

Saudade och melankoli

En studie av portugisisk fado och svensk vistradition särskilt belyst genom
exemplet Cornelis Vreeswijk

Författare: *Eivor Lindström*

Stockholms Universitet
Institutionen för musik- och teatervetenskap
Påbyggnadsuppsats
Vårterminen 2006

Handledare och examinator: Holger Larsen

Inledning

Havet når på sina ställen nästan ända fram till bardiskar och bordeller i Lissabons trånga gränder och ålderdomliga kvarter. Sjöstadens utskänkingsställen som traditionellt utgjort en mötesplats för in- och utseglande sjömän, ankomna både inne från Portugal men också utanför dess lands gränser, bubblar och sjuder av folk, speciellt män. I uppdämda känslor från månader av längtan efter någon form av uppbrott, briserar olika uttryck och former och det mänskliga beteendet underordnar sig fröjdfullt den lokalt anpassade kulturens lagar. Ett i stunden spontant sätt att lossa känslors bundenhet kan vara att dansa och sjunga och då ställs inga speciella krav, det är bara att låta sig ledas med i skeendet.

Portugals historiska bakgrund av araber (morer) afrikanska slavar och mellaneuropéer, kanske även brasilianska indianer från Sydamerika, innebär att portugisens etniska bakgrund är brokig. När de afrikanska slavarerna i Lissabon år 1761 frigavs kom de att bosätta sig i stadsdelarna Mouraria och Alfama. Till dessa kvarter sökte sig fattiga och utsatta människor som gick under namnet "fadistas" som enkelt uttryckt menas fatalister. De frigivna slavarerna dansade ofta sina traditionella danser Fofa och Lundum som beledsagades av portugisisk gitarr (guitarra).¹ Traditionen berättar sedan, att en dag när molnen hängde låga och gråa över Lissabon, fick dess hav och berg vid dagsljus en speciell lyster i kontraster av mörker och ljus. Och där, i den stunden föddes den portugisiska *fadon*.

Bakgrund och syfte

När Cornelis Vreeswijk som 11-åring en vinterdag anlände till Sverige och med öppna och nyfikna ögon betraktade den nya platsen hade han redan hemma i Holland definierat sig som fattig och outsider, förklarar han i en intervju med Beppe Wolgers² Ett underifrån perspektiv skulle också komma att ingå i många av hans kompositioner. I mycket likt ett fadotillstånd. Hans sista musikproduktion *Till fatumeh* med undertiteln *Rapport från salighetens ängder* (Skivbolaget 1987), återknyter på ett märkligt sätt redan i titelordet *fatumeh* (lat. öde) ett släktskap med tankesättet och föreställningsvärlden från äldre fadotraditioner.

Cornelis Vreeswijk är idag en mycket viktig musikalisk föregångare för dagens yngre trubadur- och poulärwiseutövare i Sverige.

Syftet med denna uppsats är att analysera den portugisiska *fadons* musikaliska och lyriska uttryck och förhållningssätt. Det för *fadon* så viktiga begreppet *saudade* skall särskilt belysas i förhållande till den svenska vistraditionens *melankoli*. Som exempel skall den

¹ Portugisisk gitarr bestående av 6 stycken strängar.

² www.Cornelis.nu/beppe.html.

svenske trubaduren Cornelis Vreeswijk (1930-1987) generellt fokuseras. Studien avgränsas dock till hans sista musikproduktion *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1997).

En hypotes i undersökningen är att det kan finnas någon gemensam hållpunkt i den svenska visan/vistraditionen och den portugisiska fadon samt hos Cornelis Vreeswijks musikaliska skapande.

Disposition

Efter de inledande avsnitten övergår uppsatsen till att redogöra för de två genrerna portugisisk fado, och svensk vistradition, dess bakgrund och särprägel. Därefter följer en diskussion om *saudade* och *melankoli*. Fallstudien med Cornelis Vreeswijk läggs till den avslutande delen av uppsatsen. För att uppnå en tydlig struktur i dispositionen väljer jag att presentera genrerna och fallstudien var för sig och därefter gå in på eventuella likheter, olikheter hos dem samt konkludera detta i ett avslutande avsnitt. Jag har medvetet valt att inte ha några underrubriker eftersom uppsatsen inte innehåller särskilt långa avsnitt. Detta i avsikt att få en lättläst uppsats som anspelar på den konstnärliga formen som fadon och vistraditionen har sina rötter hos.

Metod och underlagsmaterial

Den metod jag använt är att läsa in mig på fadon och dess historiska bakgrund, granska om det finns likheter och olikheter med den svenska vistraditionen, samt redovisa detta. Som fallstudie har jag trubaduren Cornelis Vreeswijk och hans sista musikalbum *Till fatume*. Använda källor är litteratur, musikinspelningar, LP:n och CD:n samt film och musikalie.

Nedanstående redovisat material är det underlag som denna uppsats bygger sin kunskap på. Inspirationen till att skriva om fadomusiken fick jag ur Thomas Nydals bok *Kärlek och längtan* (Nydahl 2004) samt egna erfarenheter av fadosjungande. I ovan nämnda bok skriver författaren att han inte vill "låta vetenskaplig och skriva en akademisk avhandling" vilket gör att bokens struktur inte heller är akademisk upplagd. Trots detta finner jag den lämplig att ingå i underlaget för mitt arbete eftersom den innehåller så mycket värdefulla beskrivningar och noteringar om musikgenren *fado* och fadisterna.³ Både i historisk tid och i vår samtid.

I sökande att försöka förstå och förklara fenomenet *fado* och *saudade* exemplifieras ofta författaren och poeten Pessoa Fernandes. Hans personliga förhållningssätt, skrivande och liv är lik en fadogestalt. Han fann i fadon något som han kunde förhålla sig till och blev en identitetsskapare åt det portugisiska folket. Han lyfte därmed upp genren till att bli en nationalkonst. Därför finns två boktitlar av honom med i litteraturlistan till denna studie.

³ Fadosångarna, både manliga och kvinnliga.

Filmen *Fado - mörker och ljus* som sändes i Sveriges television (SVT) 1997, ger en visuell inblick i de bästa och skickligaste fadisterna i staden Lissabon, om deras liv och karriärer. Platsens kulturella och sociala mystik kring den maritima stadsmiljön och dess innevånare exemplifieras och diskuteras i filmen. Dessutom kommenteras sångarna och sånggenren av professor Joakim Pais de Brita. Filmen är franskt producerad och är översatt till svenska av Cecilia Brunskog och Margareta Gald.

Ytterligare viktigt musikmaterial är CD:n *The story of Fado* (1977 Premier. EMI LC 0542) som är en samlings CD med speciellt utvalda fadoartister från Portugal.

När det gäller litteratur om den svenska visan i uppsatsen tycker jag mig funnit en mycket pålitlig, vetenskapligt och informativt, presenterad bok i Per-Erik Brolinson och Holger Larsens *Visor till nöjets estrader. Den populära visan* (Brolinson & Larsen 2004), forskare som sedan länge är verksamma på Musikvetenskapen i Stockholm. *Musikvetnolog En introduktion* och *Folkmusik i Sverige*, författad av Dan Lundberg och Gunnar Ternhag utgör ett stabilt kunskaps gods i sökande efter uppgifter om de folkliga, svenska musiktraditionerna. Författarna är etablerade forskare inom musikvetenskapen.

I min granskning av Cornelis Vreeswijk är avhandlingen *Cornelis Vreeswijk artist-vispoet-lyriker* (Carlsson 1996), *Cornelis, scener ur en äventyrarens liv* (Hedlund 2000), och ovan nämnda *Visor till nöjets estrader. Den populära visan* (Brolinson & Larsen 2004) betydelsefulla för uppsatsen, samt artiklar som jag funnit på www.cornelis.nu och ett flertal andra i uppsatsen redovisade sajter.

