

”Så varliga genom lunden med henne”. Återskapande, omskapande och nyskapande i nutida och äldre balladsång

Ingrid Åkesson

Inledning

Ballader och balladsång är ett mycket stort område, som jag inte utger mig för att vara expert på. Jag har emellertid ägnat mig åt balladsång som en del av nutida folklig sång i min nyutgivna avhandling *Med rösten som instrument* (2007). I den behandlar jag såväl vissång som trall, lockrop och genreöverskridande musicerande, med tyngdpunkt på hur ett antal av dagens folksångare förhåller sig till material, stildrag och förebilder i det vi kallar folkmusiktradition. I avhandlingen behandlar jag också den plats och position som vissång och annat röstmusicerande har tagit sig – hittills – i den vokala vågen och i folkmusik som genre, musikalisk subkultur eller senmodern ”post-revival” och jag diskuterar begrepp som tradition, autenticitet och modernitet. Tidigare har jag också arbetat med ett forskningsprojekt kring folklig koralsång tillsammans med Margareta Jersild (Jersild & Åkesson 2000), och mycket av det vi har skrivit om sångstil, tonalitet/modalitet, variation och utsmyckning är giltigt långt utanför genren koraler. Men det är framför allt med min avhandling som utgångspunkt som jag ska tala om återskapande, omskapande och nyskapande i både nutida och äldre balladsång.

Tyngdpunkten ligger på den modell jag har försökt formulera för det som sker i gehörsdominerad överföring, när sångare *både* återger/återskapar det man har lärt sig av en föregångare *och* ofta lägger till någonting eget eller förändrar vissa element mer eller mindre avsiktligt. Jag betraktar alltså denna överföring som en process som samtidigt innebär ett kreativt och re-kreativt bruk av balladtradition och annan vokal folkmusik, och jag vill beskriva skeendet som ständigt överlappande skikt av återskapande, omskapande och nyskapande förhållningssätt. Jag har i min avhandling utgått från nutida musicerande i det vi kallar den vokala vågen, från senare delen av 1980-talet och framåt, men jag menar att mina begrepp också kan användas för att definiera gehörsöverföring i allmänhet och i äldre tidsskikt.

I folkmusikmiljöer finns en betoning av det som uppfattas som ålderdomligt eller ovanligt/exotiskt. Märta Ramsten (1991:37) har kallat detta ”förstärkt tradition”, dvs. man lyfter fram de element som starkast profilerar genren och skiljer den från annan musik, och man använder ofta dessa stildrag mera och i högre koncentration än vad de finns i förebildernas musicerande. Det hänger samman med etableringen av folkmusiken som genre eller ”micromusic” i paritet med t.ex. jazz eller tidig musik.

Dessutom har det vuxit fram ett behov av profilering av den *vokala* folkmusiken i relation till den instrumentala, till låtspelet. Artister och pedagoger har, delvis som ett svar på det ökande intresset för både folklig musik och konstmusik från hela världen, velat visa på att det finns en vokal tradition i Sverige som

har rötter i det medeltida samhället (eller åtminstone i 1500- och 1600-talen), modala drag i tonalitet och melodik, frasering och puls som ligger utanför den noterade musikens taktarter samt ett bruk av utsmyckningar som inte förekommer i modern sång. I intresset för det gamla och det ovanliga kan den nutida profileringen sägas påminna om den som representeras av Richard Dybeck och andra 1800-talsinsamlare och folkmusikfrämjare; där man då adapterade folkmusikaliska element för salongsmusicerande renodlas dock i dag i stället ”folkmusikidiomatiska” sound och stildrag. Här spelar balladerna en väsentlig roll.

Om urval

De flesta av våra dokumenterade ballader hör till tre undergenrer, och det är också dessa som dominerar i nutiden:

1. naturmytiska ballader med övernaturliga inslag (t.ex. ”Den förtrollade barnaföderskan” eller ”Lindormen”)
2. de s.k. riddarvisorerna, oftast med erotik eller kärlek som tema (t.ex. ”Rudegull seglar bort med sin trolovade”, mera känd som ”Vänner och fränder”), samt
3. skämtballader, som ju ofta utgör parodier på de allvarigare visorna (t.ex. ”Bonden och kråkan” eller ”Det underbara bältet”).

Några legendvisor finns också bland de ballader som sjungs ofta, i synnerhet ”Liten Karin” och den mest spridda av alla, ”Staffan Stalledräng”. Dessa balladgenrer dominerar också i den repertoar som har dokumenterats under 1800- och 1900-talen, så generellt sett sjunger dagens folksångare samma typ av repertoar som sångarna i uppteckningar och arkivinspelningar. Mindre populära är de resterande två balladtyperna, kämpavisor om strider mellan starka män eller jättar, och historiska visor med (antagen) anknytning till historiska händelser.¹ Dessa visor är också betydligt färre i det dokumenterade materialet, men att de inte hör till den levande repertoaren har troligen fler orsaker än de rent proportionsmässiga. Den enda ballad som räknas bland kämpavisorna och som sjungs av många i dag är ”Sven Svanevit”, och i de varianter som sjungs är det gåtstriden som står i centrum medan det inledande stridsmotivet och det avslutande mordet, som finns med i flera äldre varianter, utelämnas. De enda två ytterligare kämpavisor som sjungs av de sångare jag intervjuade för min avhandling är ”Syster befriar broder”, där det är en kvinna som slår alla fienderna, samt ”Ramunder”, som med sina komiska repliker ligger nära skämtballaderna.

Episk sång och genus

Ballader sjungs i stor utsträckning av kvinnor i dag – de har också i stor utsträckning sjungits av kvinnor i Skandinavien under de århundraden under vilka ballader har dokumenterats. Vanliga motivkretsar är relationer mellan manligt och kvinnligt och mellan individ och släkt, liksom äktenskap, graviditet och

barnafödande. Detta är ett inte oväsentligt faktum i jämförelse med den episka sången i östra och sydöstra Europa (jfr Ling 1989:97 ff.). Där är krigiska handlingar vanliga motiv, och eposen har huvudsakligen framförts av manliga utövare. En sådan uppdelning är naturligtvis en ganska hård generalisering, men det jag vill betona är att nordiska ballader i hög grad har sjungits av kvinnor samt ofta omfattar motiv och teman som på olika vis avspeglar genusstrukturer, individ kontra släktsamhälle, eller konflikt mellan hög och låg. Det är väl inte minst därför många ballader lever än i dag.

