)	18	29	33	42	60	0,70

^a antalet sånger komponerade vid tidpunkten för sångbokens utgivning

*BILAGA 6. Resultat av melodianalysen. Detaljerad översikt***I Tonalitet****Dur- och molltonalitetens fördelning i sångerna**

Tonalitet	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
Dur	19	33	32	12	48
Moll	1	6	7	–	10
Dur + Moll	–	2	2	–	2

II Taktart**Taktarternas spridning i sångerna**

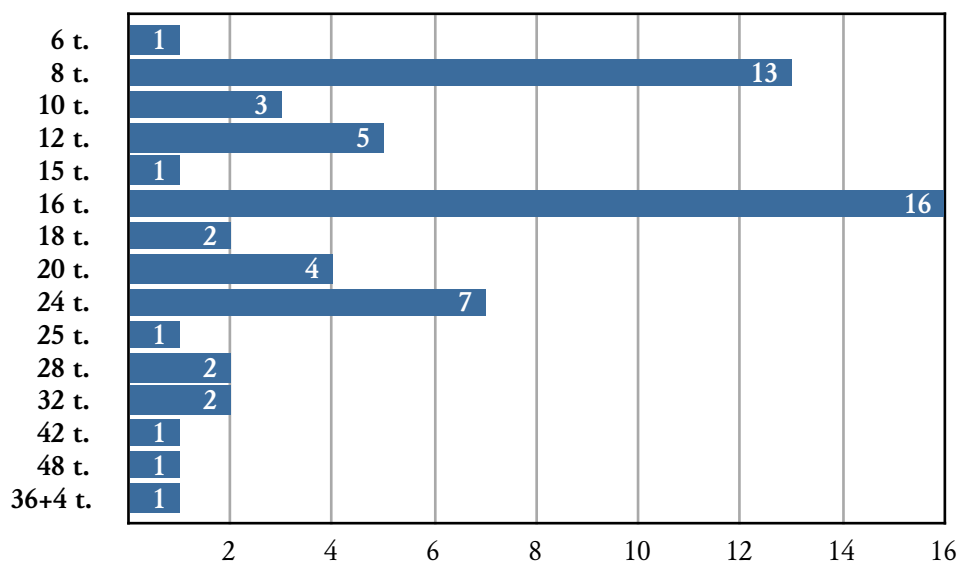
Taktart	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
4/4, C	12	19	21	6	29
3/4	3	10	8	1	16
6/8	3	6	5	3	6
2/2	–	3	1	–	3
2/4	1	2	2	1	2
12/8	1	1	2	1	2
växlande	–	–	2	–	2

III Formstruktur**Spridning av antalet takter i sångerna**

Taktantal	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
A 6–10 takter	5	14	12	3	17
B 11–16 takter	9	14	15	6	22
C 17–24 takter	5	7	11	3	13
D 25–36 takter	1	4	2	–	5
E 37–48 takter	–	2	1	–	3

Anm. utan repris, gruppvis (A–E)

Antal noterade takter, utan repriser (n = 60)



Fördelning av melodiska former i sångerna

Melodisk form	Castrén	GrL	FSSMF	Gemensamma	Hela
	(1945)	(1985)	(2000)	sånger	materialet
	(n = 20)	(n = 41)	(n = 41)	(n = 12)	(n = 60)
	Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem12	Alla sånger
ABB	5	12	11	4	14
AABB	3	5	7	3	8
AABA	–	3	2	–	3
AAB	–	1	1	–	2
AABC	–	–	2	–	2
ABCB	–	2	–	–	2
AABBCC	1	1	2	1	2
ABCA	–	1	–	–	1
ABA	–	–	1	–	1
AABCCD	–	–	1	–	1
GK	5	9	7	2	13
ÖVR	6	7	7	2	11

Anm. I schemat har variationerna förenklats: A' och B' behandlas som A respektive B.

Fördelning av antalet höjdpunkter (H) i melodierna

Höjdpunkter (H)	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
1 H	5	12	7	2	15
2 H	7	16	18	4	26
3 H	4	3	4	2	5
4 H	1	7	7	1	8
5 H	1	1	3	1	4
6 H	1	1	1	1	1
8 H	1	1	1	1	1

Fördelning av antalet lägsta toner (L) i melodierna

Lägsta toner (L)	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
1 L	6	14	13	2	23
2 L	4	5	8	2	10
3 L	1	5	4	1	5
4 L	5	7	7	3	12
7 L	2	3	3	2	3
Övriga ^a	2	7	6	2	7

^a en vardera av 5, 6, 8, 10, 13, 16 eller 19 L.

IV Ambitus: melodiomfång

Ambitusfördelning i sångerna

Ambitus- intervall	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
sext (6)	–	–	1	–	1
septim (7)	2	2	1	–	3
oktav (8)	4	10	8	4	11
nona (9)	6	9	12	4	15
decim (10)	4	7	10	2	13
undecima (11)	4	12	8	2	15
duodecima (12)	–	1	–	–	1
tredecima (13)	–	–	1	–	1

De olika registertypernas fördelning

Ambitus- intervall	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Gemensamma sånger (n = 12)	Hela materialet (n = 60)	Totalt
	Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem12	Alla sånger	
1-6 (6)	–	–	1	–	1	1
5-4y (5z-4) (7)	2	2	1	–	3	3
5-5y (5z-5) (8)	1	4	3	1	5	
3-3y (3z-3) (8)	1	3	3	1	3	11
1-8 (8)	2	3	2	2	3	
5z-6 (9)	2	5	4	2	5	
7z-8 (9)	2	1	2	–	4	
2-3y (9)	2	3	4	2	4	15
3-4y (9)	–	–	1	–	1	
1-2y (9)	–	–	1	–	1	
1-3y (10)	2	3	3	1	4	
4z-6 (10)	1	1	2	1	2	
3z-5 (10)	1	–	2	–	2	
2-4y (10)	–	1	1	–	2	13
7z-2y (10)	–	1	–	–	1	
6z-8 (10)	–	–	1	–	1	
5z-7 (10)	–	1	1	–	1	
5z-8 (11)	2	7	5	2	8	
7z-3y (11)	–	4	2	–	4	15
1-4y (11)	2	1	1	–	3	
5z-2y (12)	–	1	–	–	1	1
5z-3y (13)	–	–	1	–	1	1

Anm. Funktionerna inom parentes anger alternativa oktavlägen.

V Begynnelse-toner och incipiter

Spridning av begynnelse-toner i sångerna

Begynnelse-ton	Castrén (1945) (n = 20) Sånglista 1	GrL (1985) (n = 41) Sånglista 2	FSSMF (2000) (n = 41) Sånglista 3	Gemensamma sånger (n = 12) Gem12	Hela materialet (n = 60) Alla sånger
1	3	6	7	0	11
3	6	9	10	4	13
5	7	17	15	6	22
5z	4	7	7	2	10
3y	0	1	2	0	3
8	0	1	0	0	1

Fördelning mellan begynnelse-tonerna enligt tonplats samt fördelning av dur-och molltonalitet (n = 60)

Begynnelse-ton		Hela sångmaterialet	Inledningstonalitet	
Incipittyp	Tonplats	Antal	Dur	Moll
A	5 (5z)	32	27	5
B	3 (3y)	16	15	1
C	1 (8)	12	7	5
Summa		60	49	11

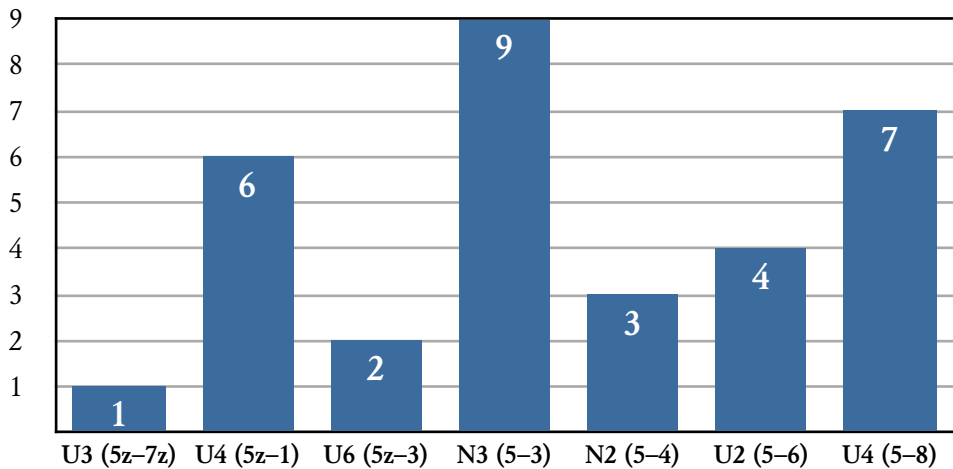
De reducerade incipittypernas fördelning

Tonplats 5

Incipitstrukturer i melodier som inleds från tonplats 5, inklusive tonalitetsfördelning

Intervall	<i>f</i>	Begynnelse-ton 5 eller 5z	Antal	Dur	Moll
U3 (5z)	5z-7z	terssprång uppåt från skalans kvint i lågt läge	1	1	
U4 (5z)	5z-1	kvartsprång uppåt från skalans kvint i lågt läge	6	3	3
U6 (5z)	5z-3	sextsprång uppåt från skalans kvint i lågt läge	2	2	
N3	5-3	terssprång neråt från skalans kvint	9	8	1
N2	5-4	stegvis neråt från skalans kvint	3	3	
U2	5-6	stegvis uppåt från skalans kvint	4	4	
U4	5-8	kvartsprång uppåt från skalans kvint	7	6	1
Antal sånger			32	27	5

Fördelningen mellan incipittyperna med begynnelseton 5 eller 5z (n = 32)

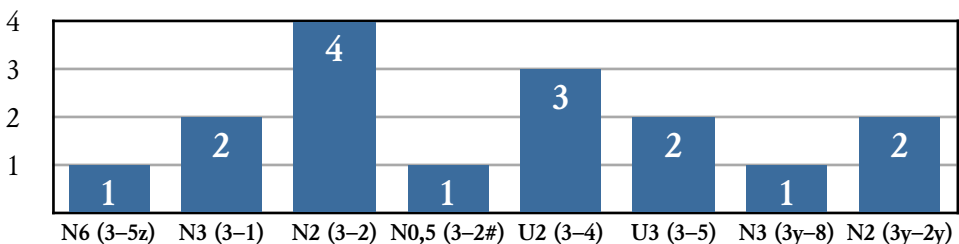


Tonplats 3

Incipitstrukturer i melodier som inleds från tonplats 3, inklusive tonalitetsfördelning

Intervall	f	Begynnelseton 3 eller 3y	Antal	Dur	Moll
N6	3-5z	sextsprång neråt från skalans ters	1	1	
N3	3-1	terssprång neråt från skalans ters	2	2	
N2	3-2	stegvis neråt från skalans ters	4	4	
N0,5	3-2#	kromatiskt nedåt ett halvt tonsteg från skalans t	1	1	
U2	3-4	stegvis uppåt från skalans ters	3	3	
U3	3-5	terssprång uppåt från skalans ters	2	2	
N3 (3y)	3y-8	terssprång neråt från skalans ters i högt läge	1	1	
N2 (3y)	3y-2y	stegvis neråt från skalans ters i högt läge	2	1	1
Antal sånger			16	15	1

Fördelningen mellan incipittyperna med begynnelseton 3 eller 3y (n = 16)

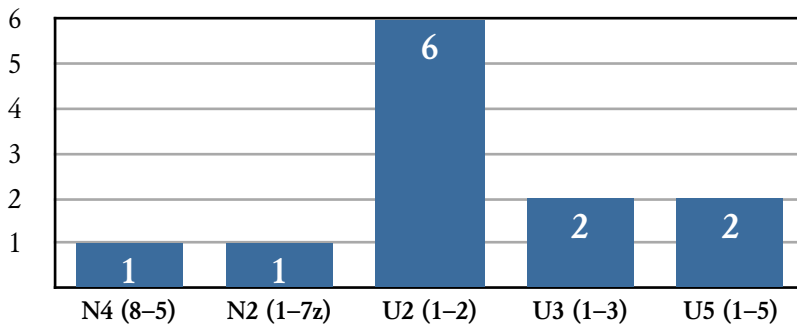


Tonplats 1

Incipitstrukturer i melodier som inleds från tonplats 1, inklusive tonalitetsfördelning

Intervall	<i>f</i>	Begynnelse-ton 1 eller 8	Antal	Dur	Moll
N4 (8)	8-5	kvartsprång neråt från grundtonen i högt läge	1		1
N2	1-7z	stegvis neråt från grundtonen	1	1	
U2	1-2	stegvis uppåt från grundtonen	6	3	3
U3	1-3	terssprång uppåt från tonikan	2	1	1
U5	1-5	kvintsprång uppåt från tonikan	2	2	
Antal sånger			12	7	5

Fördelningen mellan incipittyperna med begynnelse-ton 1 eller 8 (n = 12)



VI Kadenser

Fördelningen mellan olika kadenstyper i sångurvalet

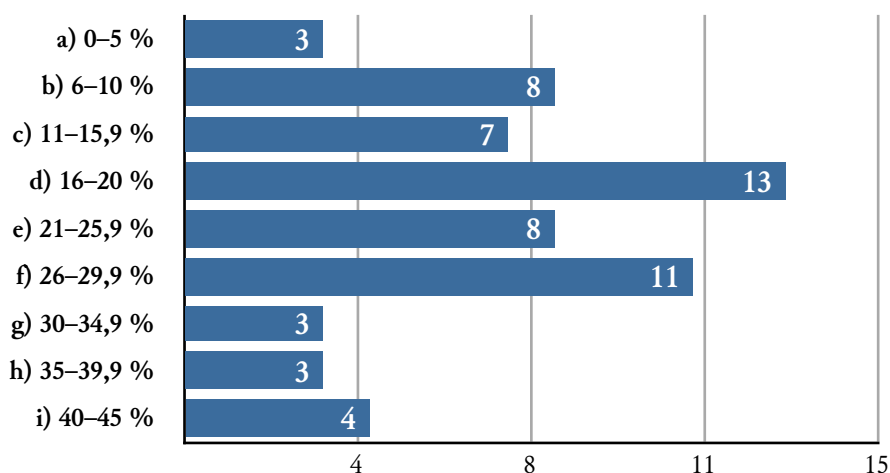
Kadenstyp (reducerad)	Castrén (1945) (n = 20)	GrL (1985) (n = 41)	FSSMF (2000) (n = 41)	Gemensamma sånger (n = 12)	Hela materialet (n = 60)
	Sånglista 1	Sånglista 2	Sånglista 3	Gem12	Alla sånger
A Tersstaplingar med dominantfunktion	5	12	13	3	17
B Stegvis pendelrörelse	3	6	7	3	8
C Kvartkadens	1	2	2	1	3
D Terskadens i tonikan	1	5	4	–	8
E Kadens med stegvis rörelse i en enda riktning	10	16	15	5	24

VII Intervallstrukturer

Intervallspridningar och tonupprepningar

VII	Intervallstruktur	Spridning per sång	Antal sånger ($\neq 0$)	Förekomst
VIIa1	Melodi-intervall >3 uppåt	0–16	58	341
VIIa2	Melodi-intervall >3 neråt	0–16	56	223
VIIa3	Antal terssprång (utan repriser)	0–27	59	506
VIIb	Stegvis melodi ≥ 4 olika toner	0–11	55	187
VIIb1	Stegvis melodirörelse uppåt ≥ 4 olika toner (U) – <i>Anabasis</i>	0–7	37	77
VIIb2	Stegvis melodirörelse neråt ≥ 4 olika toner (N) – <i>Katabasis</i>	0–6	40	86
VIIb3	Melodiska bågar (Q) – <i>Kyklosis</i>		13	21
VIIb4	Grad av ”brunhet”	26–93 %		
VIIc1	Antal tonupprepningar utan repriser (R)	0–48	59	797
VIIc2	Antal meloditoner utan repriser (M)	26–137	60	3672
VIIc3	Mängden tonupprepningar/antal meloditoner	0–44,4 %	59	

Andel tonupprepningar i sångerna



Anm. Procent av totalt antal meloditoner, utan repriser.

