

Kärlekssånger – en täckmantel för förbjudna begär

Katarina A. Karlsson

Inledning

När jag studerade sång på Musikhögskolan i Göteborg på 1980-talet var en samling elisabetanska lutsånger, Frederick Keels *Elizabethan Love Songs* (1909), en del av undervisningsmaterialet. Senare, när jag själv undervisade blivande skådespelare, tog jag fram dem igen. På dåvarande scenskolan bestod varje klass av fyra kvinnliga studenter och fyra manliga. Rörelsepedagogen och regissören, framlidna Misela Cajchanova hade en enastående förmåga att förstå vad varje individ kunde uttrycka med sin kropp och ägde även ett unikt sätt att förmedla detta. Varje år gjorde hon ett projekt med tidig dans och poesi, och jag blev ombedd att bidra med sånger. Alla skådespelarstudenter behövde material som tog deras sceniska begåvningar i bruk, men i Keels samling finns bara sånger där män riktar sig till kvinnor. I jakten på kvinnliga berättarjag fann jag den fascinerande kompositören, poeten, latinisten och läkaren Thomas Campion (1567–1620) som skrivit fler sånger med kvinnliga berättarjag än de flesta under samma tidsepok (Karlsson, 2012).

Lutsångseran varade 1597–1622, så att kalla alla sånger från denna period "elisabetanska" är inkonsekvent eftersom drottning Elisabet I dog 1603 och efterträddes av Jakob I, men för enkelhetens kallas sångerna elisabetanska även i denna artikel. Anledningen till genrens precisa avgränsning i tid är att före 1597 hade Thomas Tallis och William Byrd privilegiet att få trycka noter. Byrd och Tallis var mer intresserade av kyrklig repertoar, medan Thomas Morley, som fick privilegiet 1597, gärna tryckte lutsånger eftersom det var vad han själv komponerade (Oswell, 2009). Den senare avgränsningen, 1522, är däremot mer flytande och har blivit kutym eftersom antalet tryckta sångsamlingar glesnade (Pattison, 1948).

Att kalla dem kärlekssånger är stundtals också inkonsekvent, åtminstone om kärlek betyder "en varm och intensiv känsla av ömhet, omtänksamhet och känslomässig närhet", som den konventionella definitionen lyder i *Nationalencyklopedin*. Å andra sidan är kärlek något som ställer till problem för de flesta under någon del av livet. Om kärleken vore okomplicerad skulle knappast alla dessa sånger ha skrivits. Förväntningarna har troligen aldrig varit högre än idag på vad en kärleksrelation ska leva upp till. Vi förväntar oss att bli förstådda, uppmärksammade och respekterade på alla plan. Relationen ska

tillfredsställa såväl våra sexuella som våra intellektuella behov, ge oss närhet men helst också förverkliga oss och ge våra liv mening.

Hur våra föreställningar om kärlek har kommit dithän skildrar Eva Illouz i sin bok *Why Love Hurts* (2012). Före Freud och psykoanalysens omvälvande syn på jaget och det omedvetna, var tanken på att analysera sig själv och sin barndom för att därmed förstå sina kärleksrelationer helt främmande. Att därtill tillbringa oerhört mycket tid och uppnå en så nära intimitet tillsammans med sin partner, hantera ett informationsflöde som ständigt visar upp kroppar och sexualitet, framstår som helt väsensskilt jämfört med hur kärlek skildras i 1800-talets litteratur. Illouz tar upp Jane Austens romankonst, men även Austens resonerande sätt att förhålla sig till kärlek var troligen främmande för de engelska poeter vars texter om kärlek publicerades i antologin *England's Parnassus* år 1600. Poeten och författaren Robert Albott, som låg bakom antologin, ville föra fram det bästa England hade att erbjuda i poesi, sorterat ämnesvis och inte efter författarna. Avsnittet om kärlek består nästan uteslutande av ett uppräknande av kärlekens plågor (det kan noteras att Shakespeares sonetter, som tillhör det vackraste som skrivits om kärlek, ännu inte publicerats). Som Edmund Spencer formulerar det:

... [Love] is but continuos war
O miserable men, that to him subjects are
(Albott et al., 1600, s.179)

Ändå framställs kärleken som helt omvälvande, en naturkraft som ingen kan stå emot. I lutsångerna skildras kärleken ofta i ett direkt tilltal där ett manligt subjekt riktar sig till ett kvinnligt objekt. Den typiska lutsången är en sjungen berättelse. Den är syllabisk, likt en svensk visa och beskriver en händelse kronologiskt i en rimmad text med samma melodi i varje vers. Det vanligaste förloppet är att berättaren klagar över sin förlorade kärlek och att smärtan ökar för varje vers. Melankoli var på modet runt år 1600 (Babb, 1951), men det är kärleken som är det mest återkommande temat i dessa sånger. Kärlekssångerna tjänade ofta som täckmantel för att uttrycka andra budskap liksom kärlekssånger gjort under andra epoker.

Denna artikel, som består av tre delar, undersöker hur dessa underliggande budskap kan ha uttryckts i de elisabetanska kärlekssångerna. Den första delen handlar om hur kärlekssånger med kvinnliga berättarjag från det tidigmoderna England kan ha använts för att uttrycka samkönat begär, och det är framför allt Linda Phyllis Austerns mångåriga forskning om sambandet mellan genus och musik i tidigmodern kontext, som styrker det sambandet. Del två behandlar kärlekssånger med manliga berättarjag som ofta använder samma retorik som den ordväxling som föregår misshandel. Forskarna Margareta Hyddén och Susanne Boëthius har båda undersökt de verbala strategierna hos våldsbenägna män i modern tid, och deras rön jämförs med retoriken i tonsatt lyrik från engelskt

tidig 1600-tal. Denna jämförelse har sedan tagits vidare till en enkätundersökning bland våldsutsatta kvinnor idag. Den tredje delen ger ett exempel på hur den fysiska aktiviteten att sjunga kan användas som metod för att upptäcka underliggande budskap.

1. Kärlekssånger med kvinnliga berättarjag

Kategoriseringar av kvinnan

Lutsångserans kärlekssånger med kvinnliga berättarjag följer en helt annan dramaturgi än de som har en manlig berättare. Sångerna är inte så många till antalet men mycket distinkta. Borta är den melankoliska personan, fördjupad i sitt eget lidande, till förmån för ett berättarjag som kan vara promiskuöst, humoristiskt och kärlekstörstande. Av Thomas Campions 119 publicerade sånger kan tio procent sägas ha kvinnliga berättarjag (Karlsson, 2012). Berättarjagen/kvinnorna består till viss del av arketyper som använts i kvinnoatir sedan förkristen tid (Smith, 2004) och ibland än idag:

- Den erfarna kvinnan som längtar efter kärlek men som ingen vill ha eftersom hon utmålas som för gammal, ful eller tjock för det.
- Den unga kvinnan som är för ung för att känna till vad sex är men tillräckligt gammal för att längta efter det.
- Kvinnan som förlorat sin oskuld till en man som sen övergivit henne.
- Den glada/grymma, promiskuösa kvinnan som räcker till åt alla och som ibland klagar över mäns oförmåga.

Liknande kategorier förekommer även i annan tidig musik. "Maiden, nymph, adultress, *abbandonata*", kallar Laurie Stras dem i sin essä "Le nonne della ninfa", där hon också framhåller det faktum att det kvinnliga berättarjaget bara har något att säga i förhållande till en man. Ytterst sällan sägs något i sångerna som berör förhållanden mor–barn eller kvinna–kvinna. (Stras, 2002, ss.123–165, cit. s.133) Även i tidig engelsk erotisk diktning, så kallad "bawdy", förekommer två av kategorierna ovan, nämligen nummer 1 och 4. Dessa erotiska verser var samtida med de här aktuella lutsångerna och trådar löper vidare in i lutsångstexterna. Som ren kuriositet kan nämnas att Thomas Nash, skolkamrat till Campion, var upphovsman till historiens första kända användning av ordet "dildo" i utgiven litteratur (Burford, 1982, s.50). Ordet återanvändes senare av Thomas Morley i lutsången "Will you buy a fine dog?" (1600).

Sångsamlingarna trycktes i påkostade folioformat och var dyra att införskaffa, men likväl populära. Dowlands första sångsamling, som räknas som hela genrens start 1597, trycktes fyra gånger. Enbart den andra upplagan trycktes i 1 000 exemplar. (Oswell, 2009) "There is plenty of evidence that airs were on everybody's lips", skriver Bruce Pattison (1948, s.116) och beviset på detta, menar han, är till exempel att vissa

lutsånger nämns i dåtida teaterstycken. I Francis Beaumonts *The Knight of the Burning Pestle* (1607) nämner en av dramats gestalter en lutsång av John Dowland (Beaumont, 1987, s.57). Hon föreställer en köpmansfru, någon som troligen inte skulle haft råd att köpa en sångsamling själv. Andra indikationer på att lutsångerna sipprade ner genom samhällslagren återkommer jag till längre fram i denna artikel.

