



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15 hp
Vårterminen 2020
Läroarbuden i musik
Petter Ferneman

Spela gôbbarna så?

En intervjustudie kring Leif Stinnerboms, Mats Berglunds och Mats Edéns
revitaliseringsarbete av värmländska folkmusikuppteckningar

Handledare: Eva Sæther

Sammanfattning

Titel: ”Spela göbbarna så”? - En intervjustudie kring Leif Stinnerboms, Mats Berglunds och Mats Edéns revitaliseringsarbete av värmländska folkmusikuppteckningar

Författare: Petter Ferneman

Den här studiens syfte är att undersöka hur tre värmländska spelmän revitaliserar låtar ur värmländska folkmusikuppteckningar. Målet är att ta reda på vilka parametrar som påverkar hur utövarna tolkar notbilden och huruvida det finns någon hierarki mellan dessa parametrar. Studien syftar också till att undersöka traditionsbegreppet och ta reda på hur utövarna förhåller sig till tradition i en musikalisk kontext. Folkmusikuppteckningarna som behandlas i denna studie är *Einar Övergaards Folkmusiksamling* samt Värmlandsdelen i *Svenska Låtar*.

För att nå studiens mål intervjuades tre spelmän med värmländsk anknytning. Dessa spelmän är tongivande inom svensk nutida folkmusik. Studiens resultat visar att det finns ett antal parametrar som påverkar utövarnas tolkning samt att det finns en viss hierarki emellan dessa. Studien visar också att olika parametrar har haft olika stor betydelse för respektive utövare.

Utövarnas arbete var också inspirerat och influerat av deras samtid. De har alla tre varit en del av den europeiska och delvis internationella ”revival-rörelse” som i Sverige har kommit att kallas för ”Folkmusikvågen”.

sökord: folkmusik, musikutbildning, spelman, revitalisering, tradition

Abstract

Titel: Did they really play like that? - An interview study on Leif Stinnerbom's, Mats Berglund's and Mats Edén's revitalisation of Swedish folk music.

Författare: Petter Ferneman

The purpose of this study is to study how three renown folk musicians ("spelmän") from Värmland revitalize tunes from tune collections from the early 1900's. The aim is to find what parameters that influence how the notation is interpreted and whether there is a hierarchy between different parameters. Additionally, the study aims to discuss the concept of tradition, and to study the three musicians' approach to tradition in a musical context. Their approaches are studied by investigating playing styles and interpretations of tunes from the folk music collection of Einar Övergaard and *Svenska Låtar*.

The results show that there are a few parameters that influence the interpretations of the studied folk fiddlers. The approach towards tradition stands out as important. To a certain degree there seems to be a hierarchy between the different parameters, however there are individual variations. All three fiddlers have been inspired by their historical context, and they have with time come to serve as influencers of current Swedish folk music. They were all part of the European revival movement that in Sweden was given the name "Folkmusikvågen" (the folk music wave).

Key words: folk music, music education, revitalisation, "spelman"
tradition

Innehållsförteckning

Sammanfattning	3
Abstract	4
Innehållsförteckning	5
1. Inledning	7
2. Litteratur	9
2.1 Revitalisering	9
2.2 Begreppet folkmusik	9
2.3 Tradition	10
2.4 Folkmusikvågen	12
2.5 Studiens folkmusiksamlingar	13
2.5.1 Svenska Låtar	14
2.5.2 Einar Övergaards folkmusiksamling	15
2.5.3 Källkritik och tolkning	17
2.6 Traditionell folkmusikutövning på högre utbildning	20
3. Metod	22
3.1 Val av metod	22
3.1.1 Kvalitativ intervju	23
3.2 Studiens design	24
3.2.1 Urval	24
3.2.2 Presentation av informanter	25
3.2.3 Datainsamling	27
3.3 Analys	28
3.4 Studiens trovärdighet	29
3.5 Etiska överväganden	30
4. Resultat	32
4.1. Historisk kontext	32
4.2 Inspelningar	35
4.3 Intervjuer	36
4.4 Dansen	39