Västra och norra Europa

- många kvinnliga sångare
- motivkretsar: individ/samhälle, kvinnligt/manligt
- strofisk ballad

Östra och södra Europa

- övervägande manliga sångare
- ofta krigiska motiv, manliga hjältar
- stikiskt epos (ej strofindelning)

Utgångspunkter

I min avhandling diskuterar jag begreppen kulturarv, kanon och tradition som olika sätt för människor att konstruera och avgränsa en mängd kulturuttryck – stående i sin egen samtid med siktet ställt bakåt. *Kulturarv* står då i princip för kulturuttryck och kulturmönster som vi betraktar som nedärvda medan *kanon* betecknar en mindre mängd som har utkristalliserats genom särskilda urvalsprocesser, en mängd som en insatt person bör känna till och som betraktas som förebild och modell (jfr Bohman 2007). I *traditionsbegreppet* ligger koncentrationen på själva överföringen av kulturarv och kanon i någon utformning, alltså på processen, tidsaspekten. Det innebär att ”tradition” innefattar förändring och att begreppet kan relateras också till modernitet. Jag utgår från tre olika vinklar på det traditionella:

1. *Olika tidsskikt och förhållningssätt till tid och till det förflutna existerar samtidigt i ett samhälle.* Moderna element har funnits närvarande tidigt i historien, liksom element ur det förflutna i någon form lever kvar i ett senmodernt samhälle. Det som t.ex. Thomas Ziehe (1989) kallar traditionella, kontratraditionella och posttraditionella element överlappar varandra snarare än avlöser varandra. Historikern Britt Liljewall har uttryckt detta på ett koncist sätt: ”I förändringsprocesser kan man identifiera ett kontinuerligt/traditionellt och ett diskontinuerligt/modernt element. Utvecklingen innebär sammanflätning av dessa och successiva förskjutningar snarare än brott.” (1990:138) Johan Fornäs påpekar att det inte är traditioner som upplöses i moderniteten, utan ett traditionalistiskt förhållningssätt till traditionen, att det är möjligt att handla traditionellt men samtidigt tänka modernt (1995:22).

2. "Tradition" kan innefatta förändring och dynamik samt stå i förbindelse med det nutida. Vissa modernitetsteoretiker som Anthony Giddens och Johan Fornäs är varse att det finns en dynamik i relation till det traditionella. Giddens skriver: "In general, *traditions only persist in so far as they are made available to discursive justification* and are prepared to enter into open dialogue not only with other traditions but with alternative modes of doing things." (1994:105, kursiv i originalet) Denna infallsvinkel står öppen för den faktiska existensen av traditionella element som är tillgängliga för samtal och dialog, vilket enligt min mening är fallet när vi talar om en musikalisk tradition (eller andra konstnärliga uttryck).
3. En musikalisk tradition kan sägas ha ett slags dubbel natur, som förenar dess konstruerade och dess nedärvda, essentiella karaktär. Många forskare menar att eftersom traditionens objekt alltid har utsatts för mer eller mindre förändring och variation finns ingen absolut motsättning mellan kontinuitet och stabilitet å ena sidan och diskontinuitet och innovation å den andra.² De betraktar "tradition" som ett dubbelsidigt begrepp, både organiskt/essentiellt (som en nedärvd mängd) och symboliskt/konstruerat (utifrån den egna samtidens synsätt). Ett annat sätt att uttrycka detta är att se tradition som både objekt/kanon och process samtidigt. Henry Glassie påpekar i en ofta citerad artikel: "Change and tradition are commonly coupled [...] as antonyms. But tradition is the opposite of only one kind of change: that in which disruption is so complete that the new cannot be read as an innovative adaptation of the old." (Glassie 1995:395).³ Han menar också att tradition varken är enbart statisk eller enbart föremål för förhandling och "emergence", utan att den kan vara både och, omformas och röra sig både framåt och bakåt i tiden (Glassie 1995:405).

Åter-, om- och nyskapande som tankemodell

De tre förhållningssätten återskapande, omskapande och nyskapande kan på olika sätt sammanfalla och överlappa varandra; de kan betraktas som skikt, vilka i olika kombinationer kan lagras över varandra – i enskilda musikaliska uttryck eller i större strukturer. I återskapande ligger tyngdpunkten på likhet med en förebild; omskapande öppnar för nya kombinationer av eller användnings sätt för traditionella element medan det nyskapande – eller innovativa – i denna betydelse står för en kombination av nya element med ett synligt sammanhang bakåt i "traditionen".

Som jag skrev inledningsvis är begreppen tätt sammanknutna som olika aspekter av såväl överföring som skapande, och jag menar att de kan ses som en modell för dessa två processer inom folkligt musicerande. Om vi betraktar traditionsbegreppet med tyngdpunkt på just *överföring över tid* så kan detta beskrivas som kombinationer av åter-, om- och nyskapande. Samtidigt vill jag föreslå den här modellen som ett *redskap för att studera kreativitet i s.k. folklig kultur*, där

den re-kreativa, dvs. åter- och omskapande, aspekten både är betydelsefull i sig själv och en viktig grund för nyskapandet – jag återkommer till detta.

Definitionerna av de här begreppen har i första hand utformats med tanke på utformning och framförande av musik. Emellertid kan termerna användas på olika nivåer, t.ex. för att beskriva musiksituationer, användning av musikinstrument m.m. När man talar om återskapande av t.ex. en musikgenre måste termerna definieras på ett vidare sätt.

återskapande

- nära källan
- innehåller ett element av härmning
- inkluderar mindre (oavsiktliga/omedvetna) förändringar typiska för gehörstradition (t.ex. av intonation el. utsmyckning)
- behåller visans/låtens form
- i vidare mening: att hålla sig nära det tidigare existerande eller ett tänkt förflutet

omskapande

- avsiktlig/medveten förändring och/eller arrangemang av traditionell musik
- innefattar medveten variation typisk för utövare med tyst kunskap om det musikaliska hantverket, t.ex. omplacering, repetition eller utelämnande av motiv eller strofer
- inkluderar samma tekniker använda av utbildade musiker med tillgång till ett större musikaliskt material
- kombination av varianter eller av texter och melodier; pusselteknik, medleys etc.
- i vidare mening: att avsiktligt förändra eller flytta om det ”traditionella”

nyskapande

- skapa nya melodier och/eller texter på den traditionella musikens (och lyrikens) grund och inom ett folkmusikaliskt idiom
- kombinera traditionella melodier med nykomponerade delar, förspel, mellanospel etc.
- kombinera nygjorda melodier med gamla texter och vice versa
- genreöverskridande kompositioner baserade (delvis) på folkmusik men med blandade idiom (”världsmusik”, jazz, rock, nutida konstmusik etc.)
- ta in uttryck, sound, instrument och musikaliska element från andra musikslag eller kulturer
- i vidare mening: att skapa nytt inom eller i anslutning till en stil och ta in nya element