En särskilt omtyckt sång var "Young and simple though I am":

Young and simple though I am, I have heard of Cupid's name:

Guess I can what thing it is, Men desire when they do kiss.

Smoke can never burn they say, But the flames that follow may.

I am not so foul or fair, To be proud, nor to despair:

Guess I can what thing it is, Men desire when they do kiss.

Smoke can never burn they say, But the flames that follow may.

Faith 'tis but a foolish mind, Yet me thinks a heat I find,

Like thirst longing that doth bide Ever on my weaker side:

Where they say my heart doth move, Venus grant it be not love.

If it be, alas, what then? Were not women made for men?

As good 'twere a thing were past, That must needs be done at last.

Roses that are over blown Grow less sweet, then fall alone.

Yet no Churl, nor silken Gull Shall my Mayden blossom pull:

Who shall not I soon can tell, Who shall would I could as well:

This I know who ere he be; Love he must, or flatter me.

(Campion, 1617)

Det kvinnliga berättarjaget i den här sången är arketyper nummer två, oskulden-som-längtar-efter-kärlek. Hon var uppenbarligen speciellt populär eftersom Campions text tonsattes ytterligare två gånger av andra tonsättare: Alfonso Ferrabosco gav ut sin version 1609 och Nicholas Lanier sin 1652 (Callon, 1994).

Thomas Campion var som tidigare nämnts läkare och musikteoretiker men det var framför allt som poet och latinist han var känd av sin samtid. Han skrev både musik och text till alla sina sånger och skraddarsydde ord och ton till det ämne han valde. I den här sången använder han nästan enbart enstaviga ord. Sången är en av hans allra kortaste, tolv takter lång, och tonomfånget litet, som för att åskådliggöra den tänkta berättarens snäva föreställningshorisont. Att tidigmoderna tonsättare använder sin kompositionsteknik för att skildra manligt/kvinnligt i komplicerat/enkelt är något som även andra musikforskare undersökt. Laurie Stras beskriver hur harmonik och melodik

understryker vilket kön sångens berättarjag har (2002, ss.123-165). Essän behandlar visserligen italienska madrigaler före Monteverdi, men de musikaliska kontakterna mellan England och Italien var täta. *Musica Transalpina*, italienska madrigaler översatta till engelska, kom ut 1588 och den italienskfödde tonsättaren Alfonso Ferrabosco var verksam i England. Ett flertal engelska tonsättare komponerade i madrigalstil, om än inte Campion. Även om madrigaler innehåller ett mer komplicerat tonspråk än det Campion mestadels använder, är sannolikheten stor att Campion använde samma retoriska verktyg.

Campion låter sin kvinnliga berättare beskriva att hon känt både törst och hetta men inte riktigt vet var i kroppen hon ska placera sin längtan. Är det i "den vekare sidan" där det sägs att hjärtat sitter? Och är det förresten inte lika bra att få detta med kärleken överstökad så fort som möjligt? De tre ord som ligger sist i sista versen har den största möjligheten att stanna kvar hos lyssnaren och sångaren. (Det finns också en möjlighet att dessa båda roller sammanföll om ingen annan var närvarande, jfr Fischling, 1998. När de tre sista orden har klingat ut finns inget efterspel som pockar på uppmärksamhet, ingen ny text att ägna sig åt. Där har Campion lagt sin komiska poäng: Efter att han i hela sista versen låtit berättarjaget framhålla att hon minsann inte tänker ge sig åt vilken tölp som helst sänker berättarjaget sina anspråk i sista ögonblicket och är redo att ge sin oskuld till första bästa som smickrar henne. Att detta ansågs komiskt får ses i perspektivet av att en sådan inställning vore absurd hos den tidigmoderna överklassen eftersom kvinnors oskuld och sexuella trohet värderades oerhört högt. Kvinnors heder definierades av deras sexualitet, mäns heder av de kvinnor de var gifta med (Gowing, 1998). Dubbelmoralen var inbyggd i lagen; om en kvinna hade sex utanför äktenskapet var det äktenskapsbrott, medan en gift man som hade sex utanför äktenskapet bara gjorde sig skyldig till otukt i lagens mening (Rickman, 2008, s.59). En kvinna som förlorade sin heder kunde se fram emot ett liv i total social isolering. Historikern Antonia Fraser återger ett brev från Dorothy Denne: "a woman which has lost her good name is dead while she lives" (Fraser, 2002, s.44). Trots detta förekom förstås otro och sex innan äktenskapet, och konsekvenserna blev, som sagt, fruktansvärda för den kvinna som inte lyckades hålla det hemligt.

Vem sjöng?

The Courtier, Baldassare Castigliones populära bok från 1528 om hur en gentleman bör utbildas och uppträda, cirkulerade i engelsk översättning från 1561. Enligt den är musikkunnande helt nödvändigt för en aristokratisk man. Även kvinnor utbildades i musik: det var en del av den utrustning som skulle göra dem attraktiva på äktenskapsmarknaden. De flesta kultiverade högreståndspersoner kunde alltså spela, sjunga och dansa. Men det är mycket som styrker att det ändå var män som sjöng de

mer ekivoka sångerna med kvinnliga berättarjag, just på grund av att kvinnans sexuella trohet ansågs så viktig. Historikern Linda Phyllis Austern poängterar hur laddad den engelska renässansen ansåg att kombinationen kvinnor och musik var:

Both music and feminine beauty were considered intense inflamers of passions, and, when used together, resulted in an uncontrollable sensual experience for the masculine listener. Therefore, many learned writers recommended that women avoid the inherent moral danger of music by limiting its use to private meditation where it was most capable of personal spiritual benefit. (Austern, 1989, ss.447-448)

Även om inte alla kvinnor lydde rådet att musicera enbart som privat meditation, var det knappast troligt att en aristokratisk kvinna själmant skulle sjunga sånger med titlar som "A secret love or two" (Campion, 1613) eller "Fain would I wed' a fair young man who day and night would please me" (Campion, 1617) eftersom det skulle misstänkliggöra hennes heder, något som även litteraturhistorikern Pamela Coren påpekat (2002).

Ett ämne som Austern också återkommer till gång på gång är den tidigmoderna synen på musikens förmåga att uppväcka sinnlighet:

One of the principal powers attributed to music by its defenders and detractors from all sides of the intellectual spectrum in Shakespeare's England and the following half century was its ability to 'ravish' sense and intellect through its entry by the ear into an unguarded body, within a culture that further equated ravishment and ecstasy with the violence of rape (Austern, 1999, s.647).

Med den inställningen är det förståeligt att framförandet av en sång med ekivokt innehåll ansågs vara av privat natur, men även annat musikutövande inomhus var en privat historia inom aristokratin. Ordet "privat" är för övrigt en anakronism. För det första levde de flesta högreståndspersoner omgivna av tjänstefolk större delen av dygnets timmar, för det andra kunde ett "privat hem" innehålla flera hundra rum. Dikter eller epigram med erotiskt innehåll hörde inte heller till en privat sfär såtillvida att de gömdes undan i särskilda böcker. Erotiska dikter har återfunnits i både mäns och kvinnors "miscellanies", sida vid sida med predikningar eller kungens tal (Moulton, 2000).¹ Även sångsamlingarna var böcker som kunde läsas av alla som kom över dem, män som kvinnor. En del av sångerna publicerades med kompletterande sångstämmor, bas, tenor och alt, som kunde läggas till om man ville. Dessa stämmor är identiska med lutackompanjemanget, och representerar ett harmoniskt, d.v.s. vertikalt kompositionssätt. De liknar alltså inte madrigaler som är komponerade både vertikalt och horisontalt med fugerande inslag och långa melismer. I lutsångerna skulle texten

1 ¹ "Miscellanies" var en sorts dyrbara anteckningsböcker, se Moulton, 2000.

höras, alltså måste alla stämmors text helst infalla samtidigt. Även här är Dowland ett undantag, eftersom hans lutackompanjemang var mer komplicerade och bearbetade.