4.5 Skriftliga källor.....	41
4.6 Notbilden och den asymmetriska takten.....	42
4.6.1 Polskans asymmetriska rytmik	43
4.7 Traditionssyn och folklig kultur	44
4.8 Spelmännen	46
4.9 Upptecknarna.....	47
4.10 Instrumentets idiomatiska uttryck	49
4.11 Eget spelsätt och tolkning.....	49
5. Resultatdiskussion-----	52
5.1 Redovisning av tolkningsmodell	52
5.1.1 Steg 3	53
5.1.2 Steg 2	53
5.1.3 Steg 1.	53
5.2 Steg 1	53
5.2.1 Traditionssyn.....	54
5.2.2 Personliga preferenser	55
5.2.3 Historisk kontext.....	55
5.2.4 Arkiverade redogörelser.....	56
5.2.5 Levande redogörelser.....	57
5.2.6 Instrumentets idiomatiska uttryck.....	58
5.3 Steg 2	58
5.4 Steg 3 och sammanfattning	59
5.5 Vidare forskning	61
5.6 Slutord	61
6. Referenser-----	63
Bilaga 1- Intervjuguide-----	66
Bilaga 2 - Samtyckesblankett -----	70

1. Inledning

Nyfiket letade jag mig fram bland bokhyllorna i biblioteket. Här någonstans skulle ju den där boken vara! Jag var mitt uppe i mitt konstnärliga projekt som skulle presenteras våren 2017 på Musikhögskolan i Malmö. Jag hade valt att fördjupa mig inom den värmländska folkmusiktraditionen. Särskilt spännande var det med alla polskor som spelades med ”kônsti” takt. Jag hade i dagar suttit och plankat låtar och melodier efter spelmannen Mats Berglund, en violinist som jag visste var väl förankrad i den värmländska folkmusiktraditionen. Målet var att försöka spela så likt Berglund som det bara gick. Varenda drill skulle härmas och tas efter. Målet var att kunna spela som en ”autentisk värmlandsspelman”. Efter att ha läst innehållsförteckningarna i Mats skivor så förstod jag att många av låtarna i hans repertoar var efter spelmän som levte i hans hemtrakter. En upptecknare vid namn Einar Övergaard hade skrivit ner dessa spelmäns låtar i slutet på 1800-talet. Långt senare skrev Märta Ramsten en bok där hon sammanställde många av Övergaards uppteckningar. Det var just denna bok som jag nu så ivrigt letade efter i biblioteket. Boken fanns i hyllan med gamla folkmusiknoter. Jag letade fram värmländska uppteckningar och började tittade på de låtar som jag visste att Mats spelade. Men, det var något som inte stämde. Eller rättare sagt, nästan inget stämde. Låtarna var ju konstigt skrivna. Mats verkade inte spela som det står. Eller gjorde han det? Rytmi-ken stämde inte, frassluten var ofta annorlunda och ibland var det en extra ton med i melodin och ibland var någon ton borttagen. Jag tittade vidare i boken och började titta på uppteckningar efter Magnus Olsson, en spelman som levde utanför Arvika och som musikerna Mats Edén och Leif Stinnerbom hade tagit många låtar efter. Även här blev jag förvånad. Rytmi-ken var ”kônsti”. Några av låtarna var skrivna i andra tonarter. Jag var förbryllad. Här har jag försökt lära mig att spela dessa traditionslåtar på exakt samma sätt som Leif, Mats och Mats. De om några borde ju veta hur låtarna ska spelas. Men när jag kollar upp deras källor så stämmer ju nästan ingenting! Varför spelar de så annorlunda mot hur det står i noterna?