VIII Rytmska strukturer

Spridningen av rytmska motiv i sångerna, indelade i grupperna A–G

Motivgrupp (rytmisk struktur)	Definition	Antal sånger ^a
A — . — —	troké + spondé: extra lång-kort-lång-lång	17
B — . .	daktylkombinationer: lång-kort-kort	16
C — — — —	dispondé: fyra likadana notvärden i följd	22
D — . — .	ditroké: lång-kort-lång-kort	17
E — — .	antibacchius: extra lång-lång-kort	6
F —	tetrabrachys: fyra korta noter följs av en lång	8
G	för 6 8-takt typiska rytmer	3

^a inklusive kombinationer, t.ex. A och F.

IX Tonartsstabilitet

Grad av tonartsstabilitet

Grad av tonartsstabilitet	Koefficient	Antal sånger (n = 60)
Låg (många tonarter)	≥ 2	12
Ganska låg	2–3	15
Medellåg	3–4	20
Medelhög	4–5	7
Hög	5–6	4
Mycket hög (en tonart)	7–12	2

BILAGA 7. Melodiernas inledning

1  5 5 3 3 2 3 1

2  3 4 5 4# 5 3y 2y 8 6 5

3  1 2 3 2 3 4 5

4  3 2 3 4 7z 2 1

5  1 5 5 3 1 6

6  3 3 1 1 1 2 3 3 2 1 7z

7  3 5 5 5 5 6 7 8 2y 8 8 6 5

8  1 2 3 4 5 8

9  5z 3 3 3 2 2 1 1

10  3 2 3 4 3 2 3 1 2 2 3

11  5 8 5 3 3 2 3 4 3

12  3 3 3 4 3 2 6z 7z

13  3y 2y 8 6 5 3 1

14  5z 5z 1 2 3 2 2 7z 1

15  1 1 1 2 7z 1

16  1 2 1 2 1 1 5z 5z 1 2 1 5 2

17  5z 1 5z 1 3 3 2 2

18  5 3 5 4 3 8 7 6 4

19  5 4 3 2 1 2 3 4

20  3 3 2# 3 4 3 3 1

21  5 5 8 2y 3y 2y 8 7 8

22 = 6

23  5 5 6 5 3 3 4 3

24  1 1 3 5 7 5 5 4 3

25  8 8 5 5 5

26  5 6 5 6 7 6 5

27  5 5 5 3 3

BILAGOR

28 5z 1 1 2 3 2 1 2 2 7z 5z

29 5 8 8 7 6 5 6

30 5 3 4 5 5 5 5 6 7 8 5

31 5 5 5 6 6 6 2 4 3

32 3 3 2 1 7z 6 5

33 5z 1 7z 1 5z 5z 6z 6z 6z 2

34 5 8 5 3 5 8 2y 5

35 5 4 3 4 5 4 3 4 5 6 4 2 1

36 3y 8 5 5 4 4 3

37 5 5 8 8 7 7

38 5 4 3 6z 6z 6z 6z

39 3 2 1 7z 1 1 2 5 4 3 3

40 5z 7z 2 1 3 2 4 3 2 2 7z 5z

41 5 5 5 5 6 6 6 4 4 4 4 5 5

42 3y 2y 8 7 6 5 4

43 1 2 3 4 5 6 5 3 1

44 5 5 8 2y 3y 2y 8 2y 3y 2y 8

45 5 5 5 3 5 5 4 3 4

46 1 1 1 5 3

47 5z 3 3 2 3 4 5 1

48 5 3 3 4 5 6 5

49 5z 1 2 3 2 1 2 5z

50 5z 1 2 1 7z 6z 5z 1 2 4 3 2

51 5 5 5 5 5 5 8 5

52 1 2 3 2 1 5 5 5

53 5 5 5 3 8 5 5 3

54 3 4 5 8 7 5 5

55 

56 

57 

58 

59 

60 

Sångernas inledningstoner i traditionell notation.

Siffrorna visar tonplatserna i den noterade tonarten.

Av noterna framgår även taktart och eventuell upptakt.

BILAGA 8. Schematisk översikt av läroplanernas inriktningar på sångrepertoar, metod och mål

A. Sångrepertoar

	1901	1927	1952	1970	1985	1994	2004
Sång- repertoar	<ul style="list-style-type: none"> • ren, själfull • enstämning • betonar textinnehåll och begriplighet • religiösa • fosterländska • poetiska • psalmsång 	<ul style="list-style-type: none"> • pigga, glada, livliga melodier • hurtigt tempo, fast rytm • hemmet, skollivet, årstiderna, utfärder, arbete, vandring, naturen • folkvisor med lämplig text • psalmer (ca 50% av repertoaren) • fosterländska sånger • landskapssånger • historiska sånger, visor, sång/ekar 	<ul style="list-style-type: none"> • musikaliskt värdefulla sånger • tonhöjden sänks från b-f till g-e² • enligt barnets utvecklingsnivå • fosterländska sånger • regional repertoar (hembygden) • goda folkmelodier • psalmer (men inte för många) • Undvik schlager och värdelösa sånger! 	<ul style="list-style-type: none"> • innehållsrik (rytm och melodi) • barnsånger • psalmer och andliga sånger • ramsor, talkanon • inhemska sånger • landskapsånger • nationalsånger (Vårt land + andra länder) • folkvisor • aktuella underhållnings-sånger • sånger på främmande språk 	<ul style="list-style-type: none"> • nationell repertoar • stamsånger ska inläras grundligt • sånger enligt elevens utvecklingsnivå och intresse • aktuellt sångmaterial 	<ul style="list-style-type: none"> • läraren väljer tillsammans med eleverna 	<ul style="list-style-type: none"> • finländsk musik • musik från andra länder och kulturer • musik från olika tider och i olika musikstilar • en- och flerstämmig repertoar i olika stilar, delvis utantill

B. Metod

	1901	1927	1952	1970	1985	1994	2004
Metod	<ul style="list-style-type: none"> • memorering • utgår från texten 	<ul style="list-style-type: none"> • textutal, sångteknik • memorering av texter • gehörssång • solosång 	<ul style="list-style-type: none"> • gehörsbaserad inläring • noggrann sångpedagogik • från ton till tecken • musikteori baserad på lyssnande, spec. körsång 	<ul style="list-style-type: none"> • röstkort och gehörstest (tonartsanpassning) • ämnet sång blir musik • lustbetonat, inspirerande 	<ul style="list-style-type: none"> • lyssna och lära, sedan sjunga själv • sjunga mycket 	<ul style="list-style-type: none"> • temahelheter, ämnesöverskridande • läraren som arbetshandledare • språk, kultur och traditioner betonas • upplevelser, kreativitet och eget musicerande • sångarfölje och lyssnande 	<ul style="list-style-type: none"> • övningar i röstbehandling och flerstämighet • sjunga och musicera – utveckla sociala färdigheter • lyssna, uttala sig om musik • upplevelse som grund för förståelse • träning av samspeletsförmåga • långsiktig träning baserad på repetition

C.Mål

	<p>1901</p> <ul style="list-style-type: none"> • fostran • omriktning: från kyrkan mot samhället 	<p>1927</p> <ul style="list-style-type: none"> • framtiden • sångintresse och sånglust • gemensam repertoar • ämnesintegration 	<p>1952</p> <ul style="list-style-type: none"> • sånglust • övning och utveckling av tonomfånget, rösten och gehöret 	<p>1970</p> <ul style="list-style-type: none"> • håll sångintresset levande • musikens roll i samhället, samarbete utåt • ämnesintegration 	<p>1985</p> <ul style="list-style-type: none"> • lokalt präglad läroplan (ex. regionala sånger) • stärka hemlandets kultur och den inhemska sångskatten • kännedom om den egna kulturen ger ökad förståelse för andra kulturer 	<p>1994</p> <ul style="list-style-type: none"> • bestående musikintresse • personlighetsutveckling framför kunskapsförvärvande • fostran till internationalism • ökad förståelse för andra kulturer • från nationell medborgarfostran till världsmedborgarskap 	<p>2004</p> <ul style="list-style-type: none"> • temaområde 2: kulturell identitet och internationalism • lära sig känna och uppskatta det egna kulturarvet och föra det vidare • uppmuntra till musikalisk verksamhet och eget intresseområde i musiken • positiv och nyfiken inställning till olika slags musik
Mål							

BILAGA 9. Rekommenderade sångkategorier i läroplanerna 1901–2004

	1901	1927	1952	1970	1985	1994	2004
religion: psalmer, andliga sånger	X	X	X	X	-	-	-
nationalism, fosterländskhet, hembygden, regionen	X	X	X	X	X	läraren väljer repertoar tillsammans med eleverna: traditioner och kulturarv är viktigt	finländsk musik, förstå sina rötter och föra kulturarvet vidare
poetisk-lyriska sånger	X	X	X	-	X		
folkvisor och folkmelodier	ingen anteckning	X	X	X	X		
naturen, vandring, årstider	-	X	X	-	X		
barnens lek, idrott, hemmet	-	X	X	X	X		X
internationalism	-	-	-	X	X	X	X
populär- och underhållningsmusik	-	-	nej	X	X	X	X
Inriktning och fokus:	text-innehåll	gemensam repertoar	tonomfång, sånglust	sång-intresse, ut i samhället	nationellt och lokalt, stärka sångskatten	bestående musikintresse, individen i fokus	kulturell identitet och internationalism

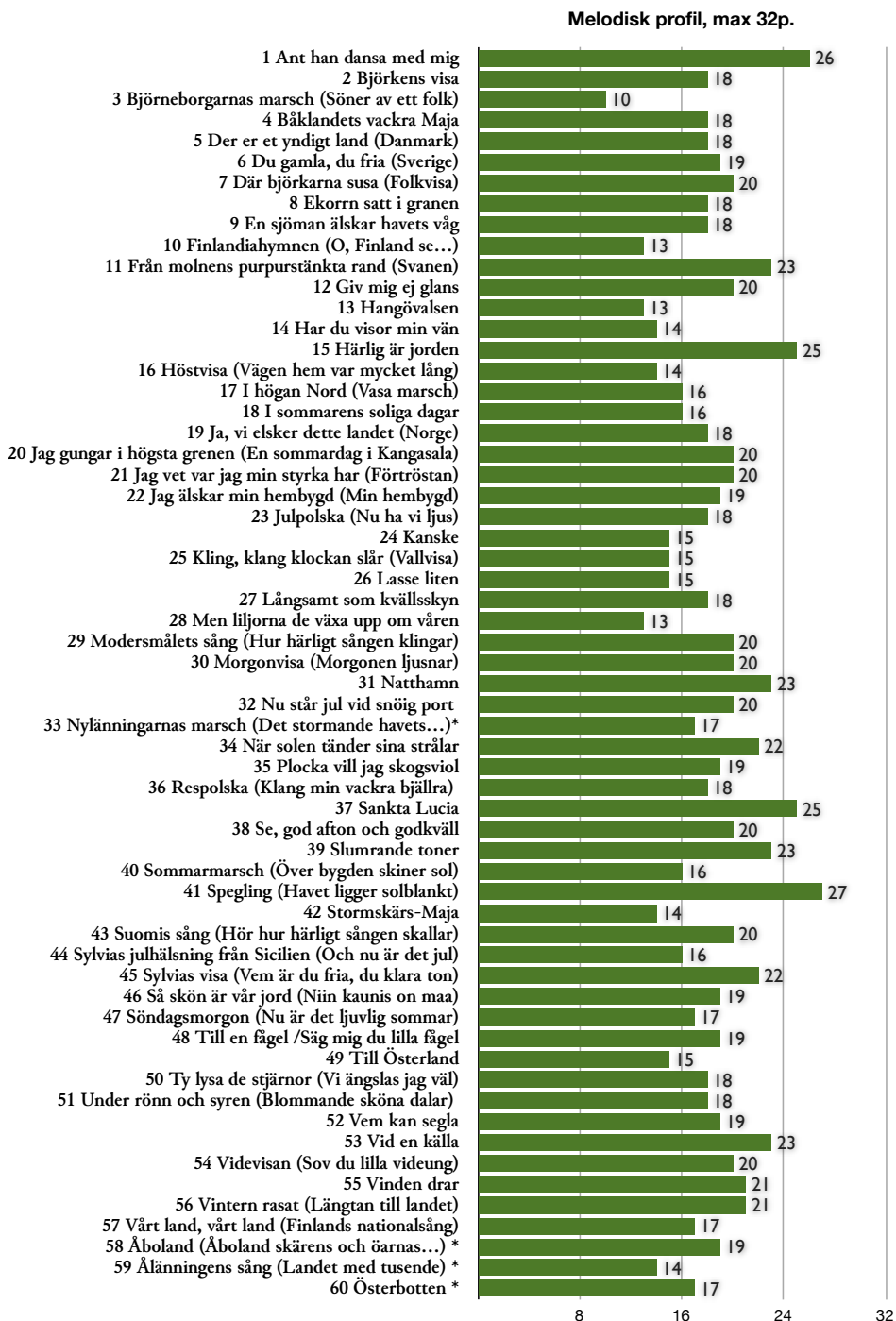
Källa: Nationella läroplaner 1901–2004.