Av män för män

Vid själva hovet var det framför allt ett fåtal anställda pojkar som sjöng lutsånger (Pattison, 1948, s.118). Ordet "boy" används i tidigmoderna sammanhang ibland även för män över 20 år. Tyvärr kan nog varken Pattison eller vi veta den exakta åldern på dem som sjöng. Campion tryfferade gärna sina långa dedikationer och företal till sångsamlingarna med latin, ett språk inte alla män och ytterst få kvinnor förstod:

Short ayres if they be skilfully framed, and naturally expressed, are like quick and good epigrams in poesy, many of them shewing as much artifice, and breeding as great difficulty as a larger poem. 'Non omnia possumus omnes'² said the Roman epic poet. (Campion, 1613, s.ii)

Sångerna sjöngs alltså troligen av män eller pojkar för bildade män. Och om så var fallet, varför brydde sig Campion om att använda kvinnliga berättarjag över huvud taget? Svaret är, menar jag, att den kvinnliga personen kunde fungera som en möjlighet att kamouflera samkönat begär och ett vanligtvis oacceptabelt beteende män emellan (Karlsson, 2012). Eve Kosofsky beskriver en liknande tematik i engelsk litteratur där triangeldramer mellan två män och en kvinna ofta iscensätts som en omväg för att beskriva den huvudsakliga relationen, den mellan de två männen (1985).

Även 1500-talsförfattaren Robert Burton, författaren av den berömda boken *The Anatomy of Melancholy*, använde latin när han ville skriva något som var riktat till en utvald publik. I Burtons fall handlar de latinska avsnitten typiskt nog om sex och samkönade relationer (Schleiner, 1993). I Campions fall kan latinet i företalen också utgöra en brygga till hans omfattande latinska diktning, bland annat den långa prosadikten *Umbra*, utgiven två gånger, 1595 och 1619. Den handlar om den manlige guden Morfeus som blivit förälskad i en dödlig man:

O utinam quae forma tuos succenderet ignes Cognorim! Puer illa foret, seu foemina, seu vir; Quam cupide species pro te mutarer in omnes! ...Induit ex illo facies sibi mille decoras, Versat et aetes sexumque, cuilibet aptans Ornatus varios...³ (Sutton, 1999)

Det finns skäl att tro att läsarna och kanske även Campion själv fann dessa rader kittlande, och eftersom de skrevs på latin bör det således i första hand ha varit män som läste dem.

2 I svensk övers.: "Alla kan inte göra allt". Citatet är hämtat från Vergilius.

3 "O, om jag visste vilken skepnad som tändar din låga! Må det vara en gosses, en kvinnas eller en mans, så ivrigt jag skulle inta dessa former för dig! ... Därpå intog han tusen vackra skepnader, ändrade sin ålder och sitt kön och lade olika utsmyckningar till varje." Övers. av förf. och Gunhild Vidén

Den brittiske historikern Alan Bray hävdar att den engelska renässansen, till skillnad från de efterföljande epokerna, inte hade någon homosexuell subkultur. Han menar att det kan ha berott på att samkönad praktik ändå fick rum inom samhällseliga institutioner som skråväsendet, skolan eller hushållen:

Their pages and 'private parasites' seem to have been prostitutes, albeit established in the household, as much as they were servants. It also partly explains the ambivalent position of some of the young men in the households of Francis Bacon and the Earl of Castlehaven: it is not clear whether these young men were servants or a kind of domestic prostitute, and perhaps one would be wrong to make a sharp distinction between the two. (Bray, 1982, s.54)

Om just dessa pojkar sjöng lutsånger eller inte är inte känt. Greve Castlehaven, som Bray nämner, är en av de få som faktiskt dömdes för sodomi, som var dåtidens samlingsbegrepp inte bara för samkönad praktik, utan också för gudlöshet, nyttjande av magi m.m. Anklagelsepunkterna var att han hade utövat sodomi med två av sina manliga tjänare och dessutom förmått en av dessa tjänare att våldta grevens hustru. Castlehaven dömdes till döden och avrättades 1631. (Smith, 1991, ss.52–53)

Samkönad praktik mellan män var förbjuden och bestraffades med döden. Men under Jakob I:s regeringstid 1603–25 utfärdades inga sådana domar (Bray, 1982). För att bli fälld i domstol för sodomi måste våldtäkt, penetration och ejakulation ha förekommit och dessutom helst bevitnats av tredje part för att få trovärdighet (Smith, 1991). Detta betyder i princip att om två personer av samma kön var överens om att ha sex, var det inte olagligt, men oaccepterat. Så tänk om fler män än guden Morfeus ville klä sig i olika skepnader för att väcka någons begär? Då kunde Campion tillhandahålla sådana förklädnader: inga peruker eller klänningar, utan kärlekssånger med kvinnliga berättarjag att sjungas i falsett eller av pojkar som inte kommit i mål brottet.

Som vi vet spelades alla kvinnoroller av män under Shakespeares samtid. Ibland innehåller hans komedier dessutom ytterligare förvecklingar. I komedin *Twelfth Night* till exempel, måste karaktären Viola klä sig som en man, vilket senare leder till att en kvinna blir kär i henne. Men i själva verket har vi en man som är utklädd till kvinna som är utklädd till man. Helt klart var denna lek med könsidentiteter något som roade och fortfarande roar teaterpubliken. Dessutom har detta faktum i modern tid gett upphov till "a whole publications subindustry in and of themselves", som Susan McClary skriver (2000, s.177).

Samkönat begär skymtar fram

Campions eget intresse för samkönat begär kan också möjligen hittas kodifierat i hans första sångsamling utgiven tillsammans med kollegan och bäste vännen Philip Rosseter. Campion gifte sig aldrig och utsåg Rosseter till att ärva de ynka två pund han hade

kvar vid sin död 1620. Samlingen har två delar, en av Rosseter och en av Campion. Den sistnämndes del inleds med sången "Sweet Lesbia" och avslutas med en sång som han omnämner särskilt i sitt företal för att den har ett sapfiskt versmått. Det förblev hans enda försök att använda sapfiskt versmått, som är för komplicerat för den sorts musik som lutsångerna representerar. I förordet kallar Campion även boken för ett Janusansikte eftersom sångsamlingen har två delar liksom Janus har två ansikten. Men Janus, vars ansikten är vända framåt respektive bakåt, är också guden för alltings början och slut. I Campions del av sångsamlingen var denna början och slut Lesbia–Sapfo. Är det en slump eller en blinkning till dem som förstod att tolka bilden? Sapfos dikter och den samkönade kärlek hon representerade var känd för Campion och hans samtid (Andreadis, 2001). Förutom att alludera på ön Lesbos där Sapfo var verksam, var Lesbia namnet på den romerske författaren Catullus älskarinna. Catullus, som gärna skrev om kärlek och begär till både män och kvinnor, var Campions favorit bland de latinska författare han beundrade och ville efterlikna. Campion använder för övrigt inte namnet Lesbia någon annanstans i sin diktning.

Något som ytterligare styrker att Campion använde Sapfo och Lesbia för att antyda samkönat begär är att författaren Philip Sidney (1554–1586) gör något liknande i sitt litterära verk *The New Arcadia* (ca 1580), uppmärksammat av Richard A. Levin (1997) m.fl. I *The New Arcadia* förekommer motsvarande könsbyte som Campion beskriver i sin dikt *Umbra*, men här är det inte en gud som vill förföra en man, utan Pyrocles som blir kär i prinsessan Philoclea. För att komma henne nära klär han ut sig till kvinna och blir hennes tjänarinna. Därefter måste han förmå henne att bli förälskad i och begära någon av sitt eget kön. Philoclea är en kvinna av kategori två, oskulden–som–längtar. Men hon tvekar att överträda gränsen från samkönat begär till praktik. Två saker måste till, nämligen sång och ett sapfiskt versmått: Zelmane "sang these sapphics", skriver Levin och sången hade sin avsedda effekt genom att Phicoclea blev "sweetly ravished withal" (Levin, 1997, s.488). Även denna dikt är skriven på latin och därmed framför allt avsedd för en manlig publik.

Sången i kombination med ett sapfiskt versmått ingjuter alltså sensuell passion. Själva sjungandet är enligt Austern (1989, 1993, 1999, 2002) omöjligt att motstå i tidigmodern, engelsk kontext, vilket Sidney visar när han låter sången bli Philocleas incitament att bryta tabut kring samkönad praktik. Om det är så kombinationen sång–sapfiskt versmått uppfattas av Campions samtid är inramningen Lesbia–Sapfo i Campions sångsamling en stark indikator på att han vill meddela någonting till läsaren eller den som boken dedicerades till, Sir Thomas Mounson. Campion dedicerade ytterligare två sångsamlingar, utgivna tillsammans 1617, till Thomas Mounson och hans son. I dessa förekommer de flesta kvinnliga berättarjag i Campions produktion. "Oft have I sigh'd" är kanske den mest

intressanta. Där är kärleken riktad till ett manligt "du", men säger inget om berättarens kön. Sången är den enda i Campions produktion som har ett komponerat lutförspel, tonspråket är mer melismatiskt och kromatiskt än i de flesta av Campions sånger; den tillhör alltså inte de ironiska och skämtsamma sånger som de flesta andra med kvinnliga berättarjag gör. Ändå förmodas jaget vara kvinna (Reitenbach, 1990), men sjungs den av en man till en man blir förhållandet ett annat.