Som jag definierar dem är åter-, om- och nyskapande ganska vida begrepp. Modellen är tänkt att omfatta olika typer av förhållningssätt till s.k. traditionellt

material och traditionella stildrag samt olika typer av kombinationer och nyskapande. Jag syftar på sådana förhållningssätt som bygger på grundläggande kännedom om material och stildrag m.m., inte ett emblematiskt bruk av ”folkton” hos kompositörer och arrangörer utanför folkmusikområdet. Jag använder termerna i första hand som analysbegrepp, inte för att beskriva utövarnas intention – graden av medveten intention kan variera. Gränsen mellan oavsiktlig/omedveten och avsiktlig/medveten förändring kan diskuteras t.ex. i fråga om glömska, som kan medföra oavsiktligt omskapande av en visa eller låt, även om intentionen är återskapande, dvs. att återge det man har lärt sig.⁴ Det innebär också att det är svårt att dra en skarp gräns mellan återskapande och omskapande.

Ett återskapande förhållningssätt innebär så att säga återskapande med en viss marginal av frihet. Spontan och mer eller mindre oavsiktlig variation ingår i vad vi kan kalla ett folkmusikaliskt idiom. Denna marginal finns också inom andra gehörspräglade musikslag som blues och jazz och, vilket folkmusiker ofta påpekar, den var in på 1700-talet underförstådd även i fråga om notbunden musik, där t.ex. utsmyckningar inte skrevs in i noterna utan improviserades utifrån musikernas genrekännedom. I dag finns inte denna marginal i samma utsträckning inom områden som kör- eller orkestermusik, vilket präglar många utövares syn på såväl musicerande som notskrift.

Jag vill upprepa igen att åter-, om- och nyskapande inte ska ses som isolerade kategorier. I ett enskilt framförande finner man ofta exempel på hur åter-, om- och nyskapande i någon mening överlappar varandra (se fig. 1); både omskapande och nyskapande innehåller för det mesta ett element av återskapande, åtminstone på en allmän nivå (t.ex. att skriva en ny visa i gammal stil). Exempel på såväl åter-, om- som nyskapande kan återfinnas i en och samma utövares framförande – hos föregångare och hos nutida utövare. Till exempel kan en sångare framföra en del av sin repertoar på ett huvudsakligen återskapande sätt, som ligger nära stil och utförande hos den utövare hon eller han har lärt sig visan av. I annat sammanhang eller en annan del av repertoaren kan sångarens framförande vara mera omskapande, med egna kombinationer av text- och melodifraser eller -strofer, större variation etc. Även i det förflutna har en del sångare gjort egna visor, dvs. varit nyskapande i en bemärkelse.

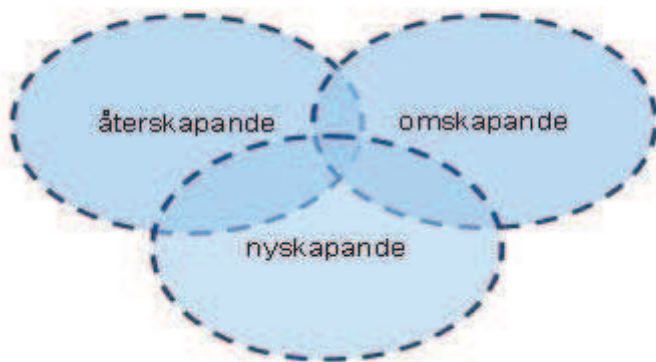


Fig.1 Åter-, om- och nyskapande som överlappande skikt.

Inom de dominerande musikområdena i den västerländska kulturen (dvs. konstmusik efter ca 1800 samt populärmusik) är idealet huvudsakligen *innovation*, *originalkompositioner* kopplade till verkbegreppet (samt ytterst till bilden av det företrädesvis manliga geniet som skapades i den romantiska periodens början). Här kan man säga att ett skriftkulturellt ideal dominerar: den i bokstäver eller noter nedskrivna ”texten” antas ha absoluta gränser (även om man då bortser från den intertextualitet och det återbruk som förekommer i de flesta genrer). Även populärkulturella kreativa ideal innebär att ”skriva nya låtar”, skapa nya stilar och genrer, hitta nya klanger etc. Dessa ideal inkluderas i nyskapande som jag definierar det.

I gehörspräglade eller gehörsdominerade genrer, däremot, liksom i tidigare historiska epoker, existerar ett annat ideal, det vi i brist på bättre kan kalla folkligt skapande, och som framför allt har studerats inom folkloristiken, i forskningen kring sagor och annat folkligt berättande samt episk sång. I skapande utifrån formler och modeller värderas *variation*, *återanvändning* och *igenkännande* högre än *innovation* – det är gestaltandet i stunden som räknas (jfr Ong 1990:55, Lilliestam 1995:21). Där är det viktigt med återgivande av s.k. traditionella visor och låtar eller sagor och berättelser – och detta återgivande ska gärna *både* följa hantverkets regler *och* bära utövarens individuella prägel. Här befinner vi oss längre mot den muntliga polen i det muntligt-skriftliga kontinuet; verket som text har inte lika stark position och tyngdpunkten ligger mera på *utövaren, på tolkning, utformning och framförande*.

Finkultur – populärkultur: kreativa ideal

- innovation, original
- verkbegreppet
- ”texten”
- upphovsmannen (geniet)

”Folkligt skapande”: kreativa ideal

- variation, återanvändning, igenkännande
- formler och modeller
- utövaren
- tolkning och framförande

Inom forskning kring episk sång har vissa forskare talat om *memorerande* och *improvisation* som två skilda tekniker, där man i det första fallet strävar efter att minnas och återge en hel text, oftast strofisk och rimmad och eventuellt utifrån en nedskrift, alternativt en ”färdigkomponerad” melodi. Så definieras t.ex. de nordiska balladerna. Improvisation bygger då snarare på att minnas längre skeenden och rader av episoder samt återge dem i en textligt och musikaliskt friare form med hjälp av formler och korta melodifraser som kan kombineras på olika sätt, t.ex. i långa icke-strofiska epos – här tänker man sig att varje framförande skiljer sig betydligt från andra framföranden. I verkligheten är de två teknikerna inte alltid så tydligt åtskilda från varandra – i synnerhet om vi betraktar text och melodi som en helhet. Text och melodi är sammanbundna med varandra men kan ha inbördes olika fast form. Man skulle kunna säga att det jag försöker komma åt med mina begrepp är den re-kreativa verksamhet som ligger mellan polerna memorerande och improvisation, och som i första hand karakteriseras av *variation* och *kombination* i såväl text som melodi. Jag vill se ”folkligt skapande” som mera av kontinuum mellan memorerande och improvisation, mellan muntligt och skriftligt och mellan stabilt och föränderligt (se även Ling 1987:125 ff).