BILAGA 10. Sångprofilens viktningsgrunder

Analysparameter		2 p.		1 p.		0 p.	
		Typ – Antal		Typ – Antal		Typ –	Antal / varianter
I	Tonalitet	Dur	48	Moll	10	Dubbel	2
II	Taktart	4 4	29	3 4	16	Övriga	15/5
IIIa	Taktantal utan repriser	6–16 t.	39	17–24 t.	13	Övriga	8/2
IIIb	Melodisk formstruktur	ABB, GK	27	AABB	8	Övriga	25/19
IIIc	Höjdpunkter (H)	2H	26	1H	15	Övriga	19/5
IIId	Bottentoner (L)	1L	23	2L, 4L	10+12	Övriga	15/9?
IVa	Ambitusintervall	9, 11	15+15	8, 10	11+13	Övriga	6/4
IVb	Ambitusfunktion <i>f</i>			7 olika ^a	26	Övriga	34/15
Va	Begynnelse-ton	5 (5z)	32	3 (3y)	16	1 (8)	12
Vb	Begynnelsetonintervall (oreducerat)	Tonupp- repning	23	N2, U2, U4, N3	31/4	Övriga	6/4
VIa	Slutton			1	39	8	21
VIb	Kadenstyp A–E	E	24	A	17	Övriga	19/3
VIIa2	Intervaller >3	Fler uppåt	41	Fler neråt	13	Lika många	6
VIIa3	Antal terssprång	6–15	38	0–5	17	16–27	5
VIIb	Stegvis rörelse ≥4 skalsteg	1–3	34	4–11	21	0	5
VIIc3	Mängd tonuppreppningar (A–I)	D–F (Medel)	32	A–C (Få)	18	G–I (Många)	10
VIIIb	Antal olika notvärden			4–5	33	Övriga	27/4
VIIIc	Ritmiska motiv (A–G)			A–D	54	E–G	6
^a 5z–5, 5z–6, 7z–8, 2–3y, 1–3y, 5z–8, 7z–3y				Maxpoäng: 32 p.			

Individuella resultat från beräkningen av den melodiska sångprofilen

Ett högre poängtal betyder större likhet med majoritetsresultaten i musikanalysen.

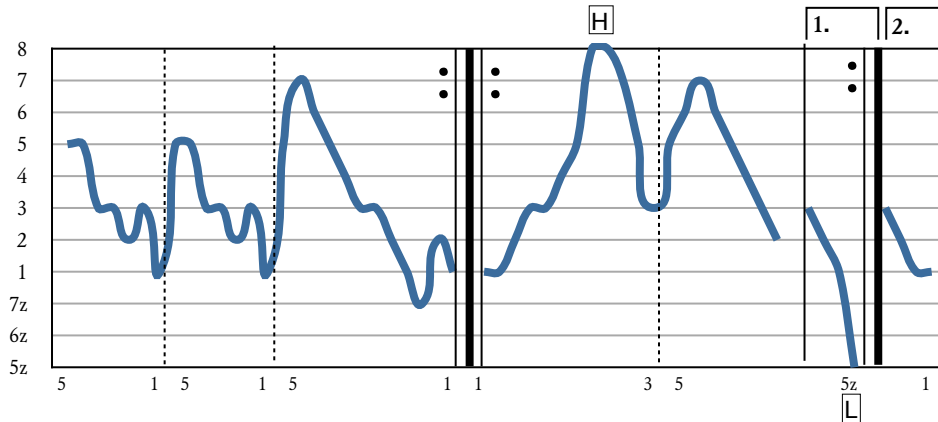


BILAGA 11. Tonflödesdiagram

Tonflödesdiagram med tonupprepningar, markerade repriser

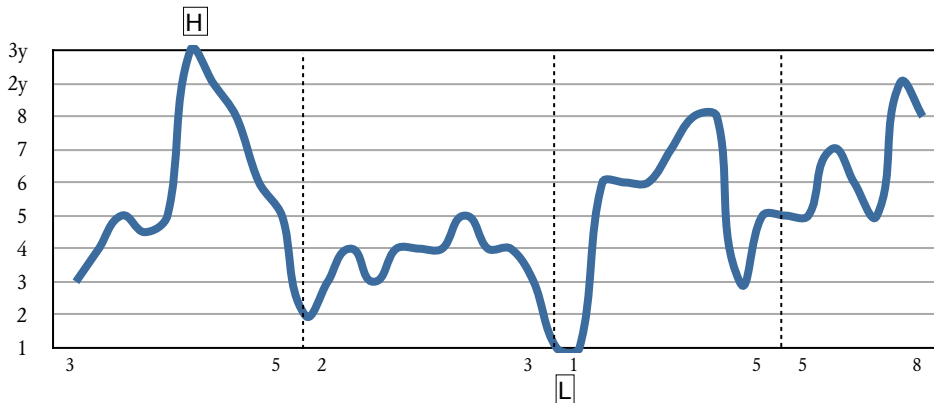
Inskrivna data: Sångens nummer. [Sångkategori] Ambitusfunktion (f) och (intervall: intervallbeskrivning) – Tonart (enligt Stora sångboken m.fl.) – Taktart – Form – Antal höjdpunkter (H) och antal lägsta toner (L)

1 Ant han dansa med mig



1. [D] 5z-8 (11: kvart + oktav) – D-moll – 3/4 – AABB – H:2 L:1

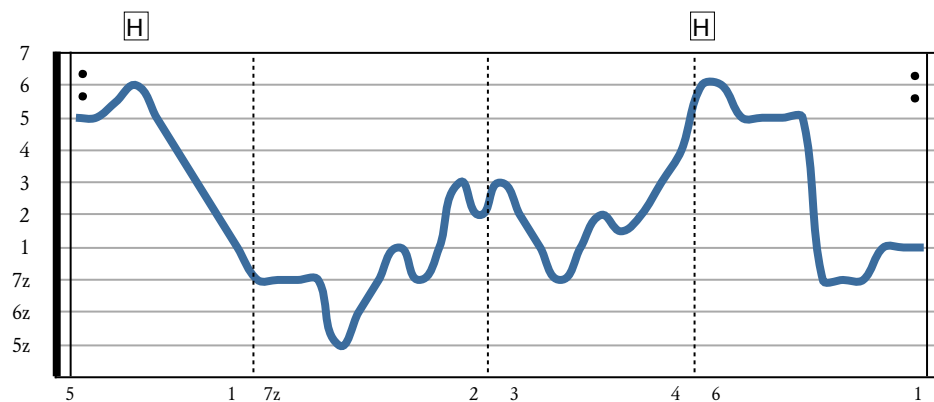
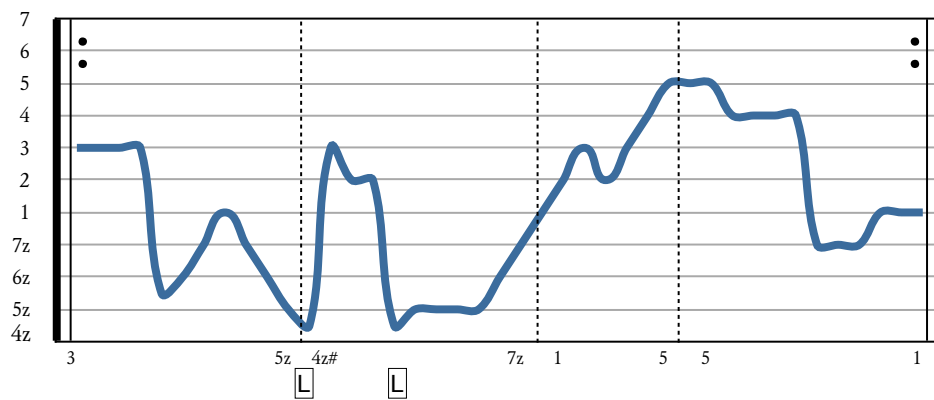
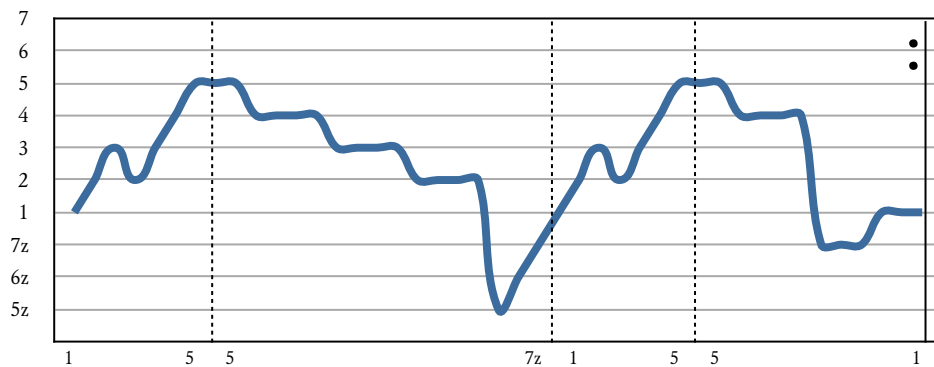
2 Björkens visa



2. [E] 1-3y (10: decim) – A-dur – 3/4 – GK – H:1 L:1

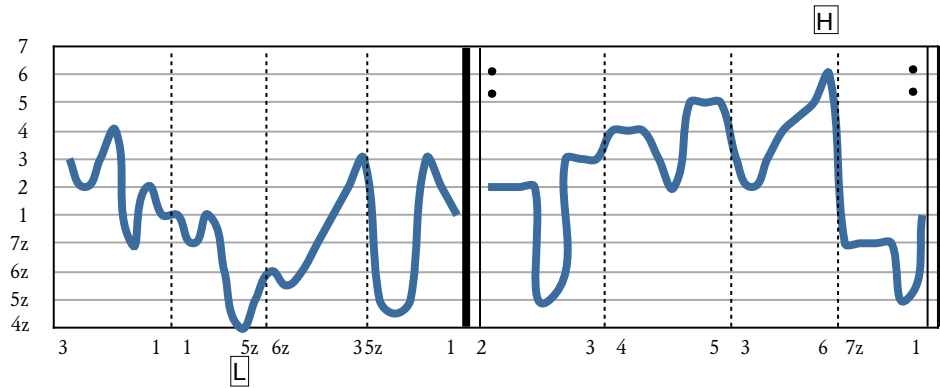
3 Björneborgarnas marsch

(3 diagram: A B C-delen)



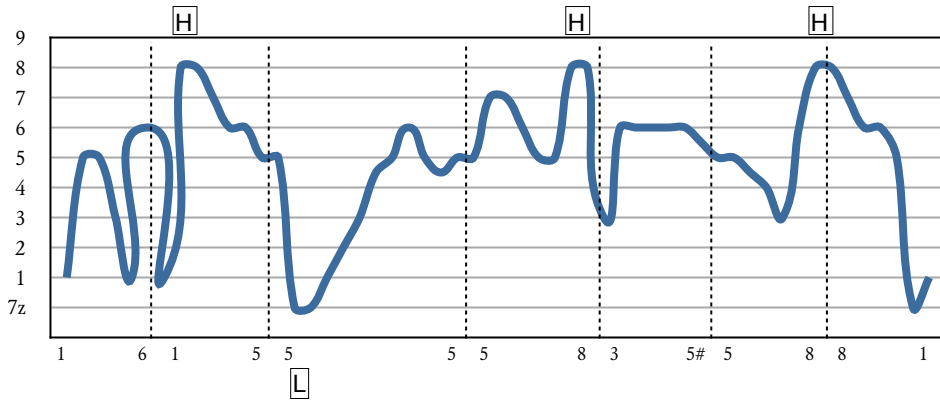
3. [B] $4z\#-6$ (10: decim) – F-dur – 4|4 – AABBC – H:4 L:4

4 Båkländets vackra Maja



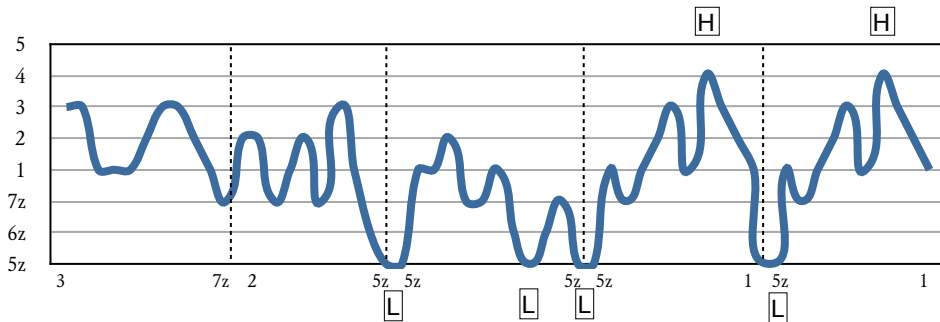
4. [E] 4z-6 (10: decim) – F-dur – 12|8 – ABB – H:2 L:1

5 Der er et yndigt land



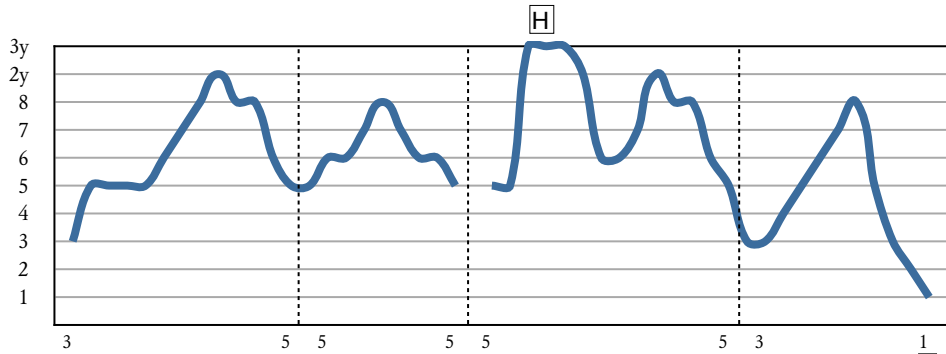
5. [A] 7z-8 (9: nona) – D-dur – 4|4 – GK – H:3 L:2

6 Du gamla, du fria – 22 Jag älskar min hembygd



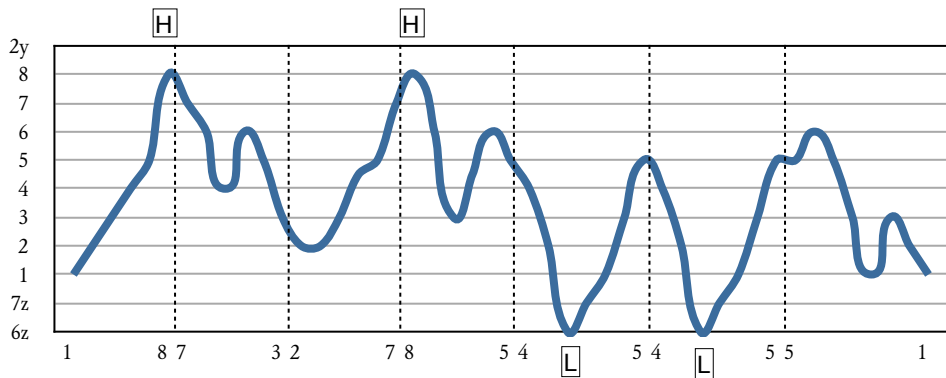
6. [A] 5z-4 (7: septim) – G-dur – 4|4 – ÖVR (frasupprepning i slutet) – H:2 L:4