Fadon och dess historiska bakgrund

Eftersom portugisens tidiga etniska bakgrund är sammansatt av många olika folkgrupper såsom iberer, kelter som senare vuxit samman med romare, araber och spanjorer finns möjligheter till en spännande mixning av olika kulturer. När det gäller tidig dokumenterad litteratur (sånger) finns dess äldsta rötter hos de provensalska trubadurerna från 1200-1300-talet, och som sjöng vid de furstliga hoven. Den äldst bevarade portugisiska trubadurpoesin består av tre kompletterande handskrivna visböcker (*cancioneiros*) och går tillbaka till 1100-talet (Nordisk familjebok, 1915. Band 21).

Långt senare skulle dessa folkslags etniska och kulturella uttryck ytterligare sammanflätas med de portugisiska koloniernas folk från Afrika, vilka ofta hemfördes som slavar till Portugal.

Det portugisiska ordet *fado* kommer från latinets *fatum* och betyder öde. Uttalat inom musiken är fadon snarare en stil än en genre inom den folkliga portugisiska musiken. Portugisernas användning av ordet *fado*, kommer från den fattiga befolkningen som bodde i Lissabon och som allmänt kallades *fadister*. Dessa människor säges ha levat på ett fatalistisk och ödesbestämt sätt, där dagen togs som den kom. Brist på pengar och arbete gjorde förmodligen att de i stället kunde ägna tiden till att dansa och sjunga men även inslag av våld och kriminalitet var vanligt förekommande.

Då de afrikanska slaverna i Lissabon frigivades år 1761 kom de att bosätta sig i stadsdelarna *Mouraria* och *Alfama*, där även fadister bodde. De frigivna slaverna dansade ofta i gränder och på barer sina traditionella danser *fofa* och *lundum* som ackompajerades på portugisisk gitarr. Således sökte sig dessa av samhället marginaliserade människor till varandra och belägg finns för att fadisterna upptog slavernas sätt att dansa (Nordahl 2004).

Fattigdom och utsatthet har sin egen logik där individer skapar egna kulturmönster och levnadssätt på de platser de bor på. Således kom Lissabons fattigkvarter och dess sjöfartsmiljö med anländande sjömän att utgöra en grund för bordell- och krogverksamhet där den promiskuösa levnadsstilen skapade en speciell kultur och ett speciellt förhållningssätt till livet.

De första fadisterna började uppträda i dessa kvarter för 200-300 år sedan men vad de sjöng eller hur de uppträdde då framkommer inte helt klart i det underlag som finns för denna uppsats. Men de tidigaste sångerna som idag sammanförs med fadon sägs ha ett maritimt innehåll. ”Det är till havs fadon har sitt ursprung, ett ursprung som bekräftas av dess rytm, vågornas rytmiska rörelse, regelbunden som fartygets hävning, eller som vågornas slag mot kusten” säger Pinto de Carvalho (1904) i *Historia do Fado*.⁴ Fadons föddes ”på en segelskutas reling, i hjärtat hos en sjöman som sjöng för att han var ledsen”.⁵

Så sent som på 1920-talet kom på grammofonskiva en brasiliansk sångstil som kallades *modinha*, till Portugal. Denna sångstil sjöngs sedan tillsammans med fadisternas danser *Lundum* och *Fofa* och en blandkultur ur sång och dans uppstod. Den sägs sedan utgöra urtypen för den sångstil som idag går under namnet *fado* (Nydahl 2004).

Den tidiga fadosången uppges vara muntligt traderad, och spreds i hemlighet om natten och överlevde därför (Nydahl 2004). Fadisterna som socialt var belastade och stigmatiserade på grund av att de framlevde sina liv i Lissabons fattigkvarter, hade länge inga offentliga scener att tillgå utan fick hålla till på gator och gränder. Med den hemlighetsfulla och nattliga spridningen av fadon tycks ha bidragit till att mystifiera kulturarten och utrusta den med starka kulturella särdrag.

Den artist som slutligen skulle föra fadon från hamnkvarter in till en normal scen var Maria Severa. Denna scenartist började sjunga på moderns krog 1820 och kom sedan att skapa en kedja av unga fadister intill våra dagar. Fadon skulle sedan bli den stora folkliga musikbäraren där artisterna fick stjärnstatus och den största av alla är Amalia Rodrigues (1935-1999) som närmast räknas som något av ett nationalhelgon (Nydahl 2004).

⁴ Nydahl 2004, s. 33.

⁵ Nydahl 2004, s. 33.

Vad är en fado?

Vid en närmare granskning av fadon kan konstateras att den musikvetenskapligt ses som folkmusik inom den genre som idag kallas världsmusik (Nydahl 2004). Dess hemvise är redan presenterat i texten ovan, men ytterligare kan konstateras att det är en utpräglad stadskultur där artist och publik samverkar till att skapa en saudade känsla. Artisterna beledsagas av en mindre musikgrupp bestående av *viola* som är en nära släkting till gitarren och *guitarra* som är ett mandolin instrument med sex dubbelköriga strängar.⁶

"Fadon är snarare en stil än en genre"⁷ säger Joaquim Pais de Brito, sjungs den inte på rätt sätt och med rätt intonation och framställning är den inte äkta. Det blir en ny genre. Sångaren blir inte heller någon äkta fadist (Touchard och Billon 1997). Ett sådant synsätt resulterar i att det finns musik som egentligen inte accepteras att benämnas som fado utan blir snarare en genre nära fadon. Sångtekniskt får det inte vara för mycket av konstmusik och metriska takter, utan mycket skall ske som improvisationer. Och om det är traderade improvisationer skall det ändå låta som om det skapats just i de ögonblick sången framförs (Touchard och Billon 1997). I denna teknik framträder och utskiljs också fadotolkarnas olika skicklighetsgrader.

Det är dock svårt att på basen av ovan diskuterade framställningar säkert kunna fastställa när fadon egentligen blev en egen genre. När det diskuteras är det i poetiska och legendliknande berättelser som Joakim Pais de Brita i filmen *Fadon – mörker och ljus* ungefär säger; en dag när molnen hängde låga och gråa över Lissabon, fick dess hav och berg vid dagsljus en speciell lyster i kontraster av mörker och ljus. Och där, i den stunden föddes den portugisiska *fadon* (Thuchard och Billon 1997). Eller som fadosångerskan Amalia Rodrigues säger: "fadon uppstod ur människornas grymma öden"⁸

Texter med havstema hör till de äldre fadotexterna, den är inte episkt berättad utan mer lyriskt och metaforiskt uttryckt. Exempelvis en ensam båt styr ut från hamnen, gitarrer hörs i bakgrunden, sommaren är över. Seglen är satta att hålla en utstakad kurs, skepparen sover - låt honom sova. En möjlig tolkning av texten är: livet flyter fram, men döden är ständigt närvarande. Lev ditt liv nu!

"O, båt med fyllda segel som ifrån hamnen styr färden,
du bär i den milda vintern gitarrernas klagosång.
Skepparn din har surrat seglet, om han har somnat låt honom sova.
Segla nu sakta och varligt så att han inte vaknar."⁹

Rytmen i sången är gungande, på ett stilla sätt och melodiken är enkel.

Och texter med havstema uppges vara belägg för att fadon uppstod till havs. Pinto de Carvalho (1904) skriver i *Historia do Fado* (citerad av Paul Vernon) att fadon tveklöst

⁶ Larsen 2005, s.36.

⁷ Nydah 2004, s.35.

⁸ Filmen *Fado mellan mörker och ljus* (Touchard och Billon, 1997).