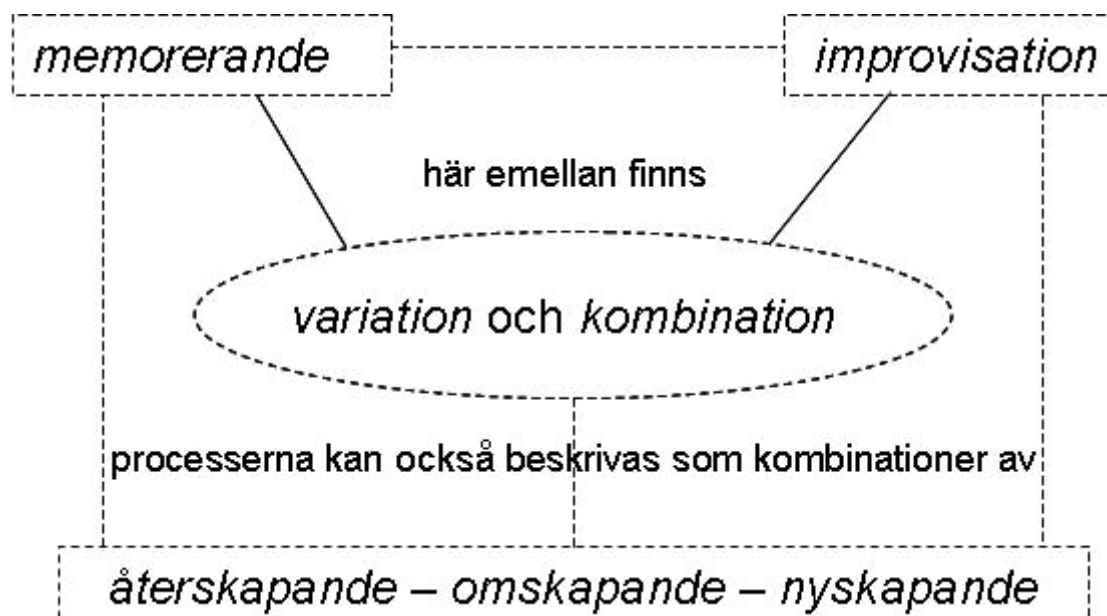


Fig.2

Utformning, bearbetning och arrangemang

De vanligaste teknikerna i fråga om bearbetning och arrangemang av t.ex. ballader är följande:

- gehörsegen bearbetning
- bricolage – pusselteknik
- tonsättning av text
- instrumentala förspel och mellanspel

Det jag här kallar *gehörsegen bearbetning* innebär tekniker som innefattas i gehörsoverförd musik. Här befinner vi oss i gränsområdet mellan återskapande och omskapande; mellan den mer eller mindre oavsiktliga, spontana variation som vi har kunnat iaktta hos många ”traditionella sångare” och ett mera medvetet och avsiktligt bruk av text- och melodibytten hos såväl ”traditionella sångare” som i senmoderna folkmusikmiljöer och t.ex. i folkmusikutbildningar.

Visor inbjuder också till avsiktlig bearbetning av många olika slag, det jag kallar omskapande. Hit hör tillägg och förändringar av enstaka ord eller textfraser, av rytmik, frasering, intonation och utsmyckning m.m. Det förekommer både hos föregångare och hos nutida sångare och är alltså inte fråga om ett enbart nutida fenomen utan ett typiskt uttryck för en gehörsmässig överföringsprocess.

Men den omskapande aktiviteten kan också innebära *genomgripande bearbetning* av både text och melodi, samt nya kombinationer av text och melodi. Som åtskilliga forskare har påpekat är sambandet mellan text och melodi ganska löst hos balladerna, liksom sambandet mellan text och omkväde. I dokumentation av sångare från 1800-talet har både Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson iakttagit individuella urval av textrader och strofer som innebär att sångaren medvetet skapar sin egen variant av en ballad genom att lägga till eller utesluta verser, byta omkväde etc. Bland annat har Jansson (2001:97 ff) gjort en intressant jämförelse mellan den lakoniska stilen hos Ingierd Gunnarsdotter från 1600-talet och den mera överflödande stilen hos Beata Memsen från 1800-talet. De båda sångarna hade samma ballad på sin repertoar (”Redebold och Gullborg”) men utformade den på helt olika sätt och använde sig av s.k. balladtypiska grepp och element som upprepning, paralleller och formelsituationer i olika utsträckning. Många ballader ger utrymme för alternativa vinklingar av den berättade handlingen. Sådant omskapande kan också vara frukten av en lång process över tid hos en och samma utövare, och kan vara knutet till framförandesituation och lyssnare på liknande sätt som i folkligt berättande (jfr t.ex. Bauman 1986:4 ff).

De senaste decenniernas utgivning av balladmaterial har satt tydliga spår i balladsång och balladbearbetning. Det gäller både utgåvan *Sveriges medeltida ballader* (SMB, 1983–2001), dubbel-CD:n (tidigare trippel-LP:n) *Den medeltida balladen* med inspelningar ur Sveriges Radios arkiv (Caprice 1995) och andra

utgåvor av arkivmaterial som trippel-CD:n *Föregångare* (MNW 1993). Denna *materialriktighet i sig* fungerar som en inbjudan till egen kreativitet. Det faktum att så många balladuppteckningar och även inspelningar består av *fragment* kan också vara ett incitament till att vilja konstruera en ny version. En fragmentarisk text kan vara poetiskt och språkligt tilltalande eller ha en intressant melodi – men man vill berätta en sammanhängande historia för lyssnarna och kan då behöva plocka in textstrofer från en annan variant än den man huvudsakligen har valt, strofer som t.ex. skapar klarare orsakssammanhang eller förstärker ett motiv som man vill betona.

En sångare eller grupp kan vilja *utöka en balladvariant från den egna hemtrakten* som inte har en fullständig handling, eller använda en lokalt dokumenterad text eller melodi om inte båda finns. Sångare kan också av rent estetiska skäl välja en melodi som inte hör samman med textvarianten. Detta slags kombinationsteknik är inte unikt för svensk nutida folkmusik utan har varit vanligt i t.ex. den engelska revivalmiljön. Grupper som Steeleye Span, Fairport Convention och Pentangle arbetade på just dessa sätt, där det musikaliskt och framförandemässigt effektiva fick större tyngd än troheten mot en viss inspelning eller uppteckning (Sweers 2005:226 ff).