7 Där björkarna susa



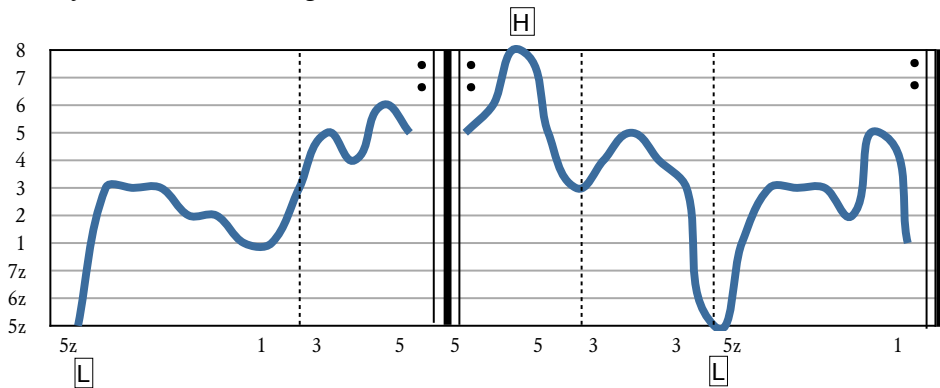
7. [E] 1-3y (10: decim) – A-dur – 4|4 – GK (sista versen: repris av B-delen) – H:1 L:1

8 Ekornn satt i granen



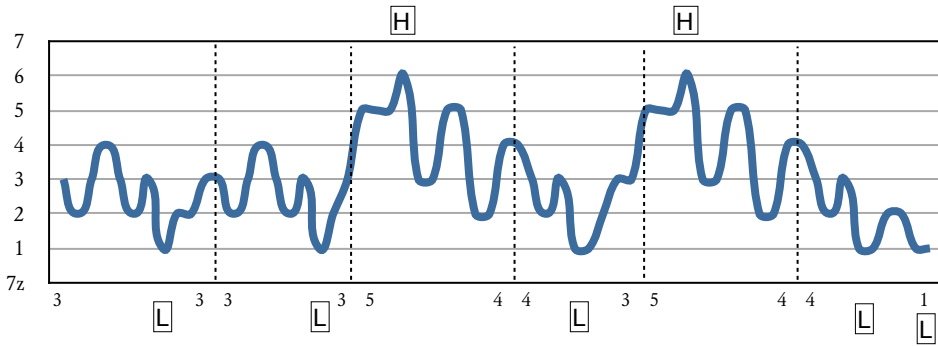
8. [F] 6z-8 (10: decim) – D-dur – 4|4 – AAB (frasupprepning i slutet) – H:2 L:2

9 En sjöman älskar havets våg



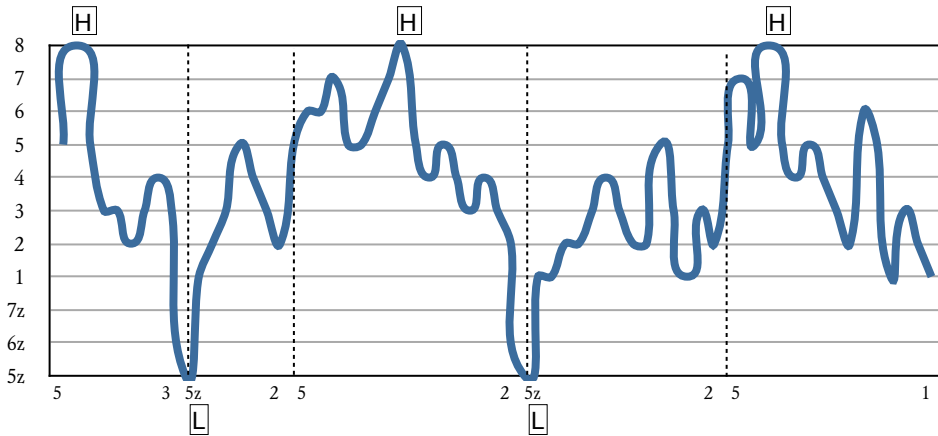
9. [D] 5z-8 (11: kvart + oktav) – D-dur – 6|8 – AABB – H:2 L:4

10 Finlandiahymnen



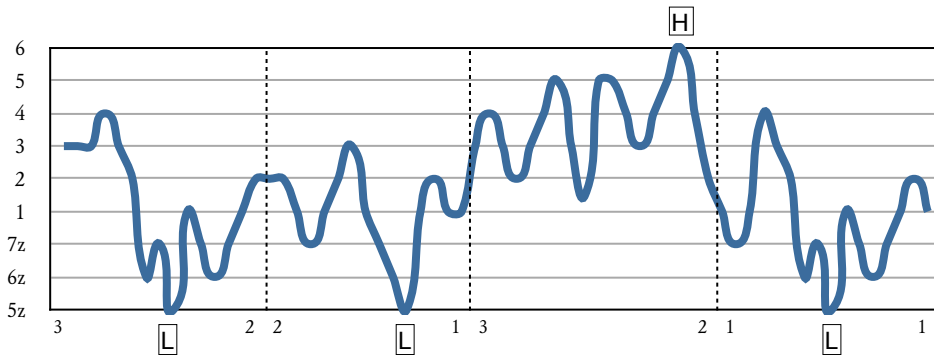
10. [B] 1-6 (6: sext) – Eb-dur – 4|4 – AABB – H:2 L:5

11 Från molnens purpurstänkta rand (Svanen)



11. [E] 5z-8 (11: kvart + oktav) – D-dur – 6|8 – GK – H:3 L:2

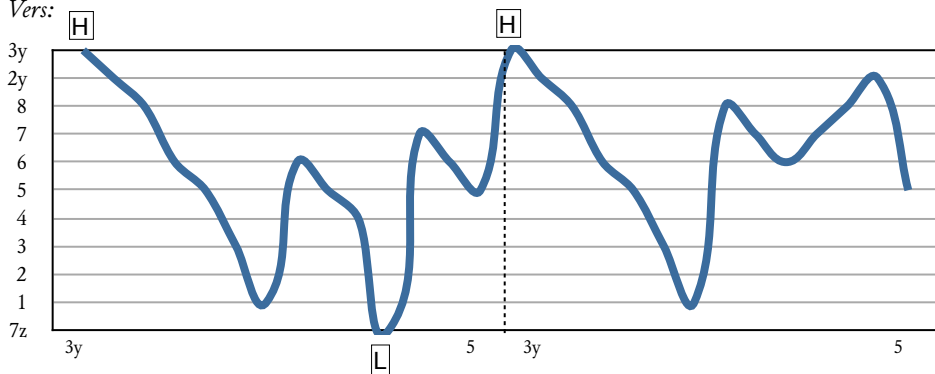
12 Giv mig ej glans



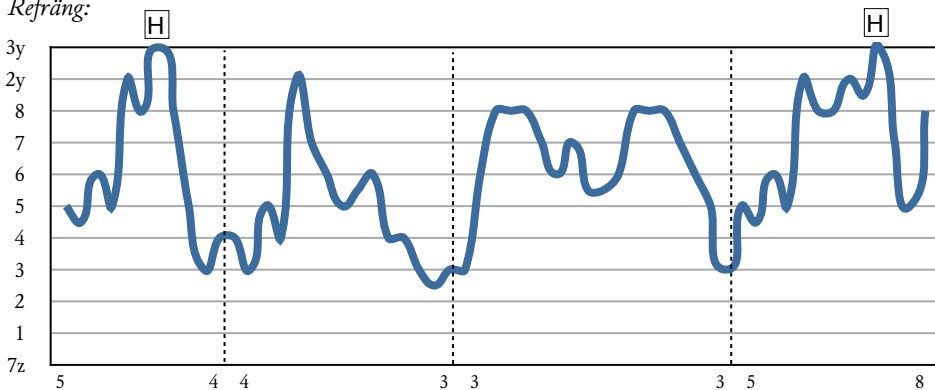
12. [C] 5z-6 (9: nona) – F-dur – 4|4 – GK – H:1 L:3

13 Hangövalsén (del 1: Vers – del 2: Refräng)

Vers:

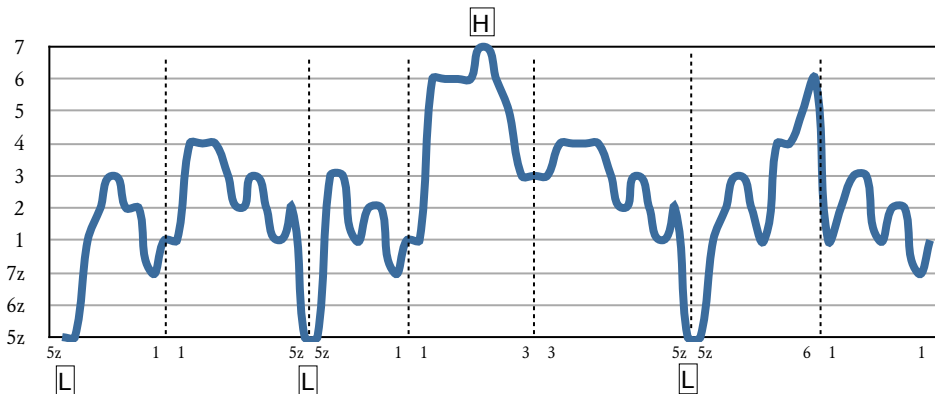


Refräng:



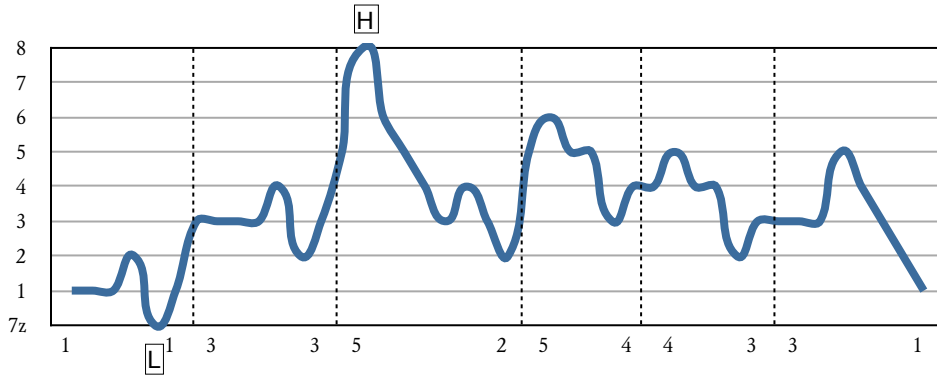
13. [B] 7z-3y (11: kvart + oktav) – A-dur – 3|4 – ÖVR (AA'BCB') – H:4 L:1

14 Har du visor min vän



14. [F] 5z-7 (10: decim) – E-moll (naturlig) – 3|4 – ÖVR – H:1 L:3

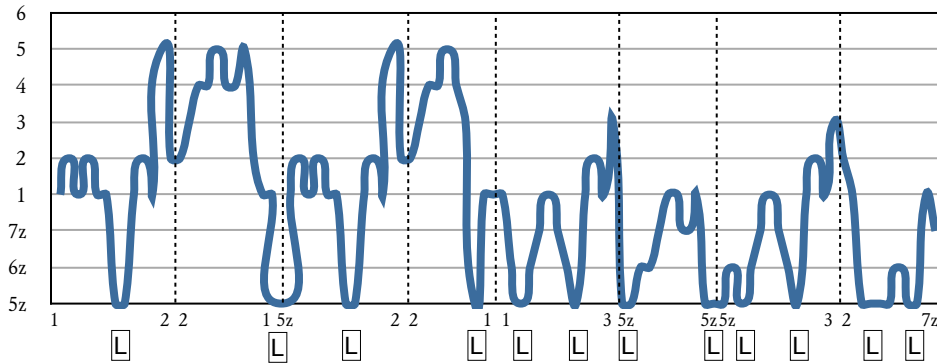
15 Härlig är jorden



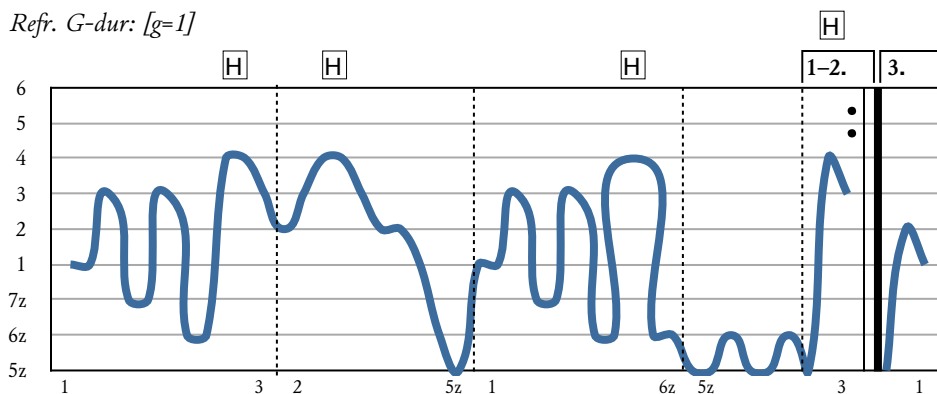
15. [C] 7z-8 (9: nona) – D-dur – 4|4 – GK – H:1 L:1

16 Höstvisa (Vers – Refräng)

Vers: E-moll (naturlig): [e=1]

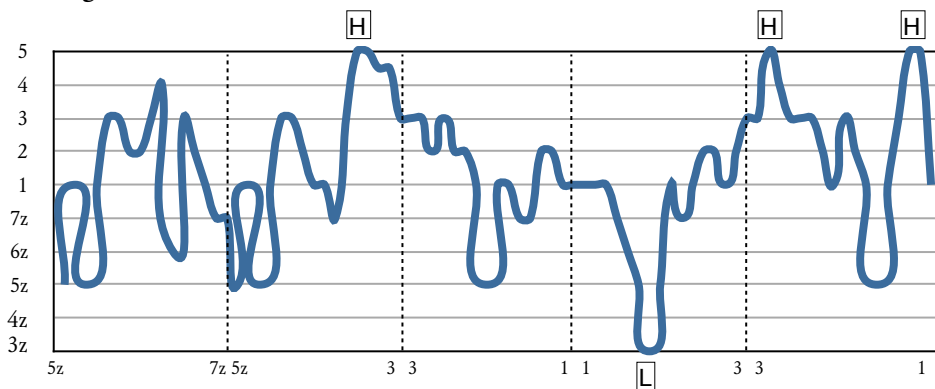


Refr. G-dur: [g=1]