Dessa tankar har följt mig under lång tid och jag har därför beslutat mig för att skriva mitt examensarbete om just detta. Jag vill ta reda på hur spelmännen Mats Berglund, Leif Stinnerbom och Mats Edén kom fram till de musikaliska tolkningar som

de gjorde när de revitaliserade låtar från värmländska folkmusikuppteckningar. Mitt fokus ligger på den repertoar som finns i *Einar Övergaards folkmusiksamling* samt låtar från värmlandsdelen i *Svenska Låtar*. Genom att komma åt dessa spelmäns kunskap så får jag en djupare förståelse av hur musiken kan utföras och hur jag i förlängningen ska lära ut den i min framtida yrkesroll som lärare. Målet för min studie är inte ta reda på om Leif, Mats Edén och Mats Berglund har gjort rätt eller fel. Fokus ligger istället på att förstå deras konstnärliga beslut. Jag upplever att det finns ett kunskapshål då det inte finns så mycket skrivet om deras revitaliseringsarbete. Detta trots att deras tolkningar har haft otroligt stor påverkan på den värmländska folkmusikutövningen. Genom mitt arbete vill jag sprida deras kunskap vidare så att folkmusiker, studenter och forskare får kunskap om deras arbete.

1.1 Syfte

- Genom intervjuer med tre ledande utövare och förmedlare av värmländsk folkmusik vill jag som framtida lärare få fördjupad kunskap om de parametrar som påverkar utövarnas tolkning av notbilden i *Einar Övergaards folkmusiksamling* samt Värmlandsdelen i *Svenska Låtar*. Jag vill också undersöka om det finns någon hierarki mellan dessa parametrar. Ett ytterligare syfte är att undersöka ideologier samt dynamiken i traditionsbegreppet för att i förlängningen kunna utveckla egna pedagogiska förhållningssätt när det gäller undervisning i folkmusikgenren. Min förhoppning är att studien kan bidra till kunskapsutveckling som är till gagn för nästa generation folkmusiker.

1.2 Frågeställningar

- Vilka parametrar styr utövarnas val av musikalisk tolkning?
- Finns det någon inneboende hierarki emellan de olika parametrarna?

2. Litteratur

Nedan följer en beskrivning av den litteratur som ligger till grund för denna studie. Kapitel 1 definierar revitalisering, folkmusik och tradition, tre begrepp som återkommer frekvent genom hela studien. "Folkmusikvågen" förklaras ur ett historiskt perspektiv med särskild tonvikt på hur den påverkat den musikaliska utvecklingen inom folkmusikgenren. Efter det följer en redovisning av de folkmusiksamlingar som ligger till grund för denna studie samt hur dessa kan tolkas. Avslutningsvis introduceras begreppen "holistiskt" och "atomistiskt" förhållningssätt som behandlas i studiens resultatdiskussion.

2.1 Revitalisering

I samtalen med mina informanter används termen revitalisering kontinuerligt. Därför vill jag kort redogöra för termens definition. Revitalisering är enligt NE (2020) en term som används inom folkloristik och etnologi och syftar på de arbeten som verkar för att återuppliva eller vidmakthålla uttryck och företeelser inom en viss kultur.

Vid några tillfällen använder sig Leif stället av termen rekonstruera vilket betyder att man skapar sig en uppfattning om en händelse genom att återskapa den utifrån sammanställd fakta (NE, 2020). Av sammanhanget tolkar jag begreppen som mycket lika varandra och att informanterna beskriver samma skeende med olika termer.

2.2 Begreppet folkmusik

För att få tydlighet i studien vill jag börja med att definiera vad begreppet folkmusik är. Ling (1980) förklarar och definierar begreppet på följande vis:

Det är de upptecknade låtarna och de kvarlevande instrumenten, de många visorna och de exklusiva lockropen från främst landsbygden i Sverige fram till bondesamhällets upplösning, då de institutionaliseras och formas till en stil, en epok (Jan Ling, 1980, s. 26).