Jag har lånat en term som Maria Røjås använder i sin undervisning, att ”lägga pussel”, för det här sättet att bygga nya balladversioner eller varianter, dvs. att kombinera olika texter och melodier, olika strofer från olika varianter, inklusive små förändringar i texten, för att skapa en egen variant där text och melodi harmonierar och där berättelsen går fram. Maria Røjås påpekar att det är viktigt att veta exakt vad man har ändrat i förhållande till arkivinspelningar och uppteckningar samt att kunna redovisa detta. I en del sammanhang redovisar sångare också hur de har gått tillväga, i andra sammanhang inte alls. Pusseltekniken kan betraktas som en form av ”bricolage” i allmän betydelse, alltså att sätta samman något nytt av olika befintliga element ur olika sammanhang, men jag använder hellre termen ”pussel”, som inte har de associationer till slumpmässighet som termen bricolage kan ge. Pusseltekniken kan också betraktas som en utvecklad form av gehörsegen omarbetning. De flesta folkmusikgrupper använder sig av pusselteknik på olika sätt, från Folk och Rackare till Ranarim.

En hoppusslad ballad kan fungera framförandemässigt som vilken upptecknad eller inspelad variant som helst. Gruppen Sågskäras ”Lindormen” kombinerar en text upptecknad i Småland och en melodi upptecknad efter Maja Hansdotter, Östergötland. Den framförs på skivan *Sågskära* (1989) som i en tänkt danskcontext med försångare och kör.

Flera av sångarna i min studie har gjort *tonsättningar av existerande texter*. Det kan handla om visor och ballader där endast texten finns upptecknad, vilket gäller de flesta uppteckningar gjorda före 1810-talet. Ett lika vanligt skäl i dag verkar emellertid vara att existerande melodier inte riktigt tilltalar sångaren, utan man gör hellre en ny. Carin Kjellman gjorde en ny melodi till balladen ”Harpans kraft” (SMB 22 D) på LP:n *Anno 1979* (1979). Även Ulrika Bodén har gjort nya

melodier till existerande balladtexter: på Ranarims CD *Till ljusan dag* (2000) finns ”Stolt Ingrid” (”Herr Lagman bortför herr Tors brud”, SMB 71 L) samt ”Balladen om system och brodern” (”Syster befriar broder”, SMB 202 A+B).

Beträffande texter delar flera av mina intervjupersoner uppfattningen att man gärna vill sjunga vackra eller roliga ord och ovanliga formuleringar, och de flesta framhåller att en vistext helst ska ligga bra i munnen. De menar att modernt språk inte så lätt låter sig formas till gamla melodier – eller melodier med ”folklig” karaktär – och det finns ett värde i att uttrycka tankeinnehållet på en svenska som klingar ovanligt eller lite mera högstämt i lyssnarens öron. Det faktum att de flesta sångare uppfattar melodin som det viktigaste elementet, och textens form och ljudkvaliteter som ett väl så betydelsefullt element som dess innehåll, menar jag är ett av skälen till att mera nyskapande sker på det melodiska området än på textens. Det är lättare att tillägna sig ett folkmusikaliskt idiom och skapa nytt på traditionens grund än att hitta ett talat språk som både fungerar att sjunga och kan beskriva vår nutida vardag.⁵

Instrumentala inledningar och mellanspel kan vara ett sätt att berätta delar av en historia i alla ensembler eller arrangemang som använder sig av både sång och instrument. I konsertsammanhang och på CD förväntas publiken oftast inte orka lyssna på en lång ballad med 30–40 verser; i stället reduceras handlingen, upprepningar och paralleller utesluts och ersätts med instrumentala partier som t.ex. kan illustrera skiften i stämningssläge, höja eller sänka berättartempot eller intensifiera skildringen av innehållet.

Ett exempel är ”Den förtrollade barnaföderskan” eller ”Silibrand” (SMB 14). På *Anno 1979* använde Folk och Rackare Svea Janssons melodi kombinerad med en småländsk variant, och texten är en kombination av strofer från flera varianter. I gruppen Frifots version av balladen, kallad ”Balladen om den förtrollade”, på CD:n *Sluring* (2003), får den äldsta upptecknade melodin från 1600-talet avlösas av den åboländska sångerskan Svea Janssons melodi. Beträffande texten har Lena Willemark satt ihop en ny textversion genom att dels bearbeta strofer ur flera av varianterna i SMB samt dikta till bl.a. strofen om de två vaxdockorna med vilka man lurar styvmodern att bryta förtrollningen. Historien blir alltså tydligare i Frifots tolkning; det här motivet finns bara som fragment i de svenska versionerna av balladen men finns utförligare i den motsvarande skotska balladen ”Sweet Willie’s Ghost”.

Arrangemanget karakteriseras av tempoväxling och dragningar i pulsen liksom starkt växlande dynamik. Den mycket dramatiska balladen om kvinnan som förhäxad måste bära sitt foster i sju alternativt nio år för att sedan dö vid förlossningen har en handling som kan inbjuda till en utarbetad musikalisk inramning. De introducerande stroforna sjungs frimetriskt av Willemark till likaså frimetriskt ackompanjemang av altfiol och mandola; tempo och puls ”tättnar” efterhand och pulsen blir regelbunden från och med ett instrumentalt mellanspel efter den fjärde strofen. I de två följande stroforna utesluts omkväderna och intensiteten ökar fram till ett nytt mellanspel med lågmäld karaktär. Sången kommer in igen

och ökar åter i intensitet fram till slutet. Växlingarna framhäver textinnehållet på så sätt att de beskrivande verserna samt de två verser där huvudpersonen frågar hur länge hennes graviditet ska vara, och som sammanfattar balladens konflikt, framförs lågmält och i långsamt tempo medan de verser som visar själva händelseprocessen framförs snabbt och med ökad styrka och intensitet. Förutom denna grad av komplexitet skiftar man, som jag tidigare har påpekat mellan två melodivarianter, båda med tretakts- eller 6/8-karaktär och med samma text i mellan- och slutomkväde. Det finns många bottenar och undertexter i detta arrangemang, och det är i sin komplexitet typiskt för sådan bearbetning som enbart är möjlig i dag.