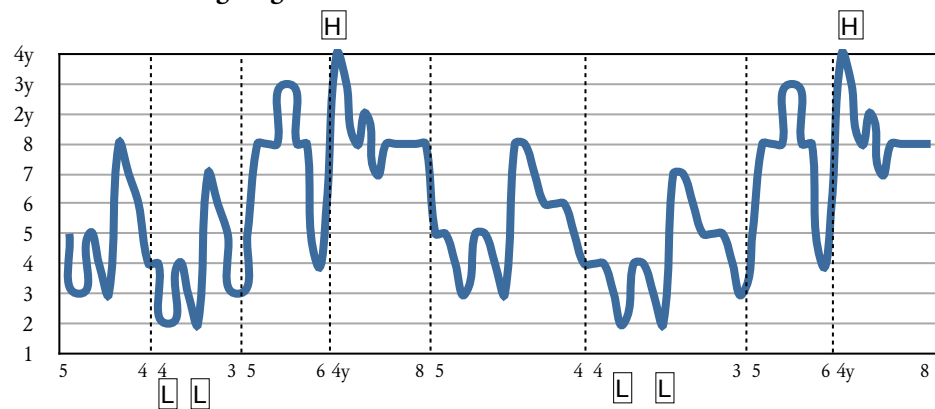
16. [G] 5z-6 (9: nona) – E-moll | G-dur – 4|4 – AA'BB'CC' – H:4 L:12

17 I högan nord (Vasa marsch)



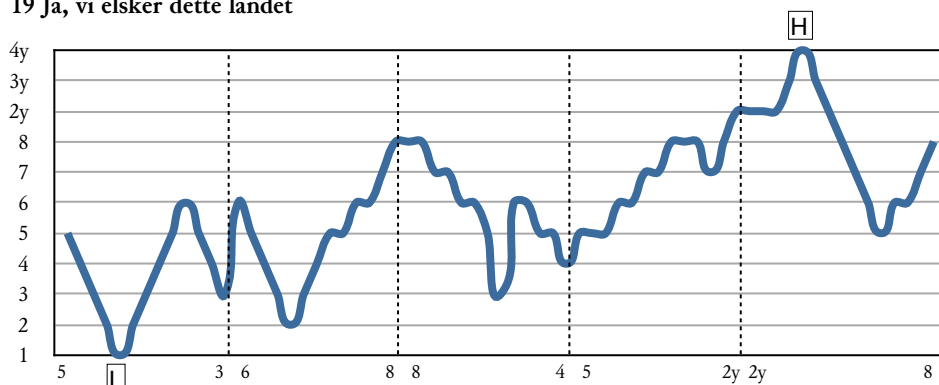
17. [B] 3z-5 (10: decim) – G-dur – 4|4 – ÖVR – H:3 L:1

18 I sommarens soliga dagar



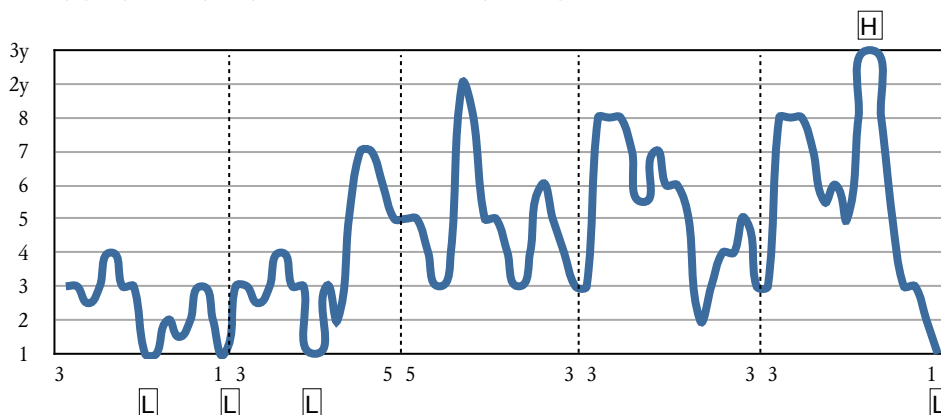
18. [G] 2-4y (10: decim) – Bb-dur – 4|4 – ABCB – H:2 L:4

19 Ja, vi elsker dette landet



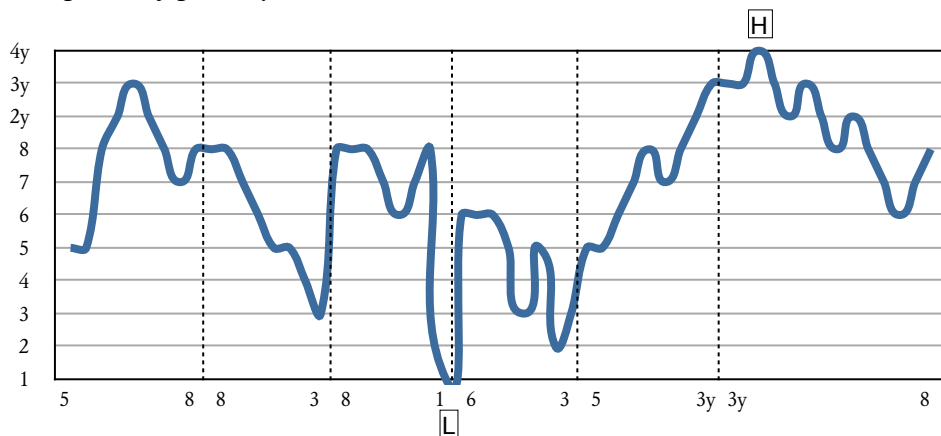
19. [A] 1-4y (11: oktav + kvart) – Bb-dur – 4|4 – ÖVR – H:1 L:1

20 Jag gungar i högsta grenen (En sommardag i Kangasala)



20. [B] 1–3y (10: decim) – Bb-dur – 6|8 – AA'BB'CC' – H:1 L:4

21 Jag vet var jag min styrka har (Förtröstan)

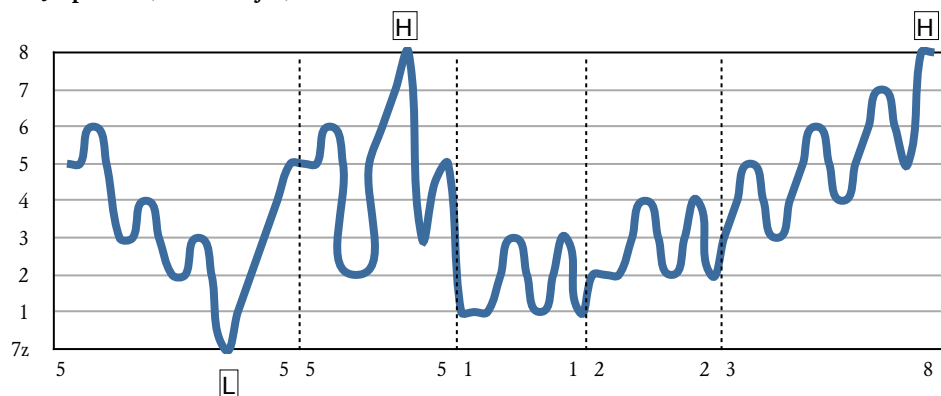


21. [C] 1–4y (11: oktav + kvart) – A-dur – 3|4 – GK – H:1 L:1

22 Jag älskar min hembygd
(= nr 6 Du gamla, du fria)

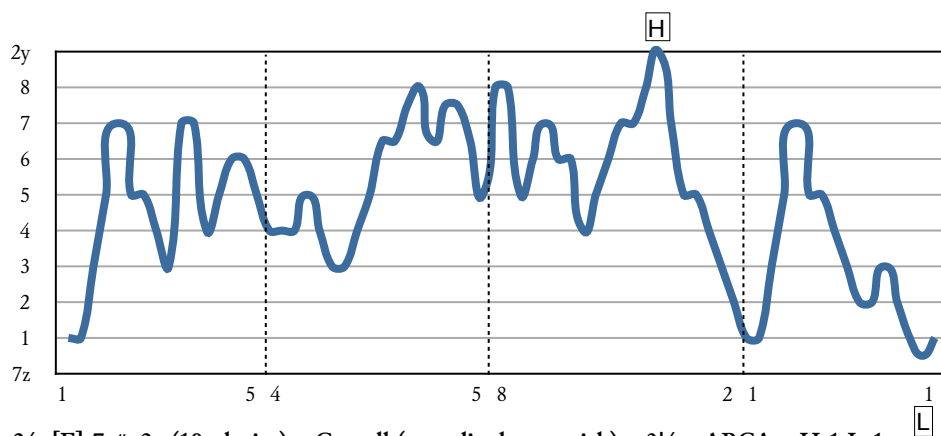
22. [B] 5z–4 (7: septim) – G-dur – 4|4

23 Julpolska (Nu ha vi ljus)



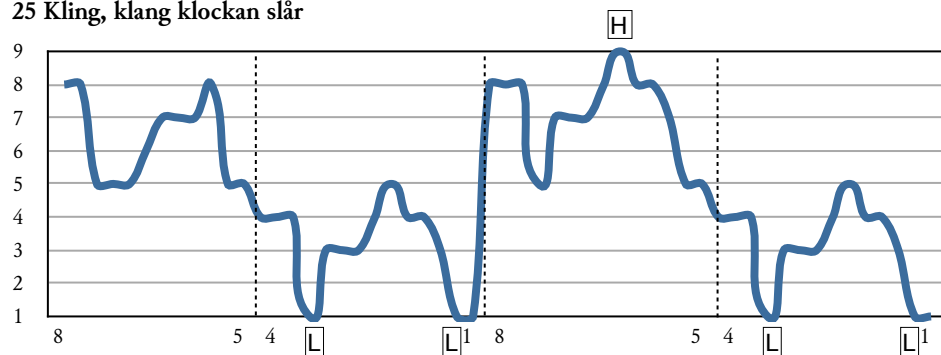
23. [G2] 7z-8 (9: nona) - C-dur - 3|4 - AABC - H:2 L:1

24 Kanske



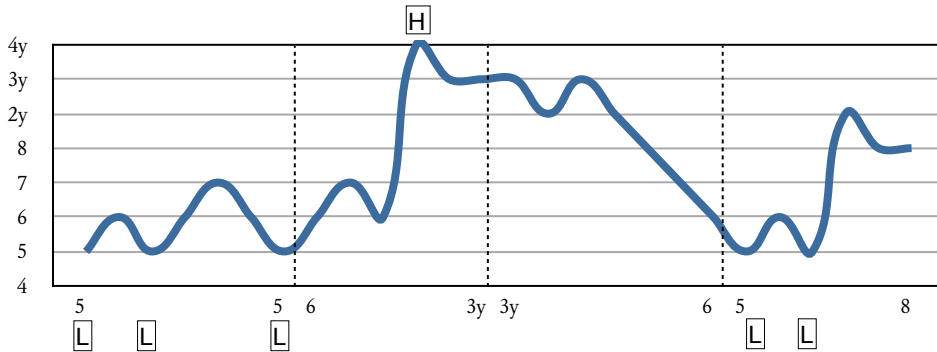
24. [F] 7z#-2y (10: decim) - C-moll (naturlig-harmonisk) - 3|4 - ABCA - H:1 L:1

25 Kling, klang klockan slår



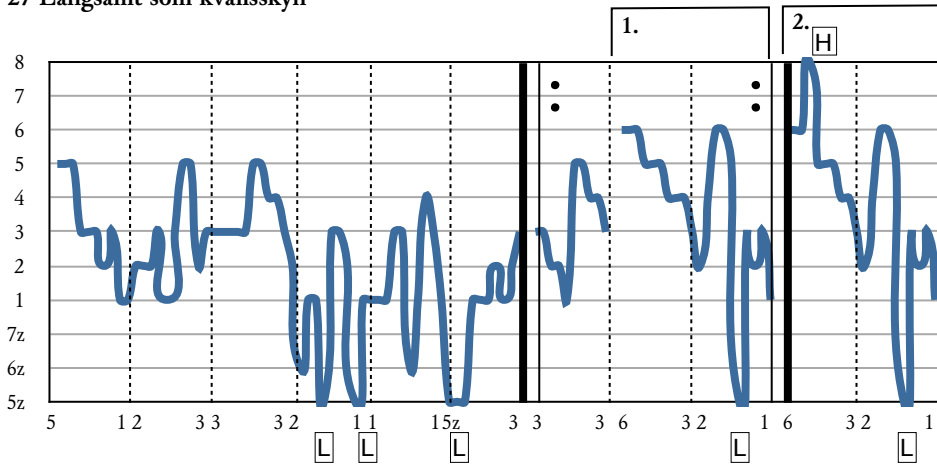
25. [D] 1-8 (8: oktav) - B-moll (naturlig) - 2|2 - ABCB - H:1 L:4

26 Lasse liten



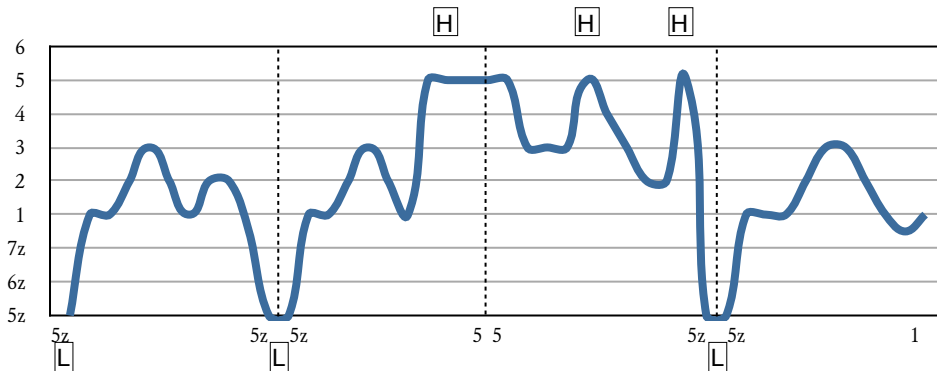
26. [F] 5-4y (7: septim) - A-dur - 4|4 - AABA - H:1 L:5

27 Långsamt som kvällsskyn



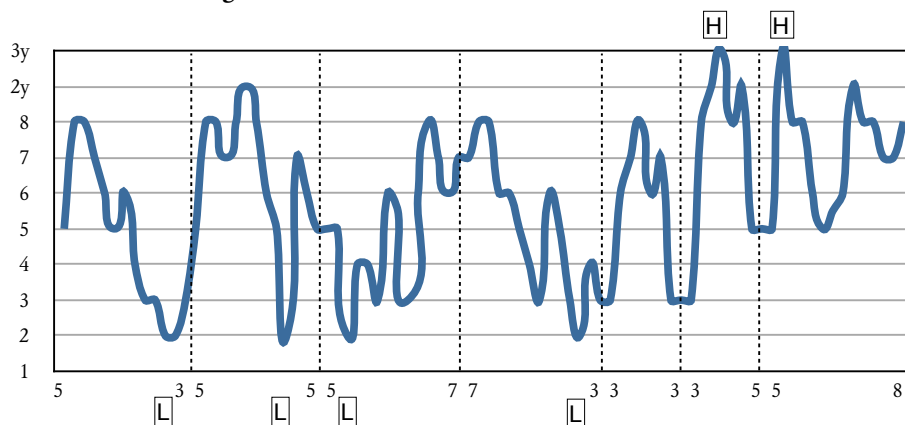
27. [E] 5z-8 (11: kvart+oktav) - Eb-dur - 6|8 - GK - H:1 L:5