På samma sätt som vi använder barockmusik för att förklara eller beteckna kvarlevorna av en musik från en äldre feodal och borgerlig miljö så använder vi idag begreppet “folkmusik” som ett sätt att beteckna den äldre musik som utövades av ett visst socialt skikt (Ling, 1980). Ling (1980) definierar folkmusik som den musik som bönderna och allmogen utövade i ett förindustriellt samhälle. Begreppet “folkmusik” etablerades under andra hälften av 1800-talet då arbetarklassen började organisera sig. Arbetarrörelsen hade inte bondesamhällets musik som ideal utan hade istället en nyare massproducerad underhållningsmusik som förebild. Även inom frikyrkorörelsen och nykterhetsrörelsen lyssnade man på nyare musik med anglosaxiska tongångar (Ling, 1980). Helt plötsligt blev folkmusiken en historisk och kulturell angelägenhet vilket kulturpolitiska personer i Sverige ville rädda. Folkmusiken ansågs vara en del av vårt “nationella arv” som var på väg att försvinna. Den skulle delvis räddas genom insamlingar av visor och låtar som var på väg att försvinna (Lundberg&Ternhag, 2002).

Även om folkmusiken idag definieras som böndernas musik så hade stilen influenser från andra klasser i samhället (Ling, 1980). Bondens musik tog intryck av adelns musik och vice versa. Dock poängterar Ling (1980) att det fanns en tydlig gräns mellan de olika sociala skikten. Det fanns stora skillnader i melodi/rytmikstrukturer, klangideal och val av instrument.

2.3 Tradition

I detta avsnitt förklarar jag begreppet tradition i en musikalisk kontext samt redovisar hur begreppet har tagit sig uttryck inom den svenska folkmusiken. Svenska Nationalencyklopedin förklarar tradition som “det mångdimensionella arv som överlämnas från släkte till släkte” (NE, 2020). I musiksammanhang tycks begreppet inte vara lika lätt förklarat. Tullberg (2018) beskriver det som en undvikande term som har visat sig vara omöjlig att definiera. Ändå används ordet dagligen och förstås genom att människor i specifika sociala kontexter delar samma preferenser (Tullberg, 2018). I den folkloristiska kontexten har också synen på tradition i etnologiska kretsar utvecklats och förändrats och Lundberg&Ternhag (2002) menar att man då och då fortfarande stöter på uppfattningen att folkmusiken hotas av modernare musikformer. De menar att detta förhållningssätt var vanligare förr men finns till viss del även idag. Förr byggde denna syn på

att folkmusiken sköts undan av en nyare industrialiserad underhållningsmusik. "Folkmusiken framstår närmast som ett lyckligt, men bräckligt urtillstånd, vilket just hotas av den moderna tidens 'främmande' musikslag" (Lundberg&Ternhag, 2002, s. 129).

Detta något förenklade förhållningssätt är ett arv från den tid då insamlingsarbetet av folkmusik började ta vid (Lundberg & Ternhag, 2002). De menar att det i denna tid skedde en gränsdragning mellan den nya musiken och den äldre. Den äldre folkmusiken sågs som "äkta" och "ren" då den inte hade blandats upp med modernare musik. Det nya samhällets påverkan ansågs göra folkmusiken konstnärligt mindre intressant. Folkmusikens glansdagar var förbi och man kunde nu bara ana de kvalitéer som denna tradition en gång innehöll (Lundberg & Ternhag, 2002). Ett förhållningssätt som Lundberg & Ternhag (2002) beskriver som den "devolutionistiska premissen". Lundberg & Ternhag (2002) menar att många forskare idag har lämnat detta förhållningssätt. Nu ses tradition som en process som ständigt är i förändring. Musiktraditioner är inte statiska utan utvecklas och får impulser från andra musikaliska kontexter, såväl gamla som nya. Dock menar Lundberg och Ternhag (2002) att det trots allt ändå finns viss sanning i den "devolutioniska premissen", även om den anses föråldrad idag. De menar att sammanhållna musikkulturer än idag kan försvinna och upplösas. Oftast handlar det om mindre musikkulturer som förändras under trycket av större.