Kombination av förhållningssätten åter-, om- och nyskapande

Mycket av dagens folkmusik och musiken i dess gränsområden går inte att entydigt beskriva som antingen återskapande, omskapande eller nyskapande; ofta överlappar de olika infallsvinklarna varandra, och därför kan olika kombinationer av begreppen användas för att beskriva många musikaliska uttryck. De mellanspel m.m. jag nämnde ovan är exempel på att nykomponerande ofta går hand i hand med bearbetning och annat omskapande. För att återvända till ”balladpusslandet” har vi t.ex. Ingierd Gunnarsdotters textvariant av ”Herr Olof och älvorna” (SMB 29 A, en uppteckning från 1600-talet) till vilken Carin Kjellman gjorde en ny melodi, kombinerad med en bearbetning av en norsk reinlender, på LP:n *Folk och Rackare* (1976). Lena Willemark berättar om balladen ”Herr Olof och älvorna” (”Elvedansen”, *Agram* 1996) att en snabb felläsning av en notuppteckning i SMB gav melodin ett nytt modus och därmed helt förändrad karaktär.

Även när en musikskapare/musikant inte medvetet återbrukar och bearbetar existerande melodier, eller fragment och fraser, finns melodiska och rytmiska strukturer som en fond i bakgrunden. Många nygjorda fiollåtar eller vismelodier går inte att skilja från äldre, eftersom man använder sig av samma byggstenar. Tekniken att bryta ut och bygga om musikaliska motiv är heller inte ny – innovativa spelmän har arbetat på just det sättet. Rolf Myklebust har beskrivit hardangerspelmannen Halldor Melands (1884–1972) tillvägagångssätt så här: ”Så tok han føre seg slått etter slått [...], løfte opp brotstykk, bygde ut og arbeidde om. Samstundes fann han si eiga spelform i pakt med det gamle spelet” (som citerat i Omholt 2007:11). Det är också fullt möjligt att i dag skriva en barockfuga eller improvisera ett Charlie Parker-liknande solo. För att påpeka ett självklart faktum: åtskilligt komponerande bygger på klanger, melodik och andra stildrag och strukturer inom den genre eller det musikslag man rör sig i – det är inte enbart i folkmusiken som återbruk och komposition, omskapande och nyskapande stundtals flyter samman.

”Traditionellt” kontra nutida omskapande – exemplet medeltidsballader

Jag har givit några exempel på hur ballader bearbetas i dag. Det är en metodiskt och estetiskt ytterst medveten process. Jag betraktar den som en strävan efter att skapa en ny helhet ur det fragmentariska och att förena förnyelse med traditionens kontinuitet. Jag har också antytt att det finns likheter mellan bearbetningen hos våra dagars folkmusiker och hos tidigare seklers balladsångare. Förutom den mer eller mindre omedvetna förändring som alltid har följt med gehörsöverföringen finner man olika typer av medveten förändring även i det förflutna, framför allt hos de skickligaste sångarna, i form av variation och egna tillägg. Som jag nämnde har både Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson var för sig studerat sådana förändringar av enstaka balladers utformning hos några 1800-tals-sångerskor och tagit fram exempel på variations- och bearbetningsmetoder. Ett sätt är att *utöka balladtypiska drag* som upprepning med variation (incremental repetition) och parallellismer genom att dikta till strofer alternativt låna in dem från andra balladvarianter eller balladtyper i den egna repertoaren. Ett annat sätt är att *föra in nya motiv* i en ballad i form av formelstrofer som sångaren har i minnet, alternativt utesluta strofer. På så sätt blir det möjligt att utforma balladens handling och sensmoral efter egen smak. *Motsatsen till det formelbundna* förekommer emellertid också, att i stället för balladtypiska formuleringar välja egna som är ledigare och vardagligare. Vissa sångare tycks ha valt ett annat omkväde till en ballad, ett som inte följer med melodin utan hör till en annan variant som hon har hört. Hos somliga sångare varierar melodin relativt mycket från strof till strof och anpassar sig bland annat till textens oregelbundenheter.⁶

Medvetet och avsiktligt omskapande hänger ofta samman med ett personligt förhållningssätt till visan som sådan. James Porter och Herschel Gower har visat hur den skotska sångerskan Jeannie Robertson (1908–1975) successivt omformade en av sina balladtolkningar och vävde in egna erfarenheter, så att den ursprungliga historien trädde tillbaka för ett mera universellt uttryck. De kallar detta en övergång från ett performativt till ett transformativt förhållningssätt (1995:274 ff).

Gemensamt för denna ”traditionella” förändring och den nutida är att man bearbetar texten t.ex. för större tydlighet, förändrar vissa textmotiv, varierar melodin samt lånar in motiv eller strofer från en annan ballad respektive en annan variant. Det tycks också vara gemensamt att den individuella sångaren kan skapa sin egen tolkning av balladens innehåll. Det har troligen förekommit nyskapande av melodier även om vi inte har belägg för det; bland annat är det en rimlig möjlighet att goda sångare har skapat sin personliga utformning av en melodi, byggd på ett förråd av melodiformler och melodifraser (jfr. Jersild 1990:196 ff).

Några faktorer är emellertid typiska för den nutida bearbetningen: det verkar vara vanligare i dag att man förkortar texten i stället för att förlänga den, dvs. tar bort textstrofer där tidigare sångare oftast har lagt till fler; upprepningar tas bort

och i deras ställe lägger man in instrumentala mellanspel.⁷ Bricolageartad bearbetning har i nutiden både ökat och fått annan karaktär än tidigare. Genom att flera olika varianter finns tillgängliga kombineras i dag textstrofer respektive melodi från olika uppteckningar eller inspelningar på ett sätt som inte var möjligt för en sångare som troligen oftast bara kände till en eller ett par varianter. Att använda två olika melodier – och/eller rytmiska mönster – i en balladversion hör också till nutiden, liksom de ibland detaljerat utarbetade vokala och/eller instrumentala arrangemangen.

”traditionellt” omskapande

- lägga till strofer
- förstärka det balladtypiska, t.ex. paralleller och varierad upprepning
- betona det repetitiva

både ”traditionellt” och nutida omskapande

- låna strofer från andra ballader
- låna omkväde från andra ballader
- utesluta strofer
- komplettera berättelsen
- lyfta fram särskilda motiv
- melodisk variation
- mindre förändringar av texten
- skapa strofer av formelement
- skapa nya melodier

nutida omskapande

- utesluta paralleller
- utesluta repetition
- lägga till instrumentalt intro/mellanspel etc.
- kombinera två melodier/rytmmönster

Ballad och kontext

Medeltidsballader ingår grovt sett i två skilda kontexter i den vokala vågen: den ena är sång till balladdans eller i visstugor och liknande miljöer med gemensamt deltagande och möjlig dansanknytning; den andra är som konsertmusik för lyssnande publik. De utövare som i dag sjunger ballader till dans framhäver puls och dansbarhet, t.ex. Marie Länne Persson som också lär ut dans. I växelsången mellan försångaren och de övriga dansarna brukar man – med inspiration från färöisk balladsång och kvaddans – låta dansarnas sång komma in på versens sista taktslag och fortsätta med omkvädet, där de håller ut sista tonen, medan försångaren kommer in exakt på pulsslaget i nästa fras. På det sättet får sången starkare riktning framåt.