⁹ Filmen *Fado mellan mörker och ljus* (Touchard och Billon, 1997).

fötts ute i havet: ”Fadon föddes en dag när vinden knappt blåste / och havet försvann in i himlen/ På en segelskutas reling, i bröstet på en sjöman som sjöng för att han vara ledsen”.¹⁰

Fadon betraktad som livsstil

Det råder således en allmän uppfattning att fadon skulle ha ”fötts” vid ett speciellt tillfälle. Det är en sanning som lever bland lyssnare och utövare av denna konstform men även bland musikforskare som Joaquim Pais de Brito (Nydahl 2004). Ett sådant sätt att betrakta musik på har en god förutsättning att skapa en egen kultur och identitet hos användarna. Allt det som därmed inte uppvisas i det förväntade och förutsägbara vad gäller lyrik, musik, framförande och emottagande, tenderar i och med det att identifieras som felaktigt och därför inte äkta.

Denna äkthet har diskuterats under åren alltsedan fadon nådde ut till en bredare publik. Det är hos arbetarklassen fadon hör hemma, på caféerna och tavernorna, anförde tidskriften *Grupe solidariedade Propagando Do Fado* 1923 i en artikel, men motsades av medelklassens uppvaknade analytiker. Kring denna Lissabonska subkultur kommen ur fattigkvarteren uppstod i artikels kölvatten en ideologisk strid (Nydahl 2004). Vem som utgick med seger framkommer inte riktigt, men genren har med åren flyttats bort från de kyffiga tavernorna och lyfts upp på de stora nationalscenerna, vilket tyder på en utveckling mot finkulturstatus. Och under diktator Salazars regeringstid fastställdes i slutet av 1920-talet regelverk om vilka teman som fick användas och kontroll över klädesdräkter och framförandestil tillämpades. Märkligt nog var bordell- och gatufadotraditionen så fast rotad i det folkliga att till och med en diktator inte såg sig mäktig att ändra på det.

För det går inte att komma ifrån att fadons dans och sånger stammar från det enkla folket som antingen ville roa sig eller ville låta sig roas. Ibland arbetade fadisterna som gatumusikanter för att få pengar till mat och kläder och deras rykte var inte särskilt stort och upplyft. Och musiken med tillhörande livstil manifesterades som fadisternas musik i Lissabon.

Fadons olika teman

Fadouttolkarna har ett flertal olika teman att hålla sig till. Ett vanligt och mycket viktigt är *kärlekstemat* som kan vara både lidelsefullt, svartsjukt, trånande, ironiskt och även ha inslag av bitterhet och ilska. I filmen *Fado i mörker och ljus* sjunger en fadista med glimten i ögat om hur hon skall stå med brödkaveln greppad i handen då hennes man på natten kommer hem efter att varit hos sin älskarinna (Touchard och Billon 1977). Kärleken och samlivet framställs således ur ett flertal synvinklar.

¹⁰ Nydahl 2004, s. 33.

Portugal, med sina långa kuststräckor och ett flertal floder, har en nära kontakt med havet. Därför har portugiserna sedan urminnes tider hissats sina segel och begivit sig iväg på utforsknings och erövringsfärder till fjärran länder. Många långa månader och ibland år kunde en sjöman och krigare vara borta från sitt land och sina kära. Under enformigheten till havs kunde sång och musik stundtals vara en stor överlevnadsfaktor till att uthärda både naturkrafter och socialtristess. När sjömännen väl kom hem fanns säkert många både sanna och osanna historier att berätta. Detta, för portugiserna, naturliga levnadsmönster gör att *sjöfartstemat* har en speciell plats i portugisernas hjärtan.

Många vackra och innerliga fadon har teman från havet och fadon sägs ju av ett flertal fadokännare var "född till havs". I dessa sånger framträder den för fadon så karaktäristiskt gungande rytmen som ger en förebild om att sångerna skapats till ackompanjemang av oceanernas vågor.

Trots närheten till havet beskrivs ändå fadon som en gatukultur, med sitt ursprung i Lissabon. Det behöver dock inte vara någon motsats eftersom Lissabon ligger vid havet men följer, liksom övriga gamla medelhavsstäder, berg och sluttningars naturliga terräng. Gator och gränder uppe i bergen är smala och trånga och bildar små platser där intimiteter och hemligheter kan utforskas och nyskapas. Och som tidigare beskrivits kom de första fadisterna från dessa fattiga stadskvarter. Således handlar många fadon *om livet kring gator och gränder* och villkoren för dessa människor.

Ett mindre och litet ovanligt tema är det *aristokratiska* som fick sitt uppsving i början av 1900-talet och som beskriver tjurfäktarnas liv och bedrifter. Fadon hade då intagit tavernor och salonger där de mer burgna medborgarna rörde sig och som sedan efterfrågade egna stilgrepp (Touchard och Billon 1997).

Vanligt är även att en manlig fadista beskriver sin vardagsroll och sitt yrke t ex snickarens, hans yrkes stolthet och meningen med livet. Det handlar således om *identitet* och självkänsla. Denna självkänsla och identitet framförs även i beundrande ord över tidigare fadister. Fadon blir därmed en identitetsbärare i sig.

Ordet saudade och det poetiska inslaget

Det går inte att diskutera fado utan att gå in på uttrycket saudade, menar Thomas Nydahl i *Kärlek och längtan* (Nydahl 2004). Detta portugisiska ord, översatt till engelska och sedan till svenska, skall förstås som "avhållen - hågkomst, nostalgi, hemlängtan".¹¹ Han framhåller dock att ordet ändå är mycket mer komplext och sammansatt.

Ordet saudade som i grunden bör betraktas poetiskt, sammanflätat allt vad nostalgi, drömmar, kärlek, lidelse, svartsjuka, pessimism och livsleda står för. Allt detta skall fadisterna förhålla sig till i sina sånger, i melodik, text och framförandestil. Sångare och musiker skall äga sitt material som om det som framförs upplevs som oöverkomligt och

¹¹ Nydahl 2004, s. 26.

drömskt. Bortom verkligheten. Med ett sådant förhållningssätt, med avstampet hos den utsatte och fatalistiska fadoföregångaren, omvandlas denna gatukulturs tragedier till något upphöjt och okränkbart. Man blickar bakåt och framåt i drömska orealistiska metaforer och scener, inte krävande och pockande men med hög intensitet och fokusering. Sökande efter någon slags sanning men med vetskapen om att ingenting förändras om du inte är värd det. För att tala med Fernandes Pessoa (1888-1935):

"Lyckliga drömmare, det är vad pessimisterna är. De formar världen efter sin uppfattning, och på det viset är de alltid hemma. Det som plågar mig mest är skillnaden mellan världens larm och glädje och min egen sorg och håglösa tystnad." ¹²

Pessimismen är det förhållningssätt som är mest omtalad i fadon. Kärleken är pessimistisk, livet är pessimistisk, längta är även det pessimistiskt. Saudade är att vara pessimistisk, även som person, och att leva ut sin pessimism. Men i denna pessimismen finns fadosången som ändå förmedlar en form av fatalistiskt hopp. Saudade blir till ett begrepp inom en musikform som går under namnet fado. Men saudade kan inte verka helt ut om inte publiken känner för artisten eller om någon yttre faktor stör. Det kan vara att någon samtalar högt eller i övrigt uppträder störande under uppträdandet (Nydahl 2000).

Då den internationellt kända fadoartisten Amalia Rodrigues blev en ledande stjärna från 1935 och 60 år framöver strömmade poeter och författare till för att skriva texter. Från att fadon varit en subkultur i Lissabon där artisterna kom från enklare förhållande, intog fadon städernas kända scener. Det poetiska uttrycket kom att utmärkas, upphöjas och förfinas. En av dessa tolkare och uttolkare av fadon var den portugisiska författaren och poeten Pessoa. Hans beskrivning av fadon citeras i böcker och filmer:

"Fadon är varken glad eller ledsen
utan ett mellanspel och i fadon
finner människorna gudarna" ¹³

Det poetiska uttrycket skulle sålunda komma framträda tydligare och starkare.