28 Men liljorna de växa upp om våren



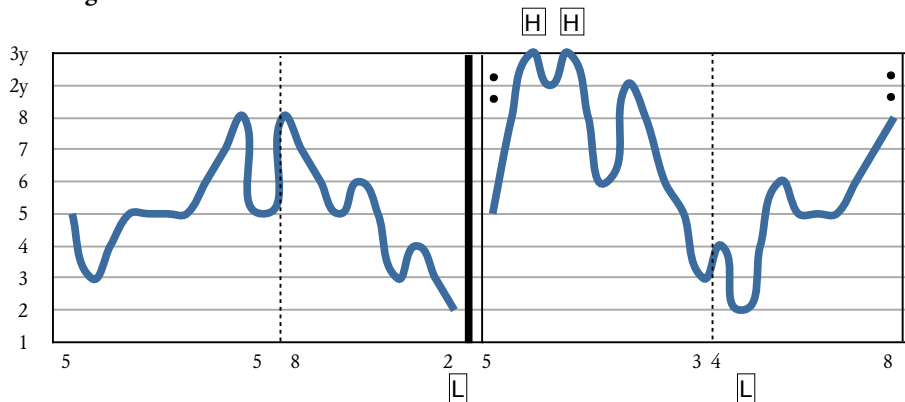
28. [D] 5-5y (8: oktav) - G-moll - 4|4 - AA'BA - H:3 L:3

29 Modersmålets sång



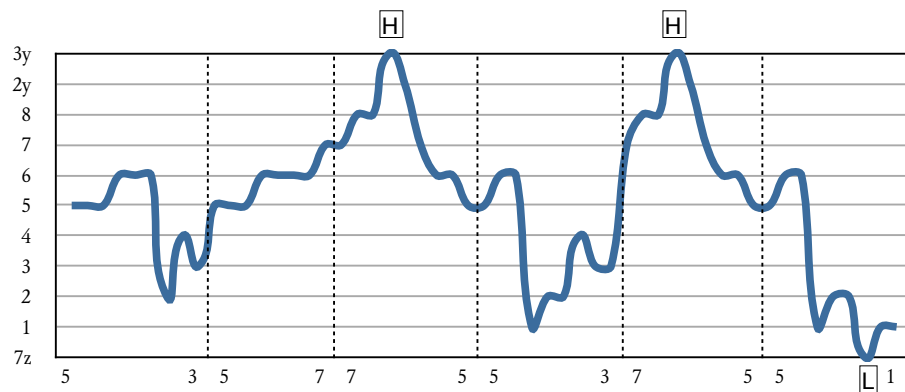
29. [B] 2-3y (9: nona) – Bb-dur – 4|4 – ÖVR – H:2 L:4

30 Morgonvisa



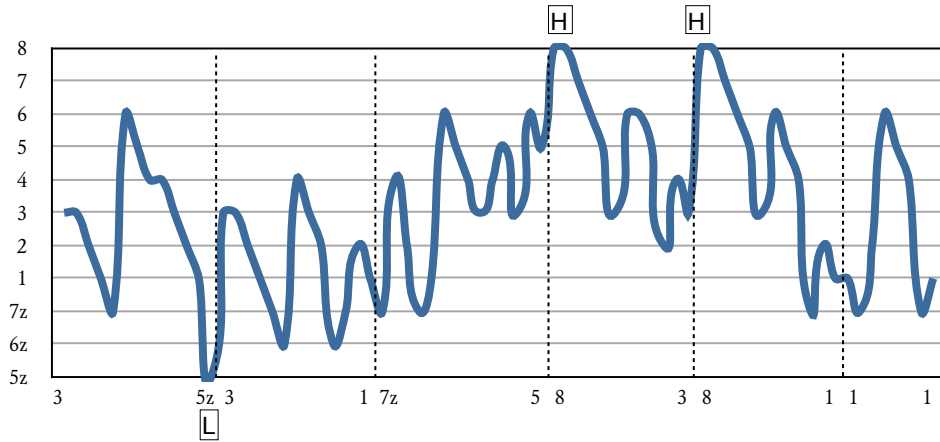
30. [D] 2-3y (9: nona) – Bb-dur – 4|4 – ABB – H:4 L:3

31 Natthamn



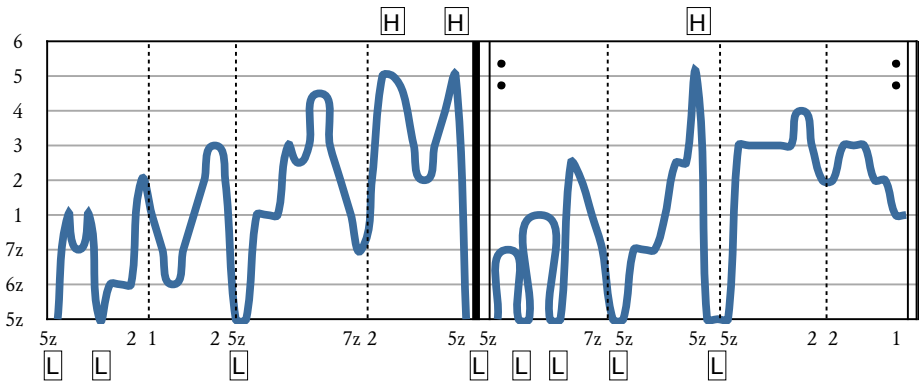
31. [E] 7z-3y (11: kvart + oktav) – A-dur – 3|4 – ABB' – H:2 L:1

32 Nu står jul vid snöig port



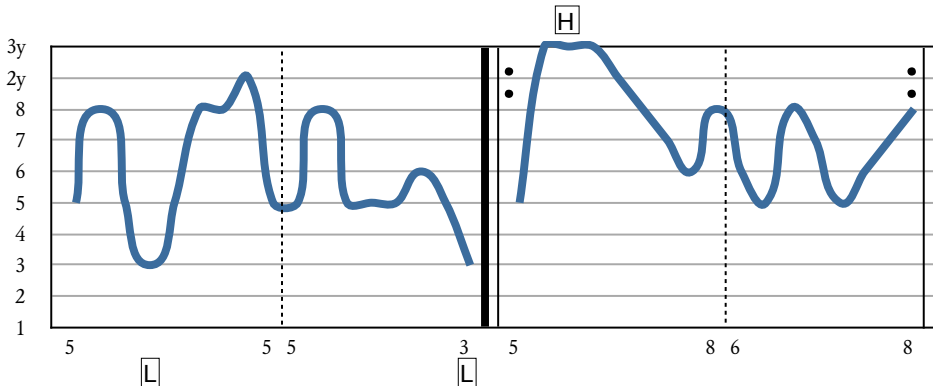
32. [G2] 5z-8 (11: kvart + oktav) - D-dur - 2|4, 3|4 - AABCCD - H:2 L:1

33 Nylänningarnas marsch



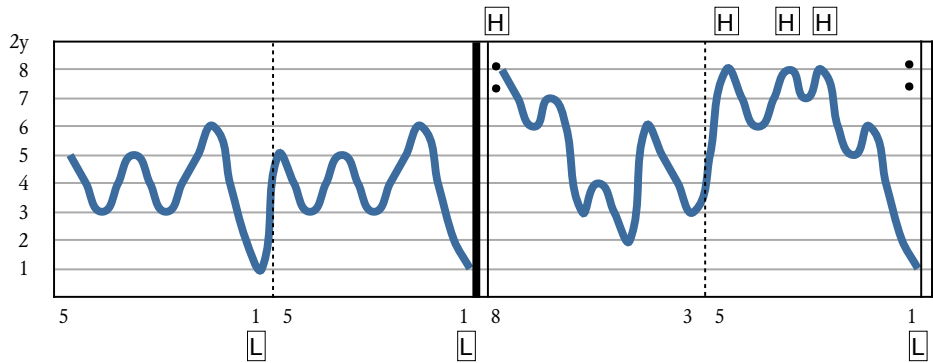
33. [B] 5z-5 (8: oktav) - F-dur - 4|4 - ABB - H:4 L:13

34 När solen tänder sina strålar



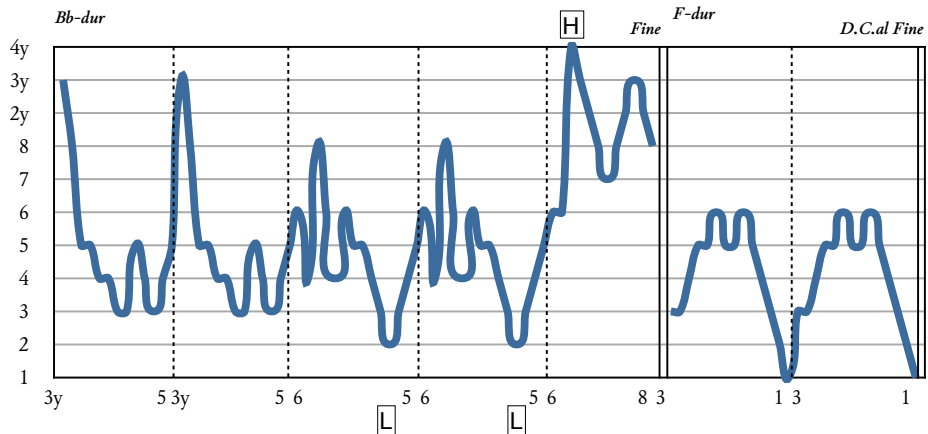
34. [D] 3-3y (8: oktav) - A-dur - 4|4 - ABB - H:2 L:2

35 Plocka vill jag skogsviol



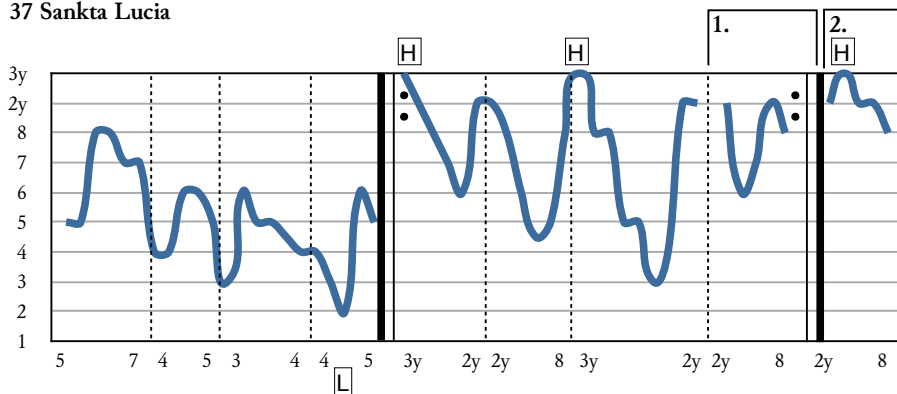
35. [D] 1–8 (8: oktav) – C-dur – 2/4 – AABB – H:8 L:4

36 Respska (Klang min vackra bjällra)



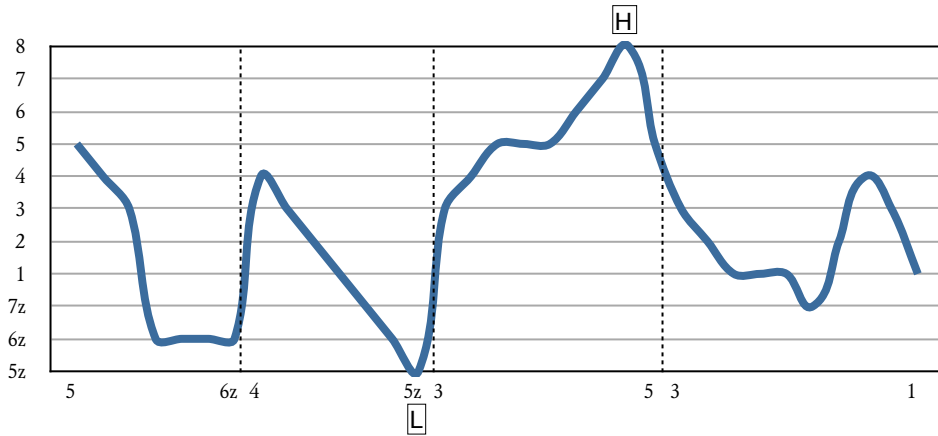
36. [D] 2–4y (10: decim) – Bb-dur | F-dur – 3/4 – ABA – H:2 L:4

37 Sankta Lucia



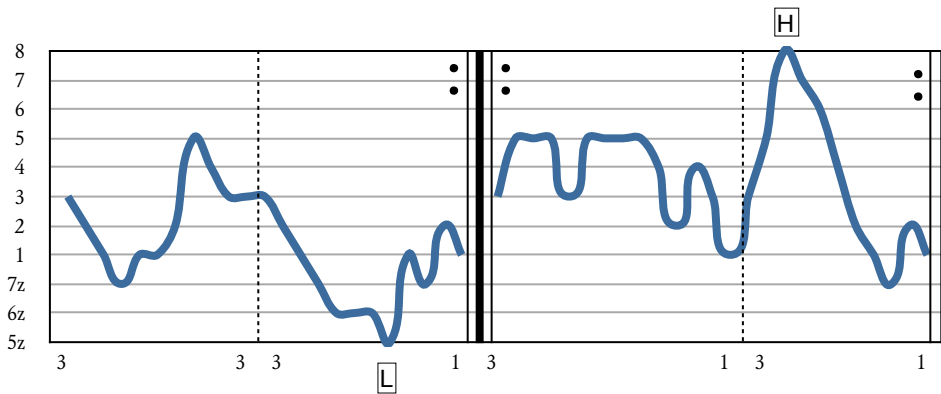
37. [G2] 2–3y (9: nona) – Bb-dur – 3/4 – ABB – H:5 L:1

38 Se, god afton och god kväll



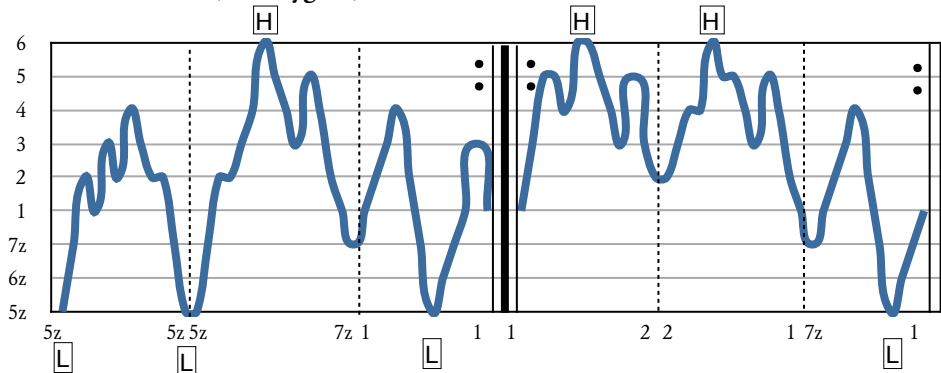
38. [D] 5z-8 (11: kvart+oktav) - D-dur - 2|2 - GK - H:1 L:1