Campions kvinnliga berättarjag är, trots att han håller sig till vissa arketyper, inga grovt tillyxade karikatyrer. Det är individer han skildrar, från den grymma/erfarna, via den skämtsamma, kärlekshungrande till ett kvinnoporträtt ("My love hath vow'd", *Campion*, 1601) som är tecknat med sådant medlidande att det är som vore han själv i den övergivna kvinnans kropp.

Campion hade inget arv som försörjde honom och var inte musiker (Husoy, 1998), alltså måste han anpassa sina verk, sin musik och text till sin målgrupp. Han var visserligen även läkare, men enligt Husoy förslog inte inkomsterna därifrån, utan *Campion* var beroende av sin mecenat Thomas Mounson. Detta styrks av det faktum att när Mounson blev ruinerad, tycks *Campion* också ha blivit det. Men detta dystra faktum gör det också lättare att dra slutsatser om vad kretsen runt Thomas Mounson tyckte om att läsa, sjunga och lyssna till. De ämnen *Campion* valde för sina sånger var uppskattade.

Bruce R. Smith, som skrivit om samkönat begär i engelsk renässanslitteratur, identifierar sex områden eller berättelsetyper där sådant begär förekommer: "Combatants and Comrades", "The Passionate Shepherd", "The Shipwrecked Youth", "Knights in Shifts", "Master and Minion" och "The Secret Sharer" (Smith, 1991). Sånger med kvinnliga berättarjag är ibland utformade som personliga förtroenden, alltså av typen "The Secret Sharer", men skulle i övrigt kunna utgöra en sjunde kategori som undgått en litteraturhistorisk blick, eftersom det handlar om musik.

Eftersom både text och musik alltså troligen är skrivna av män för män säger naturligtvis sångerna mindre om kvinnor än om män och den underhållning de var roade av. Det vill säga, en man eller en pojke sjunger en sång för en manlig publik där ett kvinnligt berättarjag uttrycker sexuellt begär. Sångerna fungerade som underhållning i de manliga homosociala nätverk där *Campion* sökte sina mecenater/vänner och därmed sin inkomst.

Att därmed med bestämdhet fastställa något om homosexuella praktiker i dessa sammanhang är inte möjligt. För det första är begreppet "homosexuell" inte användbart i tidigmodern kontext eftersom ordet inte fanns och människor inte heller använde sina sexuella preferenser för att beskriva vilka de var. Sexuell läggning som en del av människans identitet uppstod enligt Kosofsky (1990, s.2) först under senare delen av 1800-talet. Den andra anledningen till att inte hävda något bestämt om sexuella praktiker

i samband med musikutövning i tidigmodern kontext är att vi helt enkelt inte vet. Däremot vet vi att musiken framfördes i hemmen, som är en av de arenor historikern Alan Bray ovan pekar ut för samkönad praktik.

2. Manliga berättarjag och förekomsten av verbala övergrepp

Fem manliga strategier

De elisabetanska kärlekssångerna med manliga berättarjag använder inte genusmarkörer som sånger med kvinnliga berättarjag gör (Karlsson, 2012, ss.58–60). Troligen är det manliga berättarjaget ett slags grundläggande så fort adressaten är en kvinna eftersom de kvinnliga berättarjagen bara utgör några få procent av de 699 sånger som jag läst. Bland dessa finns också 30 sånger av Mary Wroth som kanske aldrig blev tonsatta, men som hon likväl valt att kalla sånger (1621). Hon är den enda kvinnliga författaren i genren om inte några av de ytterst få som utgavs med anonym författare var skrivna av kvinnor. Wroths sånger räknas emellertid sällan med i genren. Däremot kan det finnas ytterligare sånger att hitta i maskspel (Wilson, 2006), men av dem jag hittills funnit, är de flesta inte kärlekssånger av den här arten.

Det manliga berättarjaget är alltså i de flesta fall en klagande, förskjuten älskare. Kvinnan han älskar vill inte ha honom längre. Enligt sångerna är skälet till detta inte att hon hittat en annan, tappat intresset eller blivit rädd, utan att hon är falsk, föraktfull, grym och full av hat.

I en analys av de 30 sånger som ingår i Keels sångsamling *Elizabethan Love Songs* (1909) fann jag följande strategier, som också speglar en stigande skala vad gäller övergreppets karaktär. De ingår i varierande utsträckning i de kärlekssånger som har en manlig berättare:

- Han accepterar inte ett "nej".
- Han skapar en matris av kärlek och hat, där rädsla, vänlighet eller ointresse är icke valbara alternativ.
- Han ömsom vädjar, ömsom hotar.
- Han hotar att ta sitt liv och säger att det är hennes fel/önskan.
- Han hotar med våld.

Efter genomläsning av ytterligare 669 sångtexter blev mönstret mer varierat. 390 av dessa är kärlekssånger med manliga berättarjag. Av dem innehåller 182 de ovannämnda strategierna i varierande grad. Strategi nummer ett, att inte acceptera ett "nej", förekommer inte alltid i dessa 182 sånger. I en del av dessa har berättaren insett att kärleken är över men sörjer och anklagar ändå kvinnan i vers efter vers. Strategi tre innehåller inte alltid vädjanden om att kärleken ska komma tillbaka, ibland nöjer

sig författaren med att enbart anklaga. Strategi fem, slutligen, är mest ovanlig och förekommer nästan enbart i Robert Jones produktion. Genrens störste tonsättare, John Dowland, har manliga berättarjag som flitigt använder strategi nummer fyra, men inte alltid som en hämndaktion mot den älskade. I hans texter är döden ibland en metafor för den sexuella extasen (vilket den naturligtvis kan vara även som hämndaktion), ibland har dödslängtan inget samband med kärlek utan är ett uttryck för den livsleda som var Dowlands "varumärke", just som titeln på ett av hans musikaliska verk antyder: "Semper Dowland, semper dolens"⁴ (Dowland, 1604, ss.xxii-xxv).

Upptäckten av de fem strategierna och tankesprånget in i den moderna betydelsen av "verbala övergrepp" berodde på att jag kom över textmeddelanden från en stalker och fann samma retorik som i de sånger jag just då studerade. Detta spår väckte mitt intresse. Kunde det vara så att sångerna på något sätt visade en händelseutveckling som var gemensam för dysfunktionella relationer idag? Texter från en enda stalker var givetvis inte tillräckligt för att visa detta samband. Därför visade jag strategierna för två terapeuter, med lång erfarenhet av psykoterapeutisk behandling av kvinnor som utsatts för våld och män som utfört våld i en nära relation. Båda bekräftade likheten. "Det här är min vardag", sa en av dem.⁵

Jag utförde senare en enkätundersökning med kvinnor som flytt från destruktiva förhållanden.⁶ Enkäterna kvinnorna fick beskrev de fem strategierna. För varje strategi fanns en ruta att kryssa i för den som kände igen den från sin egen relation. Det fanns också möjlighet att kasta om strategierna med pilar. Utöver strategierna beskrevs en grundförutsättning som gäller samtliga sånger: att orsaken till kärleksproblemen alltid är kvinnan. Uppföljande djupintervjuer med psykologerna, samt de 26 enkäter som inkommit hittills, bekräftar att alla strategier från engelska lutsånger med manliga berättarjag också förekommer i nutida dysfunktionella relationer.⁷ Allra mest värt att uppmärksamma är att även den inbördes ordningen stämmer i alla utom två fall. På så sätt blir sångerna en sorts karta över upptrappningen från normal sorg till kriminellt beteende.

Vid djupintervjuerna med de terapeuter som samlat in enkäterna, visade det sig att den största igenkänningsfaktorn var grundantagandet att relationsproblemen var kvinnans fel – den förekom i alla svar. På några enkäter var detta extra understruket, andra hade satt flera "JA!", medan däremot strategi nummer fem, "hot om våld", var svår att hantera eftersom överenskommelsen om vad som är våld inom relationen ser olika

4 "Alltid Dowland, alltid sorg." Övers. av förf.