Platsens betydelse för fadons utveckling

I denna uppsats har beskrivits hur fadon uppstått i stadsdelarna Mouraria och Alfama i Lissabon, där fadisterna bodde, och att den dansades och sjöngs i hemlighet i skydd av nattens mörker ute i de trånga gränderna eller i anslutning till bordeller och krogar som låg vid hamnarna. Platsens betydelse för genrens utveckling är uppenbar vad gäller den kulturella status eller snarare brist på status som länge rådde. Men vid närmare betraktelse så går det att lyfta upp denna statusbrist till det som skulle vara avgörande för den framtida utvecklingen. Hemlighetsmakerier vid utövandet och den muntliga

¹² Pessoa 1998, s. 273.

¹³ Filmen *Fado mellan mörker och ljus* (Touchard och billon, 1997).

traderingen av musik och text, kan vara en av orsakerna till att fadon uppgivits ha fötts vid ett speciellt tillfälle och av en speciell orsak. Därmed har den kommit att få en poetisk och mytisk utformning. Myter, säger antropologen Levi-Strauss är historier vi berättar oss i avsikt att undvika kulturella motsättningar och därmed göra världen förståelig och hanterbar men även genom att kategorisera oss i en vi-de värld (Storey 2001). Denna ”vi mot de” attityd genomsyrar delvis fadon ännu idag.

Och splittring uppstod emellan stadsdelarna Madragoa, Mouraria, Alcantare och Bica som hade egna fadoteman, men tillsammans skulle stadsdelarna förstärka fadotraditionen i Portugal och starkt placera den till staden Lissabon (Nydahl 2004).

Då Maria Severa i Madragona på 1820-talet började uppträda på moderns taverna var fadon känd musikform och förmodligen allmän, speciellt i Lissabons stadsdelar och kring floden Tejo. Att fadon senare kom att föras ut till de stora scenerna och även exporteras till utlandet var till stor del Amalia Rodrigues omtalade karismatiska och musikaliska förtjänst men berodde förstås även på andra i tiden sammanfallande faktorer.

Det rum som idag är fadons etablerade och mesta använda plats är fadoklubbarna och restaurangerna om än något turistiskt utnyttjat. Och naturligtvis har den tekniska utvecklingen inom musiken, gjort att fadon allmänt kan avlyssnas i hemmen eller platser där det är lämpligt att lyssna på musik.

Stilanalys av fadon

När fadon musikaliskt skall kategoriseras placeras den ofta in i världsmusiken och folkmusiken men har även stildrag av populärmusiken. På samma sätt som grekisk rebetika, rumänsk lautareascu och andalusisk flamenco (Larsen 2005). Fadon sägs ändå tillhöra en musik som är en gatukultur. Kanske den tidigaste folkmusik som uppstått i en urban stadsmiljö.¹⁴ En stadskultur av lissabonskt ursprung och stil men som i dag även avser Combria stilen (som mest sjungs av amatörer) (Larsen 2005). Ett kriterium för världsmusik är att den har modal karaktär, bygger på någon form av improvisation, och därmed skiljer ut sig från den västerländska konstmusiken (Tiderman 2002). Dessa ingredienser ingår vanligtvis i fadon.

Men likheter med fransk chanson upplevs även, liksom influenser från jazz och blues (Nydahl, 2002). "Fadon kännetecknas av ett harmoniskt schema (T-D) med jämn 4/4 rytm över vilket melodiska motiv upprepas och varieras".¹⁵ Det går dock att finna fadon som framförs i långsamma valstakter. Texten följer melodin syllabiskt och utfylls liksom hos rebetikan av instrumentala inlägg mellan textraderna (Larsen 2005).

När det gäller textstrukturen kan den enligt Paul Vernon (Nydahl 2004) hänföras till den folkliga fyrradningen (quatrin) som sedan blandats upp med den traditionella balladtraditions textutformning. Fyrradningen användes inom bondekulturen för att

¹⁴ Musiccentral.org/staticoages/indes.php/fado.

¹⁵ Larsen 2005, s. 26.

tradera kärleksförklaringar och barnsagor. Denna över 700 år gamla balladtradition är en sammansmältning i text och melodi som sedan utgör fadons grundkaraktär (Nydahl 2002).

Fadons melodier sägs ursprungligen emanera från tre olika slags musikaliska förlagor nämligen, *fado Corrido*, *fado Menor* och *fado Mouroria*, i olika textutformningar.¹⁶ Det kan vara en möjlig förklaring till att många fadon upplevas ha liknande former, melodik och rytmer.

Här följer en kortare musikalisk och scenisk analys av Linda Rodrigues (LR) och hennes framträdande i filmen *Fado - mörker och ljus* (Thuchard och Billon 1997). I analysen ingår även hennes förhållande till publiken. Hon framträder med en fado om den legendariska fadistan Maria Severa:

"Hennes stämma är nu borta
Men skall leva för alltid

Låt gitarrerna darra
Låt fadosången gråta

Hon dog som en besegrad
Hon lämnade livet full av gråt

Hans namn är den sorgsna fadon"¹⁷

Fadosången startar utan någon upptakt rakt ut med hög intensitet. Textbehandling och diktning är tydlig och tonbildningen är fyllig och varm trots att den sjungs i ett högt pressat röstläge. Det råder ingen tvekan om att LR vet hur hon når till sin publik. Blicken som är fästad någonstans bortom publiken är både intensiv och lugn, liksom även rösten. Huvudet hålls lätt tryckt ned mot axlarna. Då och då rörs händerna för att understryka text och musik. LR ackompanjeras av tre män på portugisisk gitarr och viola. Iklädd en enkel klänning och schalen lagd över axlarna, men förövrigt med ett modernt utseende, når sången publiken i den lilla restaurangen. Vant följer de med i som fadons refränger och en viss attityd framskymtar. Förövrigt skall en fadopublik vara väldigt tyst och inte störa artisten.

Harmonisk börjar fadon i vad jag uppfattar som cissmoll som sedan går till Hm och ibland över i E dur. Det är dock ingen tydlig skillnad mellan dur och molltonarter. Det känns modalt. Ackompanjemanget snurrar runt sången utan några egentliga ackord. Ett sångteknik som bluesen och jazzen ofta använder sig av.

Formen är A, B, A och alla strofer sjungs på samma sätt. Vid sångens avslut finns inte någon tonikakänsla utan melodin slutar på en lång ton som leder ut i "intet".

¹⁶ [Http://app.blogg.nydahl.arkiv.mars2006](http://app.blogg.nydahl.arkiv.mars2006).

¹⁷ Filmen *Fado-mörker och ljus* (Thuchard och Billon 1997).

Framförandet innehåller en del kortare vokala improvisationer men på det hela verkar dessa improvisationer vara styrda och tydligt inövade. Snarare kan det uppfattas som ornament av stämman. Dessa utsmyckningar och improvisationer känns höra hemma i den "medelhavska" tonskalan. Eller varför inte ett arv från den morerarabiska epoken.

De flesta sånger som sjungs i filmen och även på samlings CD:n *The Story of Fado* börjar i en molltonart. Och den nostalgiska känslan låter inte vänta på sig. Trots det framförs även glada och humoristiska sånger med glimten i ögat.

Beröringspunkter med svenska visan

Några viktiga intryck av fadon är att det är en musikgenre som är folklig. Den avser att möta sina lyssnare på dess nivå, men samtidigt tillåta fadisterna att ha exklusivitet och manér. Kanske en form av gemensam överenskommelse som traderats fram genom tiders gång.