Om man betraktar Sågskäras ”Lindormen” ovan som en nära dansanknuten balladutformning är Frifots ”Balladen om den förtrollade” lika bestämt en konsertversion för lyssnare. Text och handling kan framgå tydligt i båda fallen, men med skilda medel. Hos Sågskära bärs texten fram av danspulsen och växlingen mellan försångare och kör, liksom av den stegrade intensiteten; hos Frifot framhävs den av växlingarna i tempo, styrka och intensitet. Både Marie Länne Persson och Lena Willemark har ett berättande sångsätt i dessa inspelningar, men de berättar med olika medel. Balladkaraktären bibehålls i båda fallen.

Margareta Jersild har påvisat (1990) att det fanns en estetisk medvetenhet om balladernas utformning hos 1800-talssångerskor som Maja Hansdotter (”Månsan”), Greta Naterberg och Greta Esbjörnsdotter – troligen var önskan att berätta en viss historia lika stark. Även om dagens folksångare noga väljer vilka ballader man vill sjunga utifrån textinnehåll och ”story” lägger många stor vikt vid den musikaliska inramningen till den historia man vill berätta; melodins karaktär och textens poetiska utformning kan vara väl så viktiga som textinnehållet, och i en grupp använder man gärna hela ensemblens möjligheter till varierad utformning. Dock vill jag framhålla att min analys rör sig på den strukturella nivån, liksom mycket av samtalet om svensk folkmusik i dag – mycket mer skulle kunna undersökas av utövarnas syn på visornas ”mening”.

Intertextuella klyftor kontra gehörsegen variation och meta-diskurs

Ett resonemang som skulle kunna belysa mina tankar kring kreativitet som åter-, om- och nyskapande från en något annorlunda vinkel finns i artikeln ”Genre, intertextuality, and social power” av Charles Briggs och Richard Bauman (1992). I sin diskussion av hur genrer kontinuerligt skapas och återskapas, och hur en enskild text eller yttring alltid förhåller sig intertextuellt till en (konkret eller abstraherad) mängd texter etc. inom den genre den antas tillhöra, lyfter de fram hur denna process skapar vad de kallar *intertextuella klyftor* mellan stor närhet respektive stort avstånd mellan genrens regelverk och den enstaka yttringen:

The process of linking particular utterances to generic models thus necessarily produces an intertextual gap. Although the creation of this hiatus is unavoidable, its relative suppression or foregrounding has important effects. On the one hand, texts framed in some genres attempt to achieve generic transparency by minimizing the distance between texts and genres, thus rendering the discourse maximally interpretable through the use of generic precedents. This approach sustains highly conservative, traditionalizing modes of creating textual authority. On the other hand, maximizing and highlighting these intertextual gaps underlies strategies for building authority through claims of individual creativity and innovation [...], resistance to the hegemonic structures associated with established genres, and other motives for distancing oneself from textual precedents. (Briggs & Bauman 1992:149)

Även om Briggs och Baumans artikel handlar om ursprungsbefolkningars myter och berättelser kan resonemanget också appliceras på musikers, författares eller andra konstnärliga utövaras förhållningssätt till genrer. Citatet skulle kunna syfta på hur olika sångare – i det förflutna eller i dag – förhåller sig intertextuellt till individuellt uttryck, genre och auktoritet tillämpat på t.ex. medeltidsballader, där det ju finns ett fast ”regelverk”. Författarna beskriver en aspekt av relationen mellan ett återskapande, rent av traditionalistiskt, förhållningssätt och ett utpräglat experimentellt, kanske anti-traditionellt sådant. De flesta musikaliska uttryck som jag har studerat befinner sig inte vid dessa extrema poler; det går att hitta åtskilliga mellanformer mellan de ytterligheter författarna exemplifierar med. En mera djupgående undersökning av intertextuella klyftor, eller avsaknaden av dem, skulle säkert kunna bidra till utforskandet av kreativitet inom och i gränsområdena till ”traditionella” genrer.

Ett problem är dock att man med Briggs och Baumans tänkesätt inte fångar variabiliteten i det omskapande som kan beskrivas som en ”traditionell” teknik, dvs. den variation och förnyelse som ligger i själva ”genren” och som kan finnas på flera nivåer, från mikro- till makronivå. Nyskapande och omskapande, som jag har definierat dem, behöver i sig inte betyda att man avlägsnar sig från ”reglerna”; *gehörspräglad kreativitet* kan bland annat ligga i just variation inom genrens gränser. För det förhållande mellan stabilitet och förändring som jag studerar menar jag att mina begrepp fungerar mera elastiskt och förutsättningslöst.

Här vill jag också anknyta till Py Kollbergs påpekande att nutida folksångare genom ironiska kommentarer till genrer och vistexter kan skapa en *metadiskurs* kring de folkliga visorna, samtidigt som man i själva sjungandet helt går in i visornas världsbild och i t.ex. balladgenren med sina formeluttryck. Kollberg sammanfattar: ”I dag kan man skämta om innehållet, och placera äktheten i formen. Övertygelsen i framförandet borgar för en autentisk upplevelse av musiken.” (Kollberg 2001:30) Hennes iakttagelse handlar om ett annat och väl så mångbottnat sätt att förhålla sig till genrer som det nyssnämnda. Den intertextuella klyftan kan synliggöras i kommentaren till en ballad eller en folkslig koral, medan sättet att framföra den är helt övertygat och ”inifrån” genren.

Avslutning

Jag har i den här artikeln diskuterat hur återskapande, omskapande och nyskapande tar sig uttryck i utformning och bearbetning av texter och melodier, i framförande och arrangemang samt i komposition och nydiktning. Inte minst medeltidsballader inbjuder till omskapande med det stora publicerade källmaterialet som grundval. Balladerna har jag också använt som exempel för att närmare undersöka vilka bearbetningstekniker som är gemensamma med äldre tidsperioders omskapande och vad som är typiskt för nutida bearbetning. Som vi har sett är de flesta teknikerna för att förändra själva utformningen av text och melodi inte nya utan förekommer också hos föregångare – emellertid används de i

dag med större täthet eller intensitet och i andra kombinationer än tidigare. Den största skillnaden ligger i arrangemangen, där musikutbildning, instrumentuppställning och kunskap om andra musikgenrer, så väl som musikernas strävan att försörja sig på musik, självklart lämnar tydliga spår, särskilt i de arrangemang som görs för konsert- och CD-produktion.