39 Slumrande toner



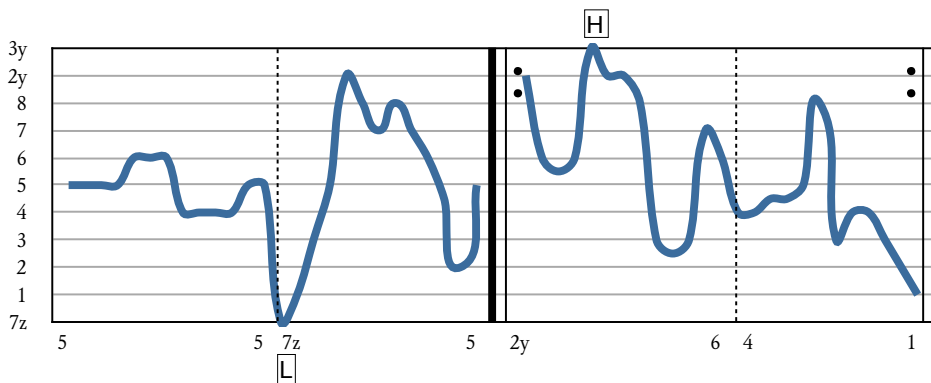
39. [D] 5z-8 (11: kvart + oktav) - D-dur - 4|4 - AABB - H:2 L:2

40 Sommarmarsch (Över bygden)



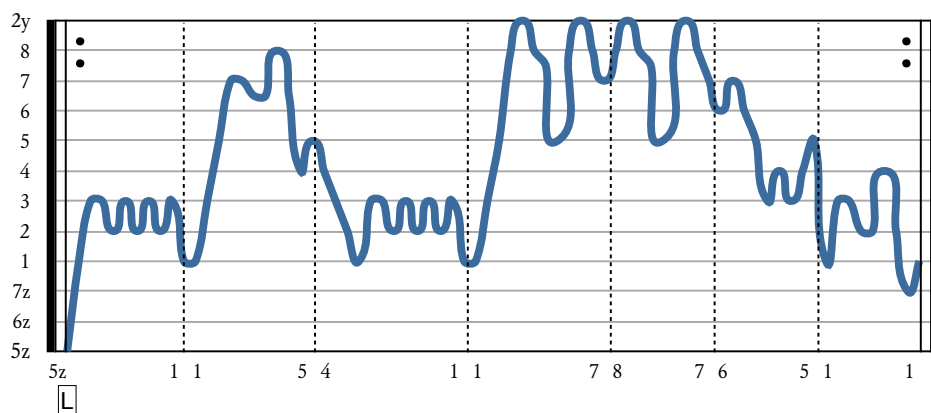
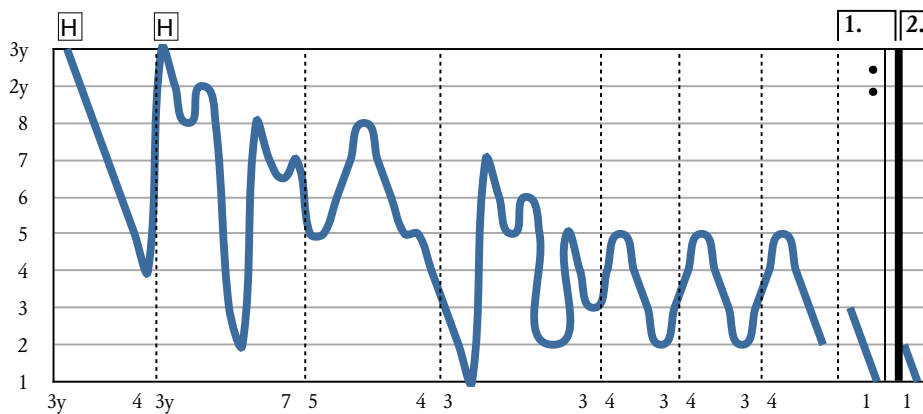
40. [D] 5z-6 (9: nona) - F-dur - 4|4 - AABB - H:6 L:8

41 Spegling



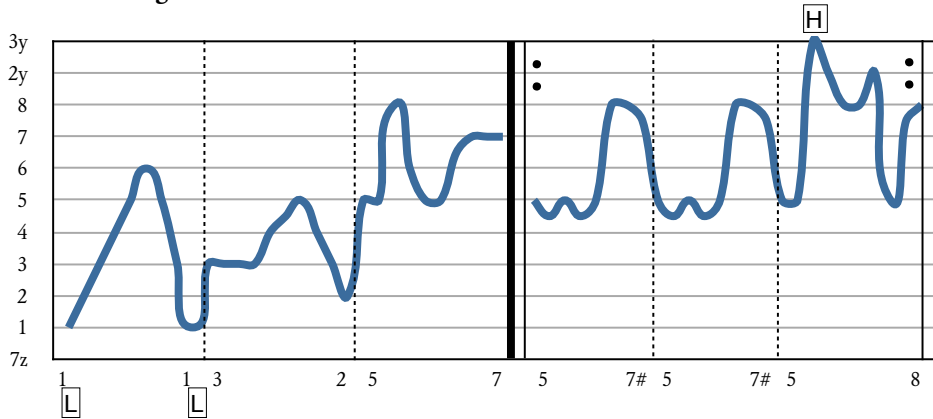
41. [E] 7z-3y (11: kvart+oktav) – Bb-dur – 2|2 – ABB – H:2 L:1

42 Stormskärs-Maja



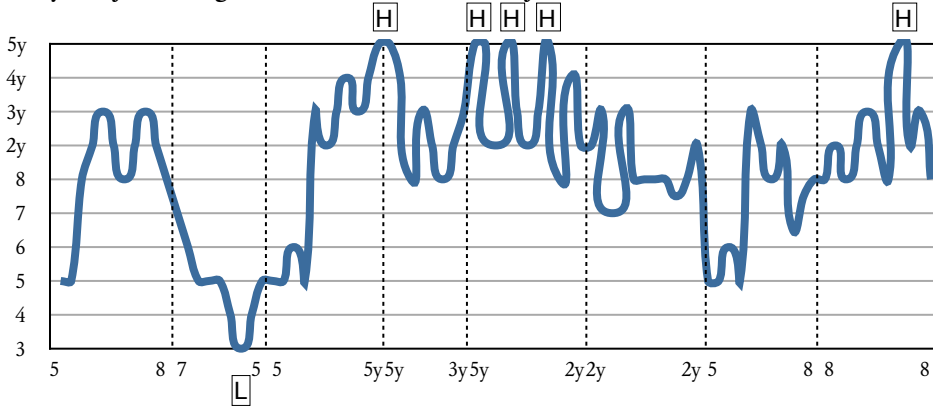
42. [F] 5z-3y (13: tredecima) – A-moll (naturlig, harm.) – 4|4, 5|4, 3|4 – ÖVR – H:2 L:1

43 Suomis sång



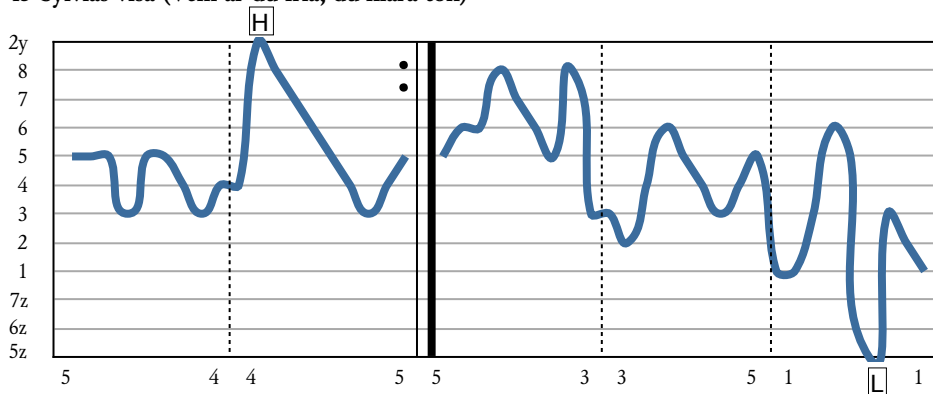
43. [B] 1-3y (10: decim) – B-moll (naturlig, harm.) – 3|4 – ABB – H:2 L:2

44 Sylvias julkhälsning från Sicilien (Och nu är det jul...)



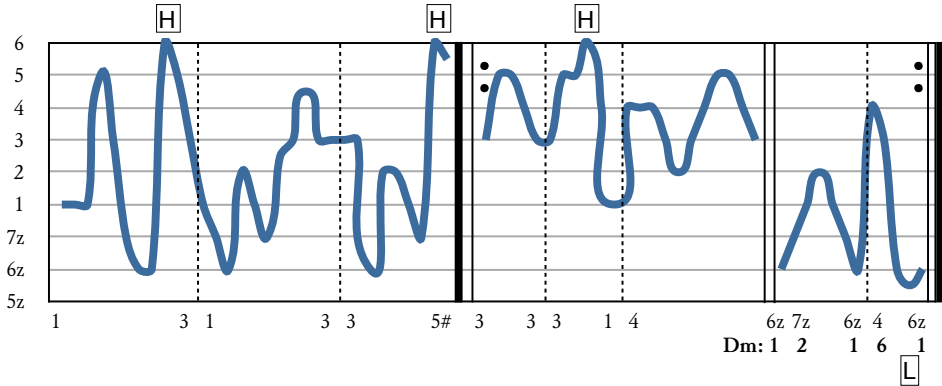
44. [G2] 3-5y (10: decim) – F-moll – 12|8 – GK – H:5 L:1

45 Sylvias visa (Vem är du fria, du klara ton)



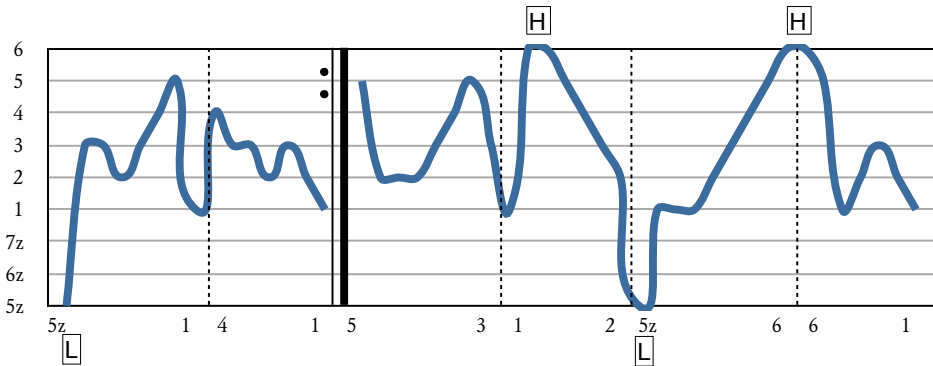
45. [E] 5z-2y (12: kvint+ oktav) – C-dur – 3|4 – AAB – H:2 L:1

46 Så skön är vår jord (Niin kaunis on maa)



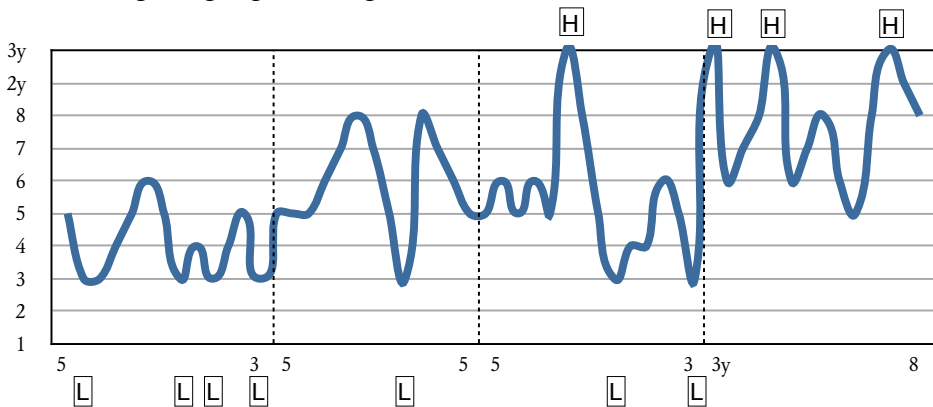
46. [G] F: 5z#-6 (Dm:7z+-8) (9: nona) – F-dur | D-moll – 3|4 – ABB – H:4 L:2

47 Söndagsmorgon (Nu är det ljuvlig sommar)



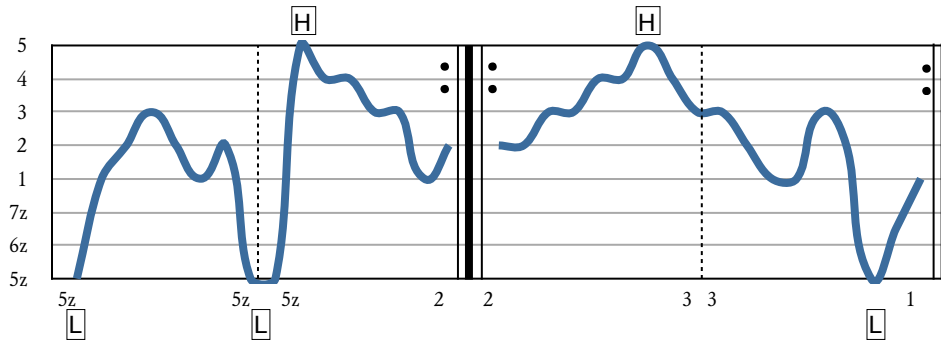
47. [G] 5z-6 (9: nona) – Eb-dur – 3|4 – AABA' – H:2 L:3

48 Till en fågel (Säg mig du lilla fågel)



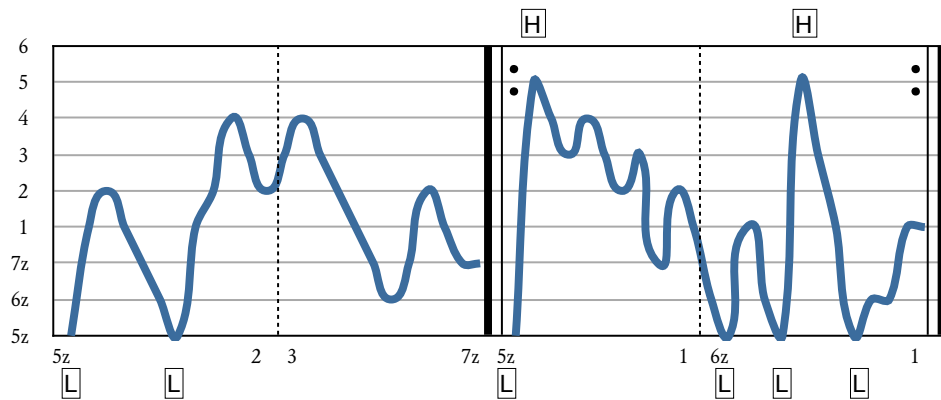
48. [E] 3-3y (8: oktav) – Bb-dur – 2|4 – GK – H:4 L:7