Genrens fasta rötter i balladtraditionen gör att fadon, trots exklusiviteten, åtminstone teoretiskt har förankringar och släktskap med övrig europeisk folklig musiktradition. Traderingen och fyrradingen förekommer ju i många europeiska länders folkliga sångtradition.

Och fadon sägs ibland påminna om den svenska visan. Då avses kanske det lyriska i texterna, ibland den episka berättarformen och balladformen. Men även melankolin och sentimentaliteten i melodierna som ingår i bägge genrer. Likheter finns även i att sångarna i framträdanden akustiskt ackompanjeras på gitarrer, framförda på intima små lokaler och på mindre scener. Kanske även publiken kan uppfattas som en gemensam beröringspunkt.

Och det finns historiska spår som talar för att den portugisiska fadon och den svenska vistraditionen till någon del kan ha samma ursprung. Då avses det gemensamma arvet i de europeiska rötterna från den provensalska trubadurtraditionens riddar och gycklarballader på 1100-talet (Nordisk familjebok 1915). Riddarballaden kom sedan till Sverige på 1300-talet från England efter en omväg över Norge. (Lundberg och Ternhag 2002). Och folian, som traditionellt användes inom den svenska folkvisetraditionen med ett för allmänheten välkänt melodimönster, är en portugisisk melodi (karnevaldans), (Brolinson & Larsen, 2004). Det finns dock inte någon verifierad koppling direkt till fadon i denna melodi. Men Vreeswijk använde sig emellertid av folian i *Rörande en vind*.¹⁸ Det går dock inte att jämföra den svenska visan rent allmänt med fadon eftersom vår vistradition består av många olika genrer både historiskt och som populär visa i vår tid.

I *Visor till nöjets estrader* (Brolinson & Larsen 2004) presenterar författarna den populära svenska visan med avstampet i arvet från Carl Mickael Bellman över till 1900-

¹⁸ *I elfte timmen* 1986, s. B spår 2. Ur diskografi.

talets folkliga visor som exempelvis Emil Norlander samt fram till bondkomik och variate. Alla med olika framförande sätt och bevekelse.

Den populära svenska visans genombrott i Sverige som självständig genre, uppkom kring 1920 med tonsättare- och artister som Evert Taube (1890-1976) och Birger Sjöberg (1885-1929), (Brolinson & Larsen 2004). Naturligtvis kom dessa lutsångare att konkurrera med den traditionella äldre repertoaren och därmed vandra sin egen väg in i och fram till den teknologiserade musiken som finns etablerad idag.

Viktig efterföljare till Evert Taube är Cornelis Vreeswijk som på många sätt förnyade den svenska visan. Det gäller inte enbart musiken utan i hög grad även lyriken och framförandet. Vreeswijk framstod som en främmande exotisk fågel som sjöng och putsade sin skrud med egna toner och utsmyckningar och var en artist med stor integritet och ett visst mått av utanförskap. Då det gäller samband och likheter med den portugisiska fadon och den svenska visan, leder spåret på många sätt fram mot honom.

Då tänker jag på Vreeswijks engagemang i samtidens sociala orättvisor eller kritiken över statens makt över den lilla människan. Men det finns fler trubadurer med avvikande tonspråk och kompositionsteknik. En sådan är Alf Hambe som har en egen personlig musikstil där han närmar sig naturen, det övernaturliga, det hemliga, i lyriska, musikaliskt vackra kompositioner. Ett sådant exempel är visan om *Odyssees* där en ensam man seglar omkring på havet: ”..må seglarn sova, må han nå i land”. Textraden påminner faktiskt om en i uppsatsen presenterad fado med havstema, och raderna ”skepparn din har surrat seglet, låt honom sova// Segla nu sakta och varligt så att han inte vaknar”. Den eviga sömnen, döden, symboliseras av den ensamme mannen i en båt som ständigt är på resa. Samma symboliska tanke återkommer hos Alf Hambe ”..må seglarn sova// och ”låt honom sova” (fadon).

Melankoli

Även om melankoli länge har funnits i konstsammanhang, har det skiftat betydelse och haft olika uttryck. I Ulf Carlssons avhandling om Vreeswijk, *Cornelis Vreeswijk, artist-vispoet-lyriker* (Carlsson 1996) beskriver han melankolin som ett begrepp ända från Aristoteles tid. Melankoli kan gestaltas i två fåror. Dels som ett mentalt, sjukligt tillstånd och dels som en grund för genialitet och konstnärskap skapade hos avvikande personer.

En melankolisk hållning framträdde under 1600-talets barocktid som redskap att utstå krig och umbäranden. Senare under förromantiken då avståndstagande togs mot förnuftet, skulle melankolin föras fram som något eftersträvansvärt och viktigt inom konst och musik. En vurm för särskilda ljusförhållanden, naturlandskap, lokaliteter, blommade upp och manifesterades i beundran för bl a ruiner, slott och kyrkogårdar (Carlsson 1996). Under 1800 och 1900-talet skulle beteckningen melankoli övergå till andra synonyma betydelser som ”leda, spleen, livströtthet, äckel”.¹⁹

¹⁹ Carlsson 1996, s.184.

Hur hänger då vår tids visor och melankoli samman med detta historiskt tunga melankolibegrepp? Och hur skall en ”svensk” folkvisa egentligen låta? Är det på melankolin det så att säga beror?

Försök har gjorts att identifiera urtypen för den ”svenska folkvisan” och dess musikaliska tradition. Så gjorde tonsättaren Johan Christian Friedrich Haeffner i början på 1800-talet och musikforskaren Carl-Allan Moberg på 1950-talet (Brolinson & Larsen 2004). Gemensamma drag framkom såsom "en melodik av modal karaktär, gärna baserad på en ren mollskala med ibland svävande sext och septim".²⁰ Men trots dessa gemensamma drag inom den ”svenska folkvisan” så skiljer den ”populära svenska visan” sig mycket åt. Och de tydliga modala och melankoliska dragen kan därmed främst sammanföras med äldre tiders sätt att framställa folklig musik på.

Man kan således inte rakt av påstå att melankoli alltid hänger ihop med en visa per definition, vare sig i äldre eller moderna visor. Men som det konstateras i *Visor till nöjets estrader*, ett melodiskt/harmoniskt vemod framstår ändå som ett nära nog nödvändigt inslag i den moderna folkvisearketypen.²¹ Således kan även en modern folkvisa söka sina äldre tider, modala rötter.

Att det finns en musikalisk tradition gemensam för bl a svenska ballader, vallvisor, dalakoraler och övriga folkvisemelodier av äldre slag som är vemodiga och nostalgiska, kan således fastslås. Dock finns den gladare sidan av livet även inom sångtraditionen. En av de viktigaste grundläggande funktionerna med sången är trots allt att den kan ”uttrycka känslor”.²² Och sången förmedlar inte enbart känslor av glädje utan även av sorg och därmed kan framförandet försätta lyssnaren i en förstämd sinnestämning (Lundberg och Ternhag 1996).

Melankoli kan ytterligare frambringa en förmåga att i toner och harmonier skapa den musikaliska *förening* och sammansmältning som text, musik och harmonier tillsammans utgör. Litet mer komplicerat kan man ibland tala om transcendens. Exempel på det är Vreeswijks tidiga lyrik som beskriver en röst som talar *för* något som finns bortom livets plågsamhet, men som ändrar i en extatisk förening av liv och död (Carlsson 1996).

Det är givetvis inte endast temat livet/döden som söker denna djupa *förening*, även kärleken kan beskrivas som något som når bortom det egna jaget fram till det åtrådda och efterlängtade objektet.

Således finns en historiskt lång och varierande kulturell variation och uppfattning beträffande melankolin. Det gör att känslan eller begreppet inte entydigt kan appliceras på visor eller annan musik med samma intention eller betydelse. Med andra ord; melankoli är föränderligt.