5 Intervjuerna utfördes 2014, av forskningsetiska skäl är terapeuterna anonymiserade.

6 Enkäterna utfördes 2015-2016.

7 Uppföljningsintervjuerna utfördes 2015-2016.

ut. Ofta pågår ett sorts "moralarbete", d.v.s. att män vill rädda sin heder genom att ha tolkningsföreträdare gällande frågan vad som är våld och inte (Boëthius, 2015). Detta var också fallet här, eftersom det enligt terapeuterna var svårt för en del kvinnor att kryssa i rutan "hot om våld" eftersom definitionen på våld i deras speciella relation inte tillät det. Frågor som uppstod i samtalen mellan terapeuterna och kvinnorna var huruvida våld var slag med öppen eller sluten hand, med eller utan tillhygge, eller om struption och sparkar var våld? Mannen i det destruktiva förhållandet kanske inte heller hotade med våld, han bara slog. Två av kvinnorna kände inte igen strategi nummer tre, eftersom inga vädjanden förekommit, enbart anklagelser. Men även det mönstret finns, som sagt, i vissa sånger. Vad våld är, förhandlas alltså fram inom relationen, och vad som räknas som våld ser också olika ut i olika diskurser. Min avsikt är inte att bidra till fler definitioner, utan i den här undersökningen antog jag att det skulle finnas en konsensus i vad kvinnorna själva beskrev som våld, vilket visade sig vara fel.

Förutom de fem strategierna finns ytterligare två likheter mellan elisabetanska kärlekssånger och verbala övergrepp. Som nämnts ovan bär kvinnan alltid skulden för mannens smärta i hans narrativ. Han har inte själv gjort något som fått henne att sluta älska honom. Detta liknar det psykoterapeuten och genusforskaren Margareta Hydén kallar "ansvarsbefrielsens retorik" (1994). Hydén analyserade intervjuer utförda under 1990-talet med män och kvinnor som levde i äktenskap där upprepade misshandel förekom. Det visade sig att i både männens och kvinnornas berättelser var det kvinnorna som tillskrevs skulden för mannens våld. Vad kvinnorna skulle säga om skuldfrågan efter en eventuell separation är förmodligen något annat.

Hydén artikel "Verbal aggression as prehistory of women battering" (1995), som bygger på en fortsatt analys av samma intervjuer, visar nästa likhet: misstänkliggörandet av den andres karaktär. De gräl som hade föregått misshandeln, enligt parens berättelser, handlade inte om någon specifik händelse. De kanske började så men övergick mycket snart till att handla om motpartens karaktär: "that he or she did not have the *general competence or personal characteristics or status* that would authorize such a request" (ibid., s.62). Grälen handlade alltså om vem som fick lov att kritisera den andre.

Kvinnans karaktär utpekas även i de elisabetanska kärlekssångerna som grunden till problemet:

Women's hearts are painted fires to deceive them that affect.

I alone love's fires include; she alone doth them delude.

(Rosseter 1601)

Sweet Kate

En av de sånger som utvecklar samtliga strategier under kort tid är "Sweet Kate" av Robert Jones (Jones 1609):

Vers 1 lyder:

Sweet Kate of late ran away and left me 'plaining:

– Abide, I cried, or I die with the disdainig!

– He he he!, quoth she, gladly would I see any man to die with loving.

– Never any yet died of such a fit, neither have I fear of proving.

Robert Jones skrev inga texter själv. Texternas upphovsmän anges sällan. Istället skriver Robert Jones att det är "gentlemän" som författat texterna. Med gentlemän menas i Jones kontext män ur den engelska aristokratin. I "Sweet Kate" har någon av dessa gentlemän placerat ett manligt och ett kvinnligt berättarjag i dialog. Att hon heter Kate är signifikant, det är också namnet på huvudpersonen i Shakespeare's *The Taming of the Shrew* som skrevs någon gång mellan 1590 och 1592, där den otämnda Katherine/Kate måste tas i upptuktelse av en man för att hon ens ska bli möjlig att kyssa (Shakespeare, 1986). Redan när Kate springer iväg i första frasen förstår vi att berättaren är övergiven och att han inte accepterar det. I Robert Jones melodi springer Kate inte raka vägen från e1 till g1:



Figur 1

Som tidigare nämnts är en lutsång syllabisk och innehåller inte melismer utom när tonsättaren vill uttrycka något speciellt, oftast själslig smärta. Det handlar nu inte om detta i "Sweet Kate", utan när ordet "Sweet" breder ut sig i hela fyra åttiondelar, är det troligen Kates karaktär Jones vill säga något om. Det är det första som händer i sången, själva anslaget, som liksom lockar och retas samtidigt. 1600-talets puritaner ansåg för övrigt att ornamentik var förknippat med kvinnlighet och därmed förkastligt:

Modest and chaste harmonies are to be admitted by removing as farre as may be all soft effeminate musicke from our strong and valiant cogitation, which using a dishonest art of warbling the voyce, do lead to a delicate and slothful kinde of life. Therefore, Chromaticall harmonies are to be left to impudent malapertnesse, to whorish musicke crowned with flowers". (William Prynnes *Historiomastix* citerad i Austern, 1993, s.353)

Den puritanska skriften *Histiomastix*, tryckt 1632, fördömde teater men också musik och särskilda aspekter av musiken. Att smycka musiken med "blommor" eller ornament, menade Prynne var förkynnligande och ledde till ett liv i hor och lättja. Tankesprånget kvinna = hora, var inte långt borta. Prynne har också synpunkter på harmoniken, samt vilka sångtekniker ("warbling the voyce") som var mer förkynnligande än andra.

Det manliga berättarjaget i *Sweet Kate* ber Kate vänta, annars kommer han att dö, men Kate bara skrattar. Musikaliskt har Robert Jones nu gjort sitt, hädanefter kommer samma melodi att upprepas vers efter vers, men han har visat vem Kate är; en retsam person som slingrar och förställer sig.

Vers 2:

– Unkind I find thy delight is in tormenting.
Abide, I cried, or I die with thy consenting.
– Te he he! quoth she, make no fool of me,
men I know have oaths at pleasure:
but their hopes attained they betray they feigned,
and their oaths are kept at leisure.

I vers två säger berättaren att kvinnan finner nöje i att plåga honom och upprepar att han ska dö, men denna gång med hennes gillande ("consenting"). Hon svarar att hon inte tror på hans löften: om han får som han vill, kommer han att glömma ederna.

Vers 3:

Her words like swords cut my sorry heart in sunder.
Her flouts, with doubts, keep my heart affections under.
– Te he he! quoth she, what a fool is he stands in awe of once denying.
Cause I had enough to become more rough, so I did, o happy trying.

I vers tre blir berättaren eggad av kvinnans trots och motstånd. Här låter gentlemanen den kvinnliga personan svara ungefär: "– Vad är han för en dumbom som blir skrämmd av ett avvisande?" Underförstått: "Jag sa 'nej' men menade 'ja'". Den manliga personan svarar då med att bli mer brutal ("rough"). Med andra ord, han använder någon form av våld.

Kate framställs inte som en dum person, till skillnad från den kvinnliga personan i "Young and simple though I am". Kate genomskådar berättarens löften. I någon mening kan Kate ses som smartare än den som förföljer henne. Det är möjligt att Kate framställs så för att våldet senare i sången ska förstås som oundvikligt och/eller välförtjänt, för att det ska bli den logiska följden i mannens narrativ.

En annan Kate dyker för övrigt upp fyra år tidigare i en sång av Robert Jones, "Think'st thou Kate to put me down". Sången instruerar hur en avvisande kvinna ska behandlas. Om hon inte kan vinnas med ord, måste händerna följa kärlekens lagar. I sångens tredje vers säger det manliga berättarjaget:

Fools are they that fainting flinch for a scratch, a squeak, a pinch
women's words have double sense, stand away a simple fence

och i följande vers konstaterar berättarjaget:

If thy mistress swears she'll cry, fear her not, she'll swear and lie.

(Jones, 1605)

I denna sång upprepas att en kvinnas "nej" saknar betydelse, och att den som låter sig avskräckas av att kvinnan försvaras sig fysiskt eller skriker är en dumbom. Likt i Ovidius *Ars Amatoria* (se nedan) handlar det om att lära en yngre man kärlekens konst. Sången tillägnades den femtonårige kronprinsen Henry. Mannen ska fortsätta trots kvinnans motstånd, för allt är förstållning. I denna sång använder Robert Jones kompositionstekniker som adderar angelägenhet till budskapet genom att upprepa det i högre och högre läge.

put it in, put it in, put it in ad - ven - ture fool.
till the prick, till the prick, till the prick of con - science sting.

Put it in, put it in, put it in ad - ven - ture fool.
Till the prick, till the prick, till the prick of con - science sting.