Jag har också pekat på hur åter-, om- och nyskapande överlappar varandra i många av dagens bearbetningar och framföranden. Nya kombinationer av klanger, av röstljud och instrument osv. får till resultat att andelen om- och nyskapande är betydligt större inom den vokala vågen än i äldre ”traditionell” sång. Samtidigt finns, som sagt, en kontinuitet i flera av de åter-, om- och nyskapande teknikerna.

[1] Detta går att utläsa ur källuppgifterna i *Sveriges medeltida ballader*, SMB, där flera ballader bland kämpavisorna och de historiska visorna saknar belägg senare än 1600- eller 1700-tal och andra har få varianter. Kämpavisorna är fler till antalet i Norge och har där kvar en del av sin popularitet (jfr Hertzberg Johnsen 1983).

[2] Åtskilliga författare betonar att förändring och tradition inte är motsatser; förutom Glassie vill jag nämna David Atkinsons diskussion av begreppets dubbla karaktär (2004) och Philip V. Bohlman, som betonar att gehörstradition ger upphov till både stabilitet och kreativitet (1988).

[3] Se även t.ex. Bohlman 1988:9.

[4] I äldre litteratur finner man ett entydigt negativt synsätt på den fragmentisering som kan åstadkommas av glömska, s.k. Zersingen, söndersjungning. Detta synsätt har senare följts av en mera förutsättningslös syn på glömska och de konsekvenser den kan få för visors utformning (t.ex. Constantine & Porter 2003).

[5] Här skulle man kunna spekulera kring hur gränserna mellan tal- och skriftspråk ser ut och på vilka sätt de har förändrats i olika språk. Dagens svenska skiljer sig starkt från t.ex. 1700-talets och kan vara svår att passa in i tidigare seklers språkliga rytm.

[6] Sammanfattningen bygger på Jansson 1999 (särskilt kap. 10) och 2001 samt Jersild 1990 och 2002.

[7] Här vill jag dock påminna om Janssons intressanta jämförelse av Ingierd Gunnarsdotters lakoniska och sparsmakade balladutformning med Beata Memsens detaljrika dito (2001); att utesluta upprepningar m.m. i dag kan möjligen också betraktas som en återgång till ett av flera tidigare existerande estetiska ideal. Uppfattningar om äldre tiders omskapande skiljer sig också åt beroende på källmaterial – jfr Burke 1983:146, som hävdar att ballader blir kortare i muntlig överföring.

Litteratur

Atkinson, David, 2004: *Revival. Genuine or spurious?, Folk song. Tradition, revival and re-creation.*, red. Ian Russell & David Atkinson, Aberdeen .

Bauman, Richard, 1986: *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative*, Cambridge .

Bohlman, Philip 1988: *The study of folk music in the modern world*, Bloomington.

Bohman, Stefan [2007]: *Musik som kulturarv*, [opublicerat manus].

Briggs, Charles L. & Bauman, Richard, 1992: Genre, intertextuality, and social power, *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2) 1992.

- Constantine, Mary-Ann & Porter, Gerald, 2003: *Fragments and meaning in traditional song. From the blues to the Balti*, Oxford .
- Fornäs, Johan, 1995: *Cultural theory and late modernity*, London .
- Giddens, Anthony, 1994: Living in a post-traditional society, *Reflexive modernization. Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, red. Ulrich Beck, Anthony Giddens & Scott Lash, Cambridge .
- Glassie, Henry ,1995: Tradition, *Journal of American Folklore* 108 (1995).
- Hertzberg Johnsen, Birgit, 1983: Norske kjempeviser. En kildekritisk gjennomgåelse av kontekstuelle opplysninger i et arkivmateriale, *Sumlen* 1982, Stockholm.
- Jansson, Sven-Bertil, 1999: *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm.
- Jansson, Sven-Bertil, 2001: Ballader, långa och korta. Om balladen, maskinen och människan, *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman*, Vasa.
- Jersild, Margareta, 1990: Tre östgötasångerskor och deras ballader, *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson den 19 mars 1990* , red. Eva Danielson m.fl., Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv, 11, Stockholm.
- Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid, 2000: *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*, Hedemora.
- Jersild, Margareta, 2002: Strofvariationer i balladmelodierna. Om melodierna i Sveriges medeltida ballader, *Noterat* 10, Stockholm.
- Kollberg, Py, 2001: *Talet om sången. Folksångens utövare i förhandling med föreställningar kring en musikgenre*. Umeå universitet, Institutionen för kultur och medier. D-uppsats i etnologi.
- Liljewall, Britt, 2000: Tradition som moderniserande kraft. Alternativa mönster för historisk förändring, *Rig* nr 3/2000, Stockholm.
- Lilliestam, Lars, 1995: *Gehörsmusik – blues, rock och muntlig trading*, Göteborg.
- Ling, Jan, 1987: Balladmelodierna – improviserade eller komponerade?, *Sumlen* 1986, Stockholm.
- Ling, Jan, 1989: *Europas musikhistoria. Folkmusiken*, Solna.
- Omholt, Per Åsmund, 2007: Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?, *Musikk og dans som virkelighet og forestilling*, Norsk Folkemusikklags skrifter nr. 20 2006, Oslo.
- Ong, Walter, 1990: *Skriftlig och muntlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg.
- Porter, James & Gower, Herschel, 1995: *Jeannie Robertson. Emergent singer, transformative voice*, Knoxville.
- Ramsten, Märta, 1991: Upptecknat 1897 – inspelat 1984. Funderingar kring trading och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusiksamling, *Sumlen* 1989, Stockholm: Samfundet för visforskning. (Även i Ramsten, *Återklang* 1992).
- Ramsten, Märta, 1992: *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*, diss., Göteborgs universitet, Musikvetenskapliga institutionen.
- Sweers, Britta, 2005: *Electric folk. The changing face of English traditional music*, Oxford .
- Ziehe, Thomas, 1989: *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*. Stockholm.
- Åkesson, Ingrid, 2007: *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*, diss., Svenskt visarkivs handlingar 5. Stockholm.

Fonogram

- Den medeltida balladen* (Caprice 1995).
- Föregångare* (MNW 1993).
- Sågskära: *Sågskära* (Hurv/Folia 1989).
- Folk och Rackare: *Anno 1979* (Sonet 1979).

Ranarim: *Till ljusan dag* (Drone 2000).
Frifot: *Sluring* (Amigo 2003).
Ulf & Carin: *Folk och Rackare* (YTF 1976).
Lena Willemark & Ale Möller: *Agram* (ECM 1996).