²⁰ Brolinson & Larsen 2004, s. 174.

²¹ Brolinson & Larsen 2004, s. 174.

²² Lundberg och Ternhag 1996, s. 40.

Melankoli och saudade

Ordet *saudade* beskrivs i denna uppsats som något unikt och speciellt kopplat till fadomusiken. Det handlar då både om längtan, sentimentalitet och pessimism. Vid jämförelse med *saudade* och det svenska ordet *melankoli* inom den svenska vistradition, finner jag likheter. Då tänker jag på tillstånd som kärlek, svartsjuka, längtan, sorg eller på naturens stämningar och de känslor som detta framkallar. Och melankolin i musik vilar på en stark romantiskt tradition (Carlsson 1996).

Men det finns förstås olikheter, för där *saudade* säges vara oskiljaktig från fadon, är *melankoli* inom vår vistradition ett relativt öppet begrepp. Det är något som "förväntas" tillhöra visan i allmänhet. Ytterligare är fadotolkarna och dess lyssnare, stränga, nästan rigida i sin kontroll av *saudade* närvaro i framförandet. Det kan emellertid bero på kulturella skillnader hos länderna, än konstnärliga strävanden inom musiken. Och vi förhåller oss kanske mindre respektlösa och mer gränsöverskridande till olika tolkningar i dessa musikgenrer i Sverige. Trots det, förväntas en poetisk eller lyrisk text tonsättas så att det inte bryter alltför mycket med innehållets budskap och stil.

Ovan har jag kort beskrivit skillnader och eventuella likheter mellan *melankoli* i den svenska visan och *saudade* i den portugisiska fadon samt pekat på genrernas eventuella släktskap och beröringspunkter. Det går givetvis att ytterligare analysera dessa två begrepp, men i denna uppsats finns inte utrymme för detta. Dock, för att ytterligare lyfta upp analysen, följer här en belysning i exemplet Cornelis Vreeswijk (1937-1987) och hans sista musikproduktion *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1987).

Exemplet Cornelis Vreeswijk

Valet av Vreeswijk som exempel vid en jämförelse av portugisisk fado och svensk vis/trubadurtradition har både en sociologisk och konstnärlig ståndpunkt. I hans livsberättelse finns inslag av utanförskap, kamp för tillvaron, samtidigt som ett sökande efter kärlek och lycka är en viktig drivkraft hos honom. Till detta kommer ytterligare att han invandrade till Sverige som barn och således måste socialiseras in i det svenska samhället. För mig blir han en manlig "svensk fadist" genom detta underifrån perspektiv och identifikation.

Då det gäller hans musikaliska och konstnärliga stil hänförs han både till den svenska traditionella folkliga visans tondräkt och ett kontinentalt stildrag (Brolinsson & Larsen 2004), samtidigt hade han bluesångare som Josh White, Leadbelly och Big Bill Broonzy som stora förebilder.²³ Det gör honom inte är så lättplacerad inom visfacket.

²³ <http://www.cornelis.nu/beppe.html> 2/8 2006.

För Vreeswijk var detta troligen inget problem, snarare en förutsättning för skapandet. Men många visor har en litet gammaldags och modal prägel i melodiken som exempelvis *Balladen om Herr Fredrik Åkare och den söta fröken Cecilia Lind* som går i en molltonart (Bm) och *Grimasch om morgonen* i Dm, för att nämna några. Då han sjunger blir det ändå i en bluesteknisk stil med improvisationer, extra vokala utsmyckningar och rytmiska förskjutningar. En egen "Vreeswijk sångstil". Liknande improvisationsteknik finner man hos fadosångarna. Dessa sångare förväntas improvisera och smycka melodierna. Och strängkompet följer sångarna såväl rytmiskt som harmoniskt i en underordnad betydelse. För det viktigaste i fadosången är sångarnas förmåga till improvisation, säger prof. de Brita (Thouchard och Billon 1997).

Cornelis Vreeswijk var elva år gammal då han en vinterdag med sin familj anlände till Sverige och Södermalm från Ijmuiden i Holland.

- Snö. Ekorrar. Mycket granar och branta backar.
- Inga långa horisonter, utan brutna horisonter.

Så beskriver han i en intervju med Beppe Volgers sina första intryck från Sverige.²⁴ Allting var således nytt och annorlunda. I samma intervju berättar Vreeswijk hur han som fjortonåring i en för honom traumatisk händelse, tidigt utestängs från att pröva till fältflygarutbildning eftersom han av "nationella skäl" inte fick tillåtelse att gå in på flygstaben vid Gärdet. Detta menar han utgjorde ett incitament för att lära sig ännu bättre svenska och därmed på något sätt bli svensk. Men han kom dock aldrig att känna sig som "äkta" svensk utan holländaren i honom levde kvar i hans inre kärna (Bokvennen 2006).

Sitt musikaliska genombrott fick Vreeswijk 1964 med *Ballader och oförskämtheter*.²⁵ Det var ett musikaliskt genombrott som skulle komma att betyda mycket för framtidens visa och poesi i Sverige, men även i övriga Norden. Under hela sin karriär skulle han komma att ikläda sig ett antal olika karaktärer. Det var narren, outsiders, melankolikern, eller kärlekshungraren som stilla "flirtar" med döden (Carlsson, 2004). Uppslagen vara många och det egna livet fick ofta stå modell för visornas händelser.

Det mesta jag skriver handlar ju i stor utsträckning om mej själv (intervju med Mosskin 1975).²⁶

Vreeswijk berättar vidare i intervjun med Mosskin (1975) hur han såg de sydfranska trubadurerna på 1000-talet och 1100-talet som viktiga förebilder. Han menade att de påverkade kristendomen i rätt riktning:

"Kärleksbudskapet ./.. Järnet var adel. Och sammeten som järnnäven var klädd i var prästerna, som låg över folket ./..
Trubadurerna fick komma till hoven och sjunga sina

²⁴ Conelissällskapet.se/intervjuer/2006.

²⁵ Conelissällskapet.se 27/3 2006.

²⁶ Carlsson 2004, s. 259.

kärleksballader.//. Den luckrade upp hela samhällssystemet.
I rätt riktning." ²⁷

Hur lätt är det inte att framför sig se trubaduren Vreeswijk stående nedanför en slottsbalkong och sjunga visor, riktade upp mot balkongen där "Felicia", "Ann-Katrin" eller "Cecilia Lind" står och lyssnar?

Även om han som tidigare sagts, hade en vurm för svensk folkmusik i sitt musikaliska skapande har Vreeswijk även ett kontinentalt stildrag som troligen hänger samman med hans rötter i Holland och med en blandning av "melankoli, svart humor och frispråkighet."²⁸ Applicerar man dessutom det kontinentala stildraget samman med intresset för riddarballaderna kommer hans kontinentala stildrag ytterligare framträda.

För trots sin ironi, sin samhällskritiska hållning och en livsstil som gav stoff åt visorna, tyckes en romantiker skymta fram i allt detta. En romantiker som melankoliskt sökte efter den enda rätta kärleken. En kärlek som var enkel och lätt att förstå och organisera. Således iklädde han sig rollen av riddaren som höviskt sjöng för sin jungfru. Sånger framförda i ett samhälle lätt att begripa sig på. De fattiga och de rika. De ädla och de orena. Inte mot varandra utan i uppdelade, strukturerade uppgifter och roller.