Figur 2

Det här är takt 9 till 16 i vers två och fyra. I båda fallen är det tydligt hur Jones har velat få musiken att framhäva textens sexuella undertoner. Meningen "Till the prick of conscience sting", har han avdelat så att ordet "prick" förekommer tre gånger innan samvetet kommer igång. I repriserna vänder meningen så att ordet "prick" kommer på taktens första ton istället för mitt i takten, vilket också adderar något till ordets betydelse. Exakt vad det betyder i en tid när taktarten var mindre viktig än idag är svårt att avgöra. Kanske vrider Jones på motivet för att addera ytterligare angelägenhet, eller krama mer ur upprepningen än det han tidigare fått fram, eller också är det en ren slump. Robert Jones är inte en ord- och tonsmed av samma dignitet som Campion. För det första skrev han inte texterna själv, för det andra anses han i modern tid helt enkelt

inte lika bra, vilket bland andra Oswell belyser (2009). Samtidigt mildrar musiken våldet genom en taktart som en modern lyssnare uppfattar som 6/8, alltså närmast som en vaggvisa. Sången har dessutom ett omfång på bara fem toner, vilket ger en känsla av barnvisa.

I båda sångerna förekommer ordet "fool", och det är signifikant. Det för oss tillbaka till den som förde in idén om det sexuella våldet som njutbart för kvinnor i den engelska litteraturen under 1600-talets början: den romerske författaren Ovidius (43 f.Kr.–17 e.Kr.).

Ovidius sprider sitt gift

Att sångsamlingen där "Sweet Kate" ingår kom ut just 1609 är intressant. Samma år kom Ovidius' *Kärlekens konst* (*Ars Amatoria*) ut på engelska för första gången i översättning av Thomas Heywood (Garrett, 2004). I *Kärlekens konst* lär en erfaren man en mindre erfaren man hur han ska älska. I kapitlet om kyssar, tårar och tagande av kommandot lär den erfarna läraren ut att kvinnan inte bara säger "ja" när hon menar "nej", hon njuter av våld: "uim licet appellat, vis est ea grata puellis".⁸ De gamla romerska författarna var populära under renässansen som ju ville återuppväcka antika ideal och konstformer. Många hade kunnat läsa Ovidius tidigare på latin, Campion var speciellt förtjust i den gamle romaren, men från och med 1609 kunde alltså även icke-latinkunniga engelsmän ta del av Ovidius skrifter.

Ovidius idé om det nöjsamma våldet var ny för engelsmännen, menar litteraturhistorikern Cynthia E. Garrett (2004). Tidigare hade visserligen kvinnans "nej" inte respekterats, men att gå så långt som att påstå att våld var direkt njutbart var dittills okänt. Garrett räknar till sammanlagt tio sånger i den engelska lutsångstraditionen, som förespråkar våld eller innehåller "den komiska våldtäkten", d.v.s. att mannen förgriper sig på kvinnan, som visserligen protesterar och kämpar emot, men är nöjd efteråt. Garrett framhåller att Ovidius utpekar den man som inte förstår att använda våld som lite dummare och mindre bildad än den som gör det. Som Kate säger ovan: "What a fool is he?". Garrett menar att detta i praktiken urholkade brottsrubriceringen "våldtäkt". Hon går så långt som att säga att det var sångernas popularitet som spred idén om det njutbara våldet till gemene man:

The Lawes Resolutions of Womens Rights, an early seventeenth-century legal guide for women, offers an analysis of rape unique for the period: "So drunken are men with their owne lusts, and the poyson of Ouids false precept, *uim licet appellat, vis est ea grata puellis*. That if the rampier of *Lawes* were not betwixt women and their harmes, I verily thinke none of them, being aboue

8 "Fastän de kallar det för våld, är det ett våld som är uppskattat av flickor" övers. Gunhild Vidén.

twelve yeares of age, and vnder an hundred, being either faire or rich, should be able to escape rauishing.' Few other texts of the period represent rape as a widespread social problem, and no other, to my knowledge, cites cultural influences. For the anonymous author of the *Lawes*, it is not Satan, women's wiles, or even male lust alone that produces rape, but lust schooled by Ovid's claim in *Ars Amatoria*: 'they call force allowed, force is pleasing to girls.' (Garrett, 2004, s.37)

Den text Garrett citerar tar kvinnornas parti, medan andra enligt henne visar att brottsrubriceringen "våldtäkt" urholkats, eftersom kvinnan måste protestera både före och efter våldtäkten – annars är grundantagandet att hon njutit av det hela. Idén att kvinnor uppskattar sexuellt våld hade alltså läckt från sångerna in i det allmänna medvetandet eller åtminstone in i de texter som utövare av lagen åberopade. Detta tyder på att sångerna spreds långt utöver den privilegierade krets som hade råd att köpa en sångsamling av Robert Jones.

Kvinnorna måste alltså ha sinnens närvaro och kraft att uttryckligen säga "nej" även efter en just utförd våldtäkt i ett samhälle som förväntade sig tystnad och lydnad av dem. Cathrine Norberg, vars avhandling är en lingvistisk analys av Shakespeares komedier, har visat att män står för 80 procent av alla repliker i komedierna och att det vanligaste som sägs om kvinnor är att de pratar för mycket. Detta kan säga något om samhället utanför komedierna, menar Norberg (2002). I *The Taming of the Shrew* av Shakespeare (1986) jämförs den otämnda, högljudda Katherine med den tystlåtna Bianca. Katherine måste, som nämnts tidigare, kuvas tills hon betar sig så som männen vill. Kvinnor var underställda sina fäder som ogifta och sina makar som gifta. En misshandlad kvinna hade mycket svårt att få rättvisa (Lucas, 1990).

Var då våld ett förbjudet begär? Våld med dödlig utgång var förbjudet. En gift man var familjens överhuvud och förväntades vägleda och korrigera sin hustru, men om detta betydde att han enligt lag också hade rätt att slå henne är osäkert, även om tumregeln, d.v.s. rätten att slå hustrun med en käpp lika tjock som mannens tumme, är flitigt citerad. I *The Lawes Resolvtion of Women's Rights*, avråds däremot mannen från att använda våld mot sin hustru. Trots det är det svårt att säga exakt var gränserna gick (Amussen 1994). Att göra skillnad mellan sexuellt våld och övrigt våld, är inte avsikten med den här studien. Gränserna mellan de båda i historisk tid överlåter jag till kriminalhistoriker. Men även om det är svårt att slå fast vad som var förbjudet då, har vi idag både lagtexter och värderingar som gör sångernas innehåll "förbjudet". För att referera till Ulf Axberg, med mångårig erfarenhet av att behandla familjer där våld förekommit: det är alltid den som blir utsatt för våldet som har tolkningsföreträde på vad som är våld och inte.⁹

⁹ Intervju 21 juli 2016.

3. Att undersöka genom att sjunga: ett exempel

Frågan för en sångare idag är hur en sång från denna tid ska återges, om det är kommunikationen av texten som står i fokus och inte sången som musik eller stil? Publikens förväntan på en gammal engelsk sång som framförs till lutackompanjemang är inte att den ska vara rolig, vilket en del av sångerna faktiskt kan vara. Det är svårt att få en modern publik att lyssna på en elisabetansk sång på det sättet. Till det behövs något som kastar om förväntningarna, som scenerier, kostym eller andra ackompanjemangsinstrument. För mig har publiken känts närmare och visat fler reaktioner när jag använt ackompanjemangsinstrumenten modern gitarr, klavikord, dragspel, vevlira eller sjungit i mikrofon. Samtidigt blir könsmaktsordningen något som sångaren måste ta ställning till för att inte understryka det sången säger.

Mitt svar på detta har ibland varit att ta fasta på tidens lek med genus. Transvestiten Molly Cutpurse, som var samtida med genren och även sjöng offentligt, är ett exempel som jag följt: jag har använt herrkläder av olika snitt från 1600-tal via nutida affärsman till nutida bonde. Detta har gjort det möjligt att vända den ironi som sångerna redan innehåller tillbaka mot mannen. Det har visat sig att sångerna är lätta att använda i många sammanhang. Själva arbetet med att hantera innehållet har gjort sångerna alltmer förtrogna, samtidigt som det har visat sig att deras musikaliska kvalitet håller för olika läsarter. Förutsättningen för det har i mitt fall varit att inte accentuera musikalisk tidstrogenhet. Att översätta sångerna till svenska och att arbeta med regissörerna Gunilla Gårdfeldt och Emelie Sigelius har lagt till aspekter som jag inte hade hittat själv.

Samtidigt finns det ytterligare dimensioner som ligger inbäddade i själva den sångtekniska utmaningen en sång kan ge. Det tror jag kan vara helt avsiktligt från tonsättarens sida. Som sångare är ju kroppen instrumentet. Inte bara struphuvud, resonansrum och artikulationsapparaten, utan även andningen och de muskler som styr den. När det gäller äldre musik, kan detta ge information som en läsning eller framförandet av noterna på ett instrument inte kan ge. Kroppen lagrar minnen som både är unika men också delade av alla människor genom alla tider. Skratt är ett bra exempel: minnet av ett skratt är inte bara minnet av något roligt som hände en gång, ett ljud eller ens en känsla; det är också ett kroppsligt minne av luftstötta genom stämband, en hoppande mage och en skälvande diafragma. Neurologisk forskning visar att spegelneuronerna som gör det möjligt för oss att känna empati med andra människor aktiverar samma delar av hjärnan både om vi är åskådare till något eller om vi faktiskt utför det vi ser (Fogassi & Ferrari 2007; Lacoboni 2009). Även om just dessa undersökningar inte utfördes i samband med musikutövande eller musiklyssning bör de vara relevanta också här. Förhållandet mellan scen och publik, sångare och lyssnare

bygger ändå på denna empati, menar jag, och musiker och tonsättare har alltid utgått från detta även om de neurologiska bevisen inte blivit kända förrän på senare år.