49 Till Österland



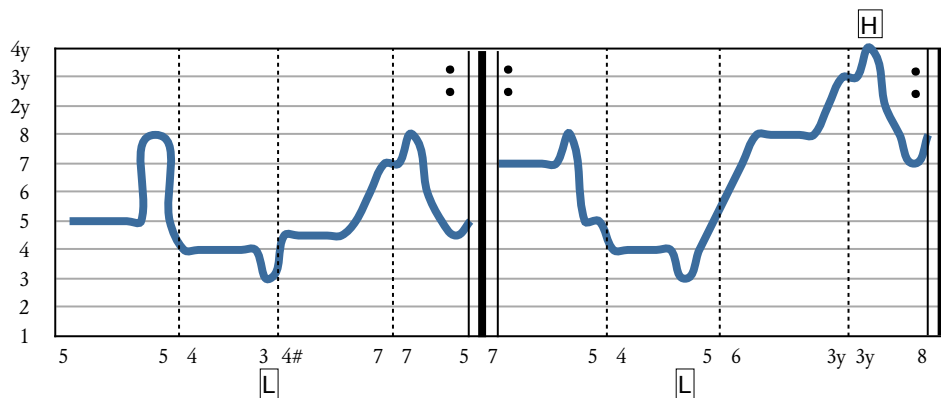
49. [D] 5-5y (8: oktav) – G-moll – 4|4 – AABB – H:4 L:6

50 Ty lysa de stjärnor



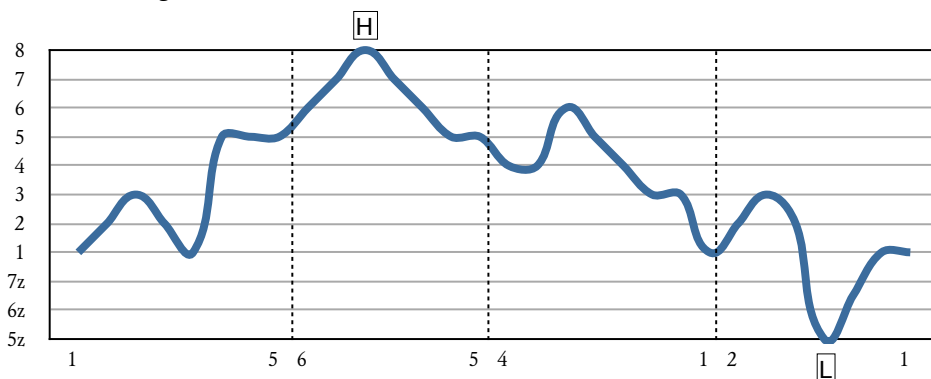
50. [E] 5z-5 (8: oktav) – G-dur – 4|4 – ABB – H:4 L:10

51 Under rönn och syren (Blommande sköna dalar)



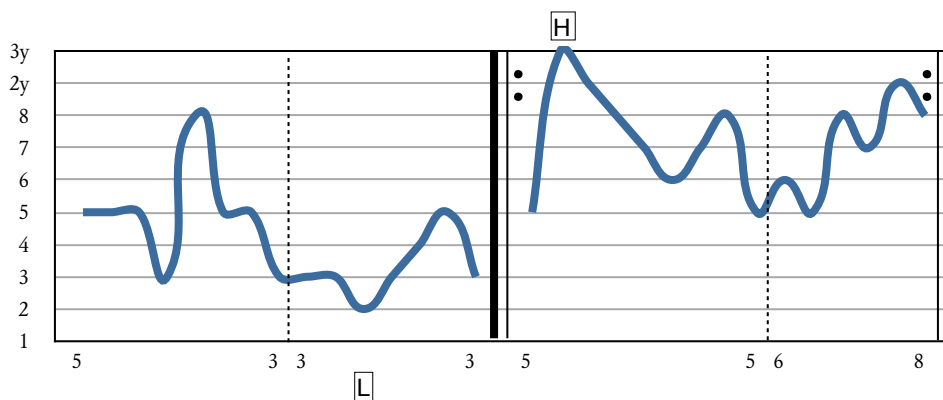
51. [E] 3-4y (9: nona) – A-dur – 3|4 – AABB – H:2 L:4

52 Vem kan segla



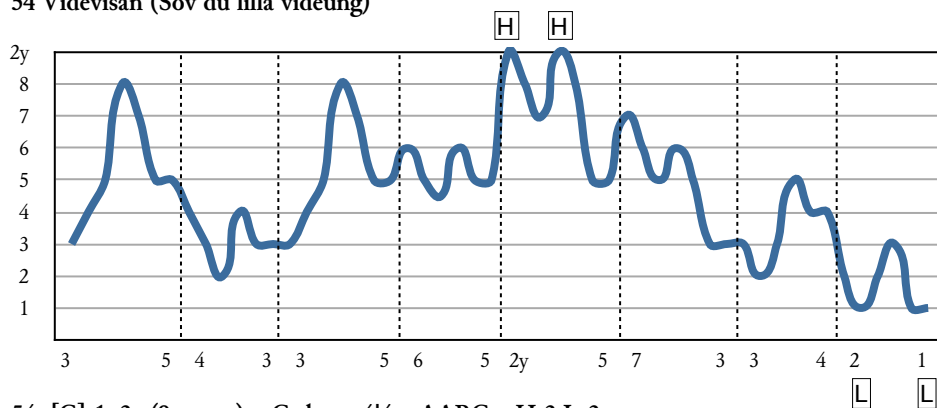
52. [D] 5z-8 (11: kvart+ oktav) – D-moll – 6|8 – GK – H:1 L:1

53 Vid en källa



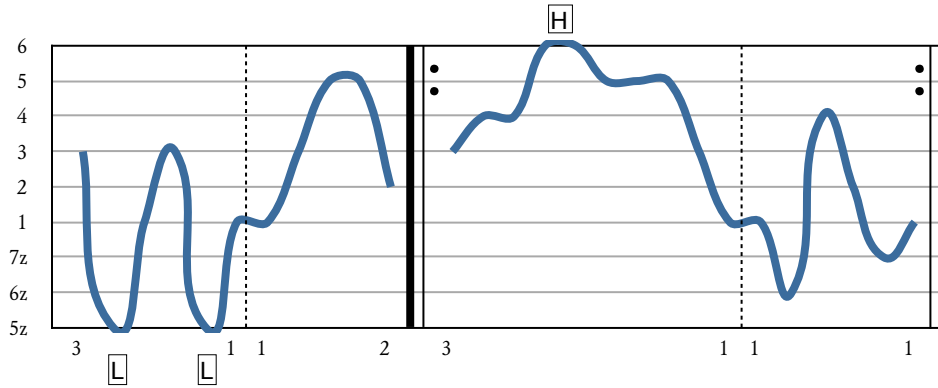
53. [E] 2-3y (9: nona) – Bb-dur – 6|8 – ABB – H:2 L:1

54 Videvisan (Sov du lilla videung)



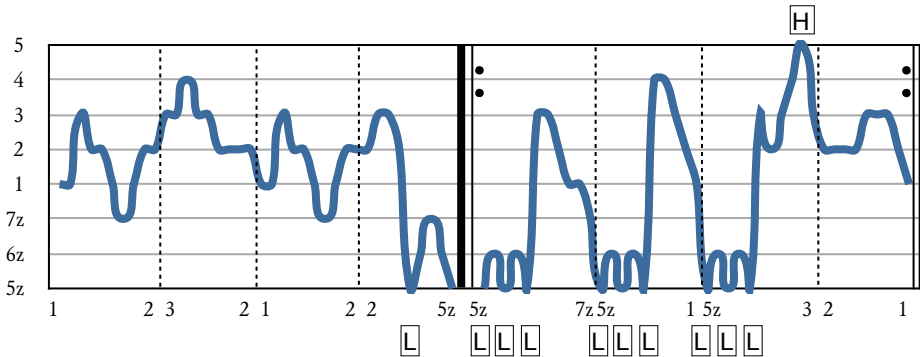
54. [G] 1-2y (9: nona) – C-dur – 4|4 – AABC – H:2 L:2

55 Vinden drar



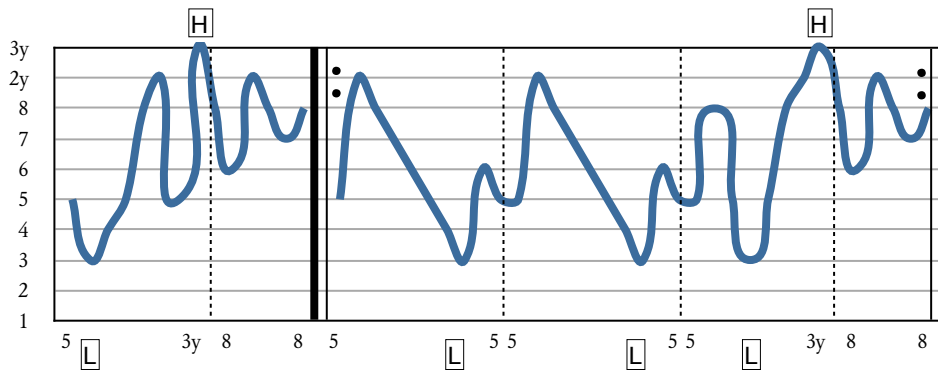
55. [F] 5z-6 (9: nona) – F-dur – 4|4 – ABB – H:2 L:2

56 Vintern rasat (Längtan till landet)



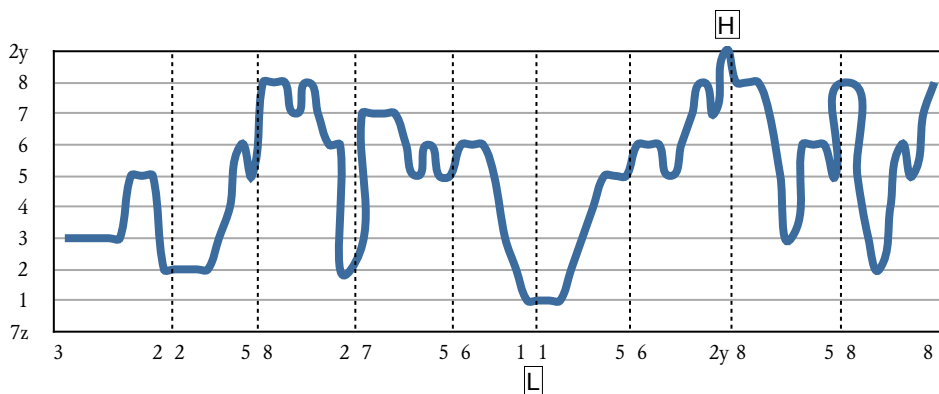
56. [G] 5z-5 (8: oktav) – G-dur – 4|4 – ABB – H:2 L:19

57 Vårt land



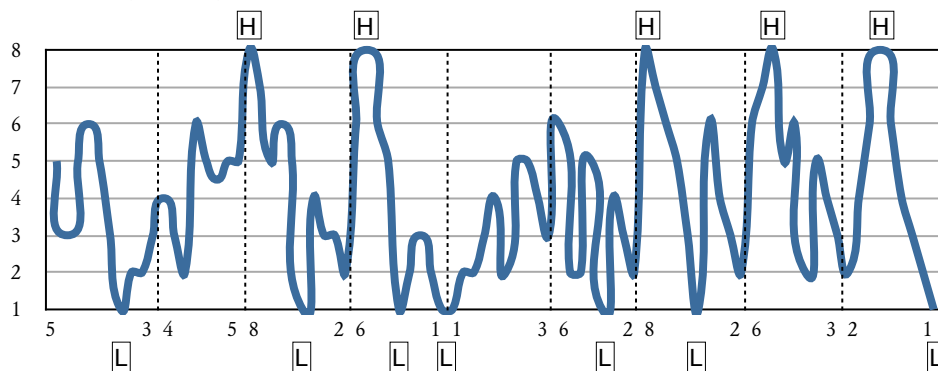
57. [A] 3z-3 (8: oktav) – G-dur – 3|4 – ABB – H:3 L:7

58 Åboland



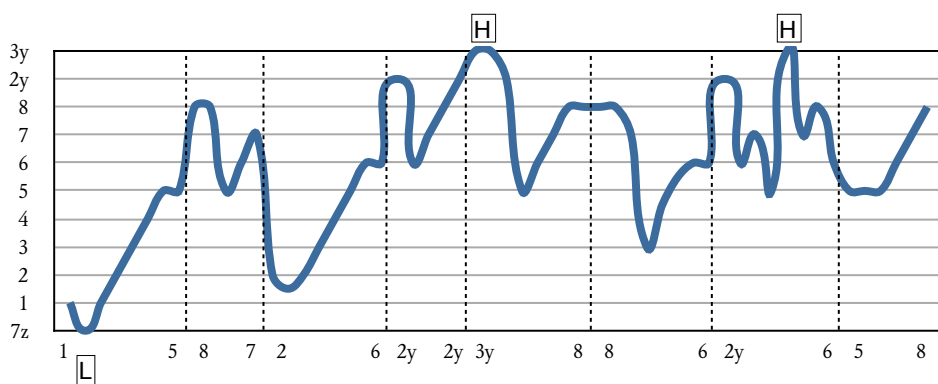
58. [B] 1–4y (11: oktav+kvart) – Bb-dur – 4|4 – GK – H:1 L:1

59 Ålänningens sång



59. [B] 1–8 (8: oktav) – C-dur – 4|4 – ÖVR – H:5 L:7

60 Österbotten



60. [B] 7z–3y (11: oktav+kvart) – Bb-dur – 4|4 – ÖVR – H:2 L:1

Camilla Cederholm

"Du sköna sång, vårt bästa arv"

Sånger har en förmåga att gripa tag i människan. Kombinationen av text och melodi bildar en helhet där redan några inledande ord och toner förmår väcka känslomässiga reaktioner av igenkännande och tillhörighet. Sånger med dylika karaktärsdrag börjar småningom uppfattas som en gemensam sångskatt. Den förs vidare från generation till generation och utvecklas till en kanoniserad sångtradition, ett gemensamt och värdefullt arv som hålls levande genom fortgående användning i skolor, vid högtider och andra festliga tillfällen.

Sångernas väg in i en etablerad sångskatt är lång och många andra faktorer än själva sången påverkar dess utformning. Genom att studera karaktärsdragen i en sångskatt kan olika sidor av ett helt folks historia belysas. Cederholm presenterar här en omfattande analys av 60 studerade sånger ur finlandssvensk sångtradition. Utgivningsfrekvensen har granskats i sammanlagt 29 sångböcker, som omspanner ett drygt sekel från sent 1800-tal till 2000-talets första decennium.

I avhandlingens titel citeras *Modersmålets sång*, en av de sånger som väl illustrerar karaktärsdragen i en sångskatt. Cederholm menar, att en sångskatt ger uttryck för en kollektiv identitet, tillskrivs ett värde som kulturarv och tjänar som medel för värdefostran. Vanliga teman i sångskatten är gemenskap och tillhörighet, hembygd, fosterland och skönheten i nordisk natur.