Och detta, det ena mot det andra, fanns ständigt närvarande i hans värld. Vreeswijk mot samhället, mot tidningar, mot skattemasen och byråkrater, mot polisen, och den "könlösa" transvestiten. Slutligen mot döden. Det var aldrig någon tvekan om vem han vände sig till eller emot. Under sin yrkeslevnad som trubadur blev han en levande myt och han hjälpte troligen till med att mytologisera sitt liv. Men det var arbetarna, de halvt utslagna och de trasiga människorna som sökte sig till Vreeswijk för att höra hans visor, förklarar hans son Jack (Hedlund 2000). I samhörigheten och identifieringen med arbetare och utstötta personer, känner man igen fatalisterna i Lissabon. Och i fadon som ju startade hos de fattiga fatalisterna i hamnkvarteren. Där pessimismen och hopplösheten beskrevs och förädlades. I ödet.

"Till Fatumeh"

Den sista musikproduktionen som Vreeswijk släppte var albumet "*Till Fathumeh*" (Skivbolaget 1987) som utkom hösten 1987. En förfrågan kom till Vreeswijk från Soc. Dem. Arbetarpartiet (SAP) våren 1982 om att göra en LP om "det som låg i tiden".²⁹ Det blev en skiva om narkotika och knark. Vreeswijk skriver:

"Vad så? Junk, bättre än religion? Billigare? Effektivare? Men Hopp? Hopp broder Vedström säljer ni icke. Och om vi ska ha hoppet kvar, kan vi bara tro på våra barn och ungdomar". ³⁰

²⁷ Carlsson 2004, s. 259.

²⁸ Brolinsson & Larsen 2004, s. 210.

²⁹ Konvolutet på albumet *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1987).

³⁰ Konvolutet på albumet *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1987).

Här framför Vreeswijk kritik mot kyrkan och samhället och lyfter fram barn och ungdomar som framtidens hopp. Med andra ord betraktade han både kyrkan och välfärdssamhället som svikare. Institutioner vars religiösa budskap och rationella och ekonomiska strävanden inte förmått ge något hopp för framtiden. Det måste komma något nytt, som förändrar och förnyar. Där träder barn och ungdomar in som hoppets bärare. Mycket hade ju förändrats i Sverige under Vreeswijks tid. Våld och droger verkade till synes öppet på gator och torg. Och inte minst, Sveriges statsminister skjuts på öppen gata. Var fanns då hoppet?³¹

Till Fatumeh, är i stort en bluesskiva, med tjocka pålägg av kraftiga gitarrslingor och olika rytmsektioner. I åttiotalens bluesen anlade Vreeswijk i allmänhet en tuffare och litet råare ton, för bluesformen fann Vreeswijk vara användbar att framföra samhällskritik med (Carlsson 1996).

Titeln på skivan är ödesmättad i och med att han ägnar skivan till *fatumeh*. Det latinska ordet för *öde* är just *fatumeh*, (skrivs även utan h). Vid slutförande av albumet i oktober 1987, var Vreeswijk redan sjuk i både diabetes och cancer (Hedlund, 2000). Han levde på sitt yttersta och utgången av hans tillstånd var lagda i ödets händer.

Vill man, kan man här anknyta till *fadons* fatalism. Ett öde som kan gå dig väl till mötes men förstås även ett öde som slår hårt och skoningslöst. En pessimistisk livshållning måhända men en pessimism som inte är statisk utan föränderlig. Som benämns *saudade* på portugisiska.

Vreeswijks pessimism kunde vara både iakttagande och värderande där han lägger fram kritik och lösningar i en ofta satirisk form och kontext. Denna pessimism skulle kunna sammanföras med *fadons* kärleks och livsspessimism. För visst var även Vreeswijks kärlek pessimistisk och fylld av svartsjuka och passion (Hedlund 2000).

Trots det kan det vara ett alltför enkelt sätt att tolka Vreeswijks musik, text och intention med visan som översättningsbar till en *fado*. Man får snarare söka efter tendenser och traditioner vid jämförelsen. Det kan även vara intressant att se på mötet med publiken. I *fadon förväntar* sig publiken ett speciellt uttryckssätt och utförande stil. Vreeswijk som hade ett relativt långt artistliv och ändrade stil och uttryck under sin karriär hade inte denna formbundenhet i utförandet. Så publiken lade troligen inte sådana krav på honom: Cornelis var ju som Cornelis brukar vara. Men trots det fanns det mytbildningar kring honom och han liv som artist, redan under han levnadstid (Hedlund 2000).

Musikanalys av ”Till Fatumeh”

I Vreeswijks sista musikproduktion ”*Till Fatumeh*” hörs en mansröst som är märkt av sjukdom. Rösten låter tunn och utan klang, ihålig. Det är inte sångaren från sina krafts

³¹ Konvolutet på albumet *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1987).

dagar, vi hör. Trots det finns en iver och intensitet som är förvånansvärt fräsch och som når genom vinylen. Det var fortfarande viktigt att nå fram för honom!

Melodierna går ofta i molltonarter, i bluesform utförda i ett snabbt tempo. Texterna innehåller sorg och melankoli, som i *Blues för Fatumeh*, där Vreeswijk i lyriken ställer tunga *elefanter* mot röda, doftande *rosor*. De tunga elefanterna står symbol för samhällets hårda maktutövning över spröda *rosor* och symboliken glider därmed över till individnivå och den lilla människan. Här kommer Vreeswijks underifrån perspektiv fram. Han känner ju igen ”symptomen” och kan identifiera giganterna i ekonomi och makt, kan se hur deras muskler spänns mot de svaga i samhället.

Kanske är det åter riddaren från 1100-talet som trädde fram som ideal för Vreeswijk. Någon som framhöll de mjuka och vackra värdena i livet. Han använde en pedagogisk och lättbegriplig symbolik: *elefanter* och *rosor*. Rosen i kvinnobarmen, i sångens vers, som bar offrets sår och röda blodsfärg. ”Riddaren” Vreeswijk som sjöng sin ödessång från en tillsynes underordnad hierarki nedanför slottsbalkongen.

”När elefanter dansar över rosorna bädd
- och dansen var vild och exalterad,
Då får man lov att säga med fog är jag rädd...
att den rabatten var nog felplanerad.
Som en ros i barmen Fatumeh.
Som en nål i armen, Fatumeh.”³²

Att symboliskt para samman musik och text i ett medeltida ideal till en speciell ”plats” (slottet), med en speciell avsikt, (uppvaktning) leder fram mot mytiska tolkningsätt som på något vis ställer framförandet i en skyddad och klanderfri dager. Ett skeende på liknande sätt som när fadon sägs ha ”fötts” vid ett speciellt tillfälle, i kontraster av mörker och ljus, till havs, eller på en viss plats (fadistkvarteren i Lissabon.) Därmed skapas myter som möjliggör sorteringen av världen i en ”vi mot de” situation, som samtidigt gör världen mer begriplig (Storey 2004). Vreeswijk överger inte heller han sitt ”vi mot de” perspektiv, utan följer sin utstakade linje ända fram mot slutet och hjälper därmed till att hålla skapade myter om sitt konstnärliga liv levande.

I det sista spåret i *Till Fatumeh* finns en rörande avskedssång *En sång om gammelfjärden*.³³ ”Jag har faktiskt ingenting att tillägga” skriver Vreeswijk under titelnamnet. Livet är som en tavla, se själv, men själv reser han snart härifrån. ”Snart far jag härifrån”.³⁴

Formen i *En sång om gammelfjärden* är vers 1, textläsning, vers 2, textläsning beledsagad av dragspel, och vers 3, text med ett avslutande dragspelssolo. Den musik som är tillförd ligger hos dragspelet där Vreeswijk valt en melankolisk, ålderdomlig folkviseton som tillsammans med lyriken bildar en närmast pastoralstämning. Hela kompositionen andas

³² Carlsson 1996, s. 279.

³³ *Till Fatumeh*, s. B spår 5.