Ett exempel på hur en tonsättare kan ha komponerat in en teknisk detalj för att åstadkomma en viss känsla är Campions sång "So quick, so hot, so mad":

So quick, so hot, so mad is thy fond sute,
So rude, so tedious grown in urging me.
That faine I would with loss make thy tongue mute,
And yild some little grace to quiet thee.
An hour with thee I care not to converse:
For I would not be counted too perverse.

But roofes too hot would prove for men all fire,
And hills too high for my unused pace;
The grove is charg'd with thornes and the bold bryer;
Gray Snakes the meadowes shrowde in every place:
A yellow Frog, alas will fright me so
As I should start and tremble as I go

Since then I can on earth no fit roome finde,
In heav'n I am resolv'd with you to meete;
Till then for Hopes sweet sake rest your tir'd mind,
And not so much as see mee in the streete:
A heavenly meeting one day wee shall have,
But never, as you dreame, in bed, or grave.

(Campion, 1617)

I den här sången är det berättarjagets beteende som avslöjar berättarens genus. Beteendet motsvarar det förväntade för en kvinna i den samhälleliga kontext hon är skapad. Jaget vill inte bli uppvaktat "så snabbt, så hett, så galet". Även den musikaliska utformningen ger ledtrådar beträffande berättarens genus. Melismer och sextondelar använder Campion ytterst sparsamt, så när det förekommer är det för att markera något, i det här fallet understryka en känsla som förstärker de laddade adjektiven där melismen infaller: "quick", "hot", "fond", "rude", "tedious". Sången uttrycker rädsla för grodor, ormar och törnbuskar. Att en gul groda skulle skrämra berättarjaget så till den

grad att hon rycker till och darrar antyder en sexuell rädsla, troligen framställd för att väcka löje. Även ormar och törnen har en sexuell symbolik, något som Campion och hans samtida upphovsmän ofta arbetar med. I originalnoterna är Campion noga med att visa var i ordet melismerna kommer. Först kommer en punkterad fjärdedel, sedan, precis innan ordet tar slut, kommer två sextondelar. Det är som om sångaren i början av ordet försöker behärska sig, men i slutet inte klarar av att hålla emot längre, utan känslan tar över:



Figur 3

Hur snabbt de ovanstående noterna ska utföras är svårt att avgöra eftersom tempi inte noterades vid den här tiden. Textinnehållet pekar dock på att det inte är en långsam sång. Den går i tretakt, vilket är en dansrytm, och på grund av textens skämtsamma karaktär liknar den i det här fallet mer en jig, som är en snabbare dans än den långsammare sarabanden. Kombinationen av taktarten och textinnehållet gör ett snabbt tempo mer troligt än ett långsamt.

Som tidigare nämnts är en lutsång syllabisk utom där tonsättaren vill markera något speciellt. För att sextondelar som infaller under samma stavelse ska uppfattas just som sextondelar och inte som att rösten glider finns det två möjligheter i ett snabbt tempo:

- Att skilja tonerna åt med ett föra in konsonanten "h" mellan dem. Då låter tonerna och kroppen rör sig som vid ett skratt, vilket väcker kroppens motoriska minnen av skratt, vilket i sin tur kan aktivera motsvarande känslor hos lyssnaren.
- Att åstadkomma 16-delsrörelsen med magmusklerna och diafragman utan tillägget av konsonanten "h". Då blir de motoriska/emotionella minnen som väcks av rörelsen snarare rädsla, avsmak eller köld.

Vilket val som görs kommer att påverka interpretationen av sången både för den som sjunger och den som lyssnar.¹⁰ Campion vill alltså att vi ska uppfatta sången som komisk och han visar det genom musiken. Inte bara hur den är skriven utan också genom att styra vilka känslor själva framförandet väcker.

¹⁰ En tredje möjlighet är tekniken "coup de la glotte" som beskrivs av 1800-tals pedagogen Manuel Garcia (Tägil 2013). Om den tekniken användes i tidigmoderna lutsånger låter jag vara osagt.

Avslutning

Kärlek är ett begrepp som människor använt under lång tid, oavsett vad de menat med det. Att bestämt hävda vad någon gjort, sagt eller menat för 400 år sedan är vanskligt, även om vi vet vad de skrivit. Vi befinner oss i en tid före Freud, före 1800- och 1900-talets pryderi. Begreppen "sexualitet" och "privat sfär" måste läsas på andra sätt. Ändå har vi idag nya verktyg för att läsa historisk litteratur som kastar ljus över det förgångna.

I den här artikeln har jag velat visa vad en närläsning av Tidig musik kan ge. Det handlar om att studera manuskript, ge akt på vilka ordklasser, vokaler och musikaliska gester som sammanfaller, lägga märke till vad som händer i sångarens kropp och hur resonanser mellan nutid och dåtid uppstår. En sångs avsändare, d.v.s. om sångens "jag" är manligt eller kvinnligt, ger information även om begärsriktningar och sångens användningsområde precis som kunskap om de socio-kulturella villkor som omger sången. Likheter med frågeställningar idag, såsom våld i nära relation, kan utforskas och kasta nytt ljus över hur vi förhåller oss till historiskt material.

Som konstnärlig forskare i musikalisk gestaltning tror jag på att använda historiska artefakter här och nu i den värld vi lever i, se vad vi kan göra med dem och vad de gör med oss. Där måste vi också tillåta oss att vara kritiska. Som varje tid, ja, nästan varje regissör har sin Shakespeare, kan också Tidig musik läsas och framföras på olika sätt. Skickligheten hos de elisabetanska tonkonstnärerna upphör inte att fascinera, men precis som *The Taming of the Shrew* är ett av Shakespeares minst populära verk i vår tid, är subgenren "Den komiska våldtäkten" djupt problematisk. Det finns sånger som inte explicit uppmanar till våldtäkt men ändå utmanar vår syn på människors rättigheter och likavärde.¹¹

Referenser

- Albott, Robert et al., 1600. *England's Parnassus: or the choyssest flowers of our moderne poets, with their poeticall comparisons Descriptions of bewties, personages, castles, pallaces, mountaines, groues, seas, springs, riuers, &c. Whereunto are annexed other various discourses, both pleasaunt and profitable*. Imprinted at London: For N. L[ing,] C. B[urby] and T. H[ayes]
- Amussen, Susan Dwyer, 1994. "Being stirred to much unquietness": Violence and domestic violence in early modern England. *Journal of Women's History*, 6(2), ss.70-89.
- Andreadis, Harriet, 2001. *Sappho In Early Modern England*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Austern, Linda Phyllis, 1989. Sing again Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature. *Renaissance Quarterly*, 42(3), ss.420-448.

11 Tack till Gunhild Vidén, professor i klassiska språk vid Göteborgs Universitet, som hjälpt till att översätta de latinska citaten till svenska. Ett stort tack även till fil. dr. Ulf Axberg, lektor i psykologi vid Göteborgs universitet, för synpunkter och uppmuntran. Slutligen vill jag tacka professor emeritus Gunilla Gärdfeldt och fil. dr. Joel Speerstra, båda verksamma vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg, samt Christopher R. Wilson, professor vid Hulls universitet i England, för att ni följer mitt arbete och alltid lånar ett lyssnande öra eller läsande öga när så behövs.