³⁴ *Till Fatumeh*, s. B spår 5.

sorg och ensamhet. Men mitt i denna pessimism förmedlar ändå den nakna rösten något slags hopp. Det pessimistiska, fatalistiska hoppet. Fatumeh, ödet. "Henne finns det hopp för. Fortfarande."³⁵

Slutsatser

Platsens betydelse för fadons identitet är uppenbart viktig vad gäller genrens möjlighet till utveckling och överlevnad. Beträffande fadon är denna bundenhet stark, men förekommer givetvis i andra kulturer. Fadon anses vara speciell, ha traderats i mörker om natten och omger sig med hemligheter och myter. Vidare har konstaterats att den strikta platsbundenheten har skapat en närmast religiös styrning och mytifiering. Detta kan framkalla en "vi mot de" känsla i avsikt att förhålla sig till sin omvärld. Så har fadon indelats i olika teman som kärleks-, sjöfarts-, livet kring gator och grändertemat, det aristokratiska temat och inte minst temat om identitet. Trots de olika teman klassas fadon ändå mest som en stadskultur med rötter i fatalisternas kvarter.

Ett i grunden *pessimistiskt förhållningssätt* där pessimismen har tolkningsföreträde, konstateras i fadosången. Men i fadon förmedlas ett fatalistiskt hopp och *saudade* infinner sig hos den person, som lever ut sin pessimism. För att *saudade* skall uppnås måste ett samspel mellan artist och publik ske.

Melankoli i den svenska folkvisan, är gemensamt med de flesta folkliga musiktraditioner. Även inom den moderna folkvisearketyper kan drag av melodiskt/harmoniskt vemod förväntas finnas. Ytterligare kan melankoli skapa en förmåga att i toner och harmonier möjliggöra en *förening* och sammansmältning av text, musik och harmonier. Vid ännu en utvidgning övergår *föreningen* i *transcendens*. Vi finner ett sådant exempel i Vreeswijks tidiga lyrik.

I denna uppsats har jag funnit att melankoli inte entydigt kan appliceras på visor eller annan musik med liknande avsikt eller betydelse, eftersom melankolin i grunden är föränderlig. För det finns en historiskt lång och varierande kulturell variation och uppfattning om vad melankolin står för. Vid en jämförelse med *saudade* i portugisisk fado och *melankoli* inom den svenska visstraditionen fann jag tillstånd av kärlek, svartsjuka, vemod, sorg eller naturens olika stämningar som sammanfallande för genrererna. I en känsla som vilar på en romantisk grund.

Man kan dock inte ta detta sammanfallande för givet. Inom *saudade*känslan frigörs en poetisk överton som dansats i snabba sekvenser från naturens tillfälliga skiftningar. Som när fadon "föddes" i kontraster av mörker och ljus. När det gäller melankoli i den svenska visan kopplat till naturupplevelser, hänvisas ofta till vemod och blå känslor uppkomna av olika årstidsväxlingars naturtillstånd.

³⁵ Konvolutet *Till Fatumeh* (Skivbolaget 1987), s. B spår 4.

Fler uppenbara skillnader finns. Där *saudade* sägs vara oskiljaktigt från fado finner jag *melankolin* inom vistraditionen vara ett relativt öppet begrepp. Något som "förväntas" höra till visan, men som inte nödvändigtvis måste ingå. Orsak till detta kan troligen förklaras av kulturella skillnader hos länderna, snarare än konstnärliga krav.

Det finns historiska spår som talar för att den portugisiska fadon och den svenska vistraditionen till någon del har samma ursprung. Då avses det gemensamma arvet i de europeiska rötterna från den provensalska trubadurtraditionens riddar- och gycklarballader på 1100-talet. Och folian, som traditionellt användes inom den svenska folkvisetraditionen, med ett för allmänheten välkänt melodimönster från Portugal. Så har t ex Vreeswijk använt folian i sången *Rörande vindriktning*. Men det finns inga belägg för att fadon skulle använda sig av denna melodi.

Till *Fatumeh* har Vreeswijk ägnat sin sista skivproduktion. En tillägnan som av honom säkerligen var väl genomtänkt. Här talade han till ödet (lat. fatume) i bluesens och den melankoliska folkvisans form. Jag har funnit att detta album förmedlar en känsla av melankoli och ensamhet på det personliga planet. Vreeswijk behöll dock sin kritiska hållning till kyrka och stat med utgångspunkt hos den utsatta människan. Hans beundran för den ålderdomliga balladformen och dess symboler, som uttrycks i en del av albumets visor, kan om man så vill, symboliskt sammanlänkas med fadons mystik och platsbundenhet. Detta skapar en "vi mot de" situation som utgjort ett av Vreeswijks rättesnöre under hans musikaliska och konstnärliga liv.

Den största likheten med fadon finner jag dock i Vreeswijks känsla och tilltro till ödet, fatumeh och den ödestro som fram bärs i albumet *Till Fatumeh*. En fatalistisk underström blottläggs som kan jämföras med poeten Pessoa och dennes poetiska återkoppling till fadomusiken.

Slutligen, en av mina hypoteser i denna C-uppsats var att finna ett samband mellan den portugisiska fadon och den svenska vistraditionen belyst i exemplet Cornelis Vreeswijk. Vad jag funnit är att det förstås inte helt går att jämföra dessa musikaliska traditioner i alla hänseenden men att det finns stildrag och förhållningssätt som jag funnit intressanta och väl värda att framhålla.

Käll- och litteraturförteckning

Litteratur

- Brolinson, Per-Erik och Larsen, Holger: *Visor till nöjets estrader* Gidlunds förlag, Södertälje 2004.
- Carlsson, Ulf: *Cornelis Vreeswijk, artist-vispoet-lyriker* Bokförlaget Corona, Malmö 1996.
- Hedlund, Oskar: *Cornelis scener ur en äventyrarens liv* Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2000.
- Nydahl, Thomas: *Kärlek och längtan* H:ström – Text och kultur, Stehag/Gdansk 2004.
- Larsen, Holger: *Folkmusik i Europa* Elanders Gotab AB, Stockholm 2005.
- Lundberg, Dan och Ternhag, Gunnar: *Musiketnologi. En introduktion*. Gidlunds förlag, Södertälje 2002.
- Lundberg, Dan och Ternhag, Gunnar: *Folkmusik i Sverige* Gidlunds förlag, Smedjebacken 1996.
- Pessoa, Fernandes: *Stilla mitt hjärta* Fabians förlag, Kristianstad 1988.
- Pessoa, Fernandes: *Orons bok* Bokförlaget Pontes, Munkedal 1999.
- Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction* Pearson Education Limited, Dorchester 2001.
- Taskén, Oivind: *Cornelis Vreeswijk og det lyrisk* (se web-sida: <http://www.cornelis.se/bokvennen.html?2/8> 2006 3/27/ 2006)
- Tiderman, Kalle: *Vägar till världsmusiken* Bilda Förlag, Falköping 2002.
- W:son M.: *Portugal*. I Nordisk familjebok, Band 21. Nordisk Familjeboks tryckeri, Stockholm 1915.

Film

- Frederic Touchard och Yves Billon: *Fado-mörker och ljus*. Les Films du Village, TLP/RPT, 1997. Översättning till svenska av Cecilia Brunskog och Margareta Galdh. (Sänd på Sveriges television, SVT 16/9 1997)

Fonogram

- The story of Fado* CD, Traditionell fadomusik. 22 st. sånger. Premier, EMI LC 0542. Italy 1997.
- Vreeswijk Cornelis: *Till fatumeh, rapport från de osaligas ängder* SBLP 502. Skivbolaget 1987.

Musikalie

- Vreeswijk Cornelis: *Till fatumeh, rapport från de osaligas ängde* 1987 SBLP502. <http://w.w.w.Cornelis.nu/disco.html.3/27> 2006. **Diskografi.**