- Austern, Linda Phyllis, 1993. "Alluring the auditorie to effeminacie": Music and the English Renaissance idea of the feminine. *Music and Letters*, 74, ss.343-354.
- Austern, Linda Phyllis, 1999. "For, Love's a Good Musician": Performance, Audition, and Erotic Disorders in EarlyModern Europe. *The Musical Quarterly*, 82(3/4), Special Issue: "Music as Heard", ss.614-653.
- Austern, Linda Phyllis, red., 2002. *Music, sensation, and sensuality*. New York: Routledge.
- Babb, Laurence, 1951. *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholy in English from 1580-1642*. East Lansing: Michigan State College Press.
- Beaumont, Francis, 1607. *The Knight of the Burning Pestle*. Reprint 1987, Hathaway, Michael, red. London: A.& C. Black Limited.
- Berringer, Ralph W., 1943. Thomas Campion's Share in A Booke of Ayres. *PMLA* 58(4), ss. 938-948.
- Byrd, William, 1588. *Musica transalpina: Madrigales translated of foure, fiue and sixe partes, chosen out of diuers excellent authors, vvith the first and second part of La verginella, made by Maister Byrd, vpon tvvo stanza's of Ariosto, and brought to speake English vvith the rest*. Published by N. Yonge, in faouour of such as take pleasure in musicke of voices.
- Bray, Alan, 1982. *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men's Press.
- Boethius, Susanne, 2015. *Män, våld och moralarbete – Rapporter från män som sökt behandling för våld i nära relationer*. Doktorsavhandling. Lunds Universitet.
- Burford, E.J., red., 1982. *Bawdy Verse – A Pleasant Collection*. New York: Penguin Books.
- Callon, Gordon J., 1994. *Critical Edition of the complete music of Nicholas Lanier, 1588-1666*. Nova Scotia: Severinus Press.
- Campion, Thomas, 1601. *A Book of Ayres*. Se Fellowes, 1968.
- Campion, Thomas, 1613. *Two Bookes of Ayres*. Facsimile, David Greer, red., 1967. Menston: The Scholar Press Limited England.
- Campion, Thomas, 1617. *The Third and Fourth Booke of Ayres*. Facsimile, 1995. New York: Performer's Facsimiles.
- Campion, Thomas, 1999. *The Latin Poetry of Thomas Campion (1567-1620): A hypertext critical edition*. Sutton, Dana, red. University of California, Irvine.
<http://www.philological.bham.ac.uk/campion/>
- Castiglione, Baldassare, 1588 [1528]. *The courtier of Count Baldessar Castilio deuided into foure bookes. Verie necessarie and profitable for young gentlemen and gentlewomen abiding in court, pallace, or place, done into English by Thomas Hobby*. London: Wolfe.
- Coren, Pamela, 2002. Singing and silence: Female personae in the English Ayre. *Renaissance Studies*, 16(4), ss.525-47.
- Dowland, John, 1604. *Lachrimae, or Seauen teares figured in seauen passionate pauans vvith diuers other pauans, galiards, and almands, set forth for the lute, viols, or violons, in fiue parts*. London: John Windet.
- Fellowes, Edmund H., red., 1968. *The songs from Rosseter's Book of Airs*. Revised by Thurston Dart. London: Stainer & Bell.
- Ferrabosco, Alfonso, 1927 [1609]. *Ayres*. Volume 16 of English school of lutenist song writers. Stainer & Bell, Limited.
- Fischlin, Daniel, 1998. *In small proportions: A Poetics of the English Ayre, 1596-1622*. Detroit: Wayne State University Press.
- Fraser, Antonia, 2002. *The Weaker Vessel: Woman's lot in seventeenth-century England*. London: Phoenix Press.
- Garrett, Cynthia E., 2004. Sexual Consent and the Art of Love in the Early Modern English Lyrics. *Studies in English Literature 1500-1900*, 44(1), ss.37-58.
- Goldberg, Jonathan et al., 1993. *Queering the Renaissance*. Durham, North Carolina: Duke University Press Books.
- Gowing, Laura, 1998. *Domestic dangers: Women, Words and Sex in Early Modern London*. Oxford Scholarship Online.
- Husoy, Arthur Lance, 1998. *Thomas Campion and the web of patronage*. MA thesis. University of

- Victoria, Canada.
- Hydén, Margareta, 1994. Det upprepade våldet mot kvinnor i äktenskapet och frågan om manlig ansvarsbefrielse. *Socialvetenskaplig tidskrift*, 1(2-3), ss.193-204.
- Hydén, Margareta, 1995. Verbal Aggression as Pre-History of Woman Battering. *Journal of Family Violence*, 10(1), ss.55-71.
- Illouz, Eva, 2012. *Why Love Hurts – A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.
- Jones, Robert, 1605. *Ultimum Vale or The third Booke of Ayres*. Early English Books Online.
- Jones, Robert, 1609. *A Musical Dream*. London: Iohn Windet.
- Karlsson, Katarina A., 2012. 'Think'st thou to seduce me then?' *Impersonating songs with female personas by Thomas Campion (1567-1620)*. Doktorsavhandling. Göteborgs universitet. Göteborg: ArtMonitor.
- Keel, Frederick, 1909. *Elizabethan Love Songs*. London: Boosey & Hawkes.
- Kosofsky Segwick, Eve, 1985. *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kosofsky Segwick, Eve, 1990. *Epistomology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Levin, Richard A., 1997. What? How? Female-female desire in Sidney's New Arcadia. *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 39(4), ss.463-479.
- Lucas, Valerie R., 1990. Puritan Preaching and the Politics of the Family. I Hasselkort, Anne M. & Travitsky, Betty S., red. *The Renaissance Woman in Print: Counterbalancing the canon*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- McClary, Susan, 1991. *Feminine endings*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan, 2001. Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera. I Franko, Mark & Richards, Annette, red. *Acting on the Past, Historical Performance Across the Disciplines*. Hannover och London: Westleyan University Press.
- Morley, Tomas, 1600. *The First Booke of Ayres*. London: William Barley.
- Moulton, Ian Frederick, 2000. *Before Pornography – Erotic Writing in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press
- Norberg, Cathrine, 2002. *Whores and Cuckolds: On Male and Female Terms in Shakespeare's Comedies*. Doktorsavhandling. Luleå Tekniska Universitet.
- Oswell, Michelle Lynn, 2009. *The Printed Lute Song: A Textual and Paratextual Study of Early Modern English Song Books*. Doktorsavhandling. University of North Carolina, Chapel Hill.
- Pattison, Bruce, 1948. *Music and Poetry of the English Renaissance*. London: Methuen & Co. LTD.
- Reitenbach, Gail, 1990. "Maids are simple, some men say." I Hasselkort, Anne M. & Travitsky, Betty S., red. *The Renaissance Woman in Print: Counterbalancing the canon*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Rickman, Johanna, 2008. *Love, Lust, and License in Early Modern England – Illicit Sex and the Nobility*. Gainesville State College USA: Ashgate Publishing Ltd.
- Rosseter, Pihilip, 1970 [1601]. *Book of Ayres*. Facsimile. Edited by David Greer. Menston: The Scholar Press Limited England, 1970.
- Rydén, Olof, kärlek. *Nationalencyklopedin*.
<http://www.ne.se> [12 maj 2015].
- Schleiner, Winifred, 1993. Burton's Use of praetario in Discussing Same-Sex Relationships. I Summers, Claude J. & Pebworth, Ted-Larry, utg. *Renaissance Discourses of Desire*. Columbia: University of Missouri Press.
- Shakespeare, William, 1986. *Complete Works*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Smith, Bruce R., 1991. *Homosexual Desire in Shakespeare's England – A Cultural Poetics*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Smith, Warren S., 2004. *Satiric Advice on Women and Marriage From Plautus to Chaucer*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Stras, Laurie, 2002. 'Le nonne della ninfa'. Feminine Voices and Modal Rhetoric in the Generatons before Monteverdi. I Borgerding, Todd M., red. *Gender, Sexuality and Early Music*. New York and London: Routledge.

- Tägil, Ingela, 2013. *Jenny Lind: röstens betydelse för hennes mediala identitet, en studie av hennes konstnärsskap 1838-49*. Doktorsavhandling. Örebro universitet.
- Wilson, Christopher R., 2006. Number and Music in Campion's Measured Verse. *John Donne Journal of America*, 25, ss.267-289.
- Wroth, Mary, 1621 *The Countesse of Mountgomeries Urania*. London: Printed [by Augustine Mathewes?]

Övrigt

Enkät, utförd 2015–2016.

Summary

Love is the most common theme in songs of all ages. But love is and has always been a cloak under which power, threats and pursuit are performed, and it can also ventriloquy illicit desires.

In this article I will argue that love songs with female personas can have been used to express same-sex desire in the aristocratic, male, homo social coteries of the early modern England, while the majority of the Elizabethan love songs, those with male personas, often use the same rhetoric as that of a perpetrator of woman battering. The article also shows how the bodily perception of singing the songs reveals information which remain hidden to a reader.

Key words

lute songs; love songs; female and male personae; same-sex desire; the 'comic rape'; practice-lead research

Author

Katarina A Karlsson är journalist och sångerska, disputerad 2011 inom musikalisk gestaltning med avhandlingen *'Think'st thou to seduce me then?': Impersonating songs with female personas by Thomas Campion (1567-1620)*. Just nu leder hon ett tre-årigt forskningsprojekt: "Det essentiellt 'feminina' – en kartläggning genom konstnärlig praktik av det feminina territorium som den tidigmoderna musiken erbjuder" finansierat av Vetenskapsrådet.