Lundberg och Ternhag (2002) redovisar tre förhållningssätt som en musikkultur kan ha till yttre impulser och påverkan: sluten respons, öppen respons och selektiv respons. Sluten respons innebär i korthet att en musikkultur är ovillig att ta inspiration från andra musikslag. Kulturblandning ses som ett hot mot den egna musikkulturen. Här finns många paralleller till de första åren i den svenska spelmanns rörelsen som aktivt och medvetet valde bort nyare musikuttryck (Lundberg & Ternhag, 2002). Öppen respons innebär det motsatta. En musikkultur är då öppen för att ta intryck och blandas upp med andra kulturer. Selektiv respons hamnar någonstans mitt emellan de tidigare nämnda förhållningssätten. I en folkmusikalisk kontext kan det ta sig uttryck i att en musikkultur är mottaglig för att ta in nya musikaliska influenser men är mer konservativ i sin syn på till exempel instrumentering (Lundberg & Ternhag, 2002).

2.4 Folkmusikvågen

Under 70-talet utvecklades ett nytt stort intresse för folkmusiken i Sverige (Ramsten, 1994). Det var dock inte enbart en svensk företeelse. Nästan varje land i Europa, även i andra världsdelar hade sin folkmusikrevival under 60-, 70- och 80-talet. Det var en rörelse med många gemensamma ideologiska, politiska och sociokulturella värderingar. Även musiken hade gemensamma influenser. Bordun soundet är ett exempel.

I Sverige var det en ny generation musiker som formade ”Folkmusikvågen”. Musikens präglades av ett historicerande, puristiskt klangideal där ett äldre spelsätt och klangideal eftersträvades (Ramsten, 1994). Samtidigt fanns det utrymme för radikalt nytänkande där folkmusiken tog influenser från jazz, rockmusik och folkmusik från andra delar av världen.

Stora organisationer som spelmansförbundet och svenska ungdomsringen hade på 70-talet ganska konservativa tankar om musiken och dansens utövande. Medelåldern bland medlemmarna var också hög. Detta ledde till att många människor i den yngre generationen snarare fann gemenskap och skapade nya kontakter med musiker i andra musikrörelser (Ramsten, 1994).



Foto1. Skäggmanslaget och Lars Gullin 1970. Fotot ur Svenskt visarkivs samlingar

I och med de uppteckningar som tog vid runt sekelskiftet så hade den nya generationen ett stort skriftligt material där de kunde hitta repertoar. Under "Folkmusikvågen" skulle även ljudliga inspirationskällor som grammofoninspelningar få stor genomslagskraft. Både äldre och nya inspelningar var till hjälp när den nya generationen folkmusiker ville utveckla sitt spel och sångsätt. De nya folkmusikgrupperna spelade ofta in musiken i rassliga hemmiljöer där fotstamp och knaster från brasan skulle föra in musiklyssnaren i en musiksosial gemenskap (Ramsten, 1994). Många av inspelningarna blev inspelade i samband med dans. Det satte också sin prägel på musiken. När musiken skulle fungera till dans blev den rytmiska aspekten viktigare än den melodiska. Spelsättet präglades av bordunspel, flersträngsspel och omstämda fioler vilket bidrog till ett mer klangrikt spel i kontrast mot det melodiska. Detta menar Ramsten (1994) var ett medvetet stilbrott som också var ideologiskt betingat. Detta nya spelsätt var i stark kontrast med det ideal som hade formats under decennier i spelmansförbunden och det kunde leda till en viss "kollision" mellan dessa olika musikrörelser (Ramsten, 1994).

"Folkmusikvågen" nådde sin kulmen i slutet av sjuttioalet men kom att prägla den fortsatta utvecklingen av folkmusikutövandet i Sverige. Nya spelstilar och låttraditioner befastes under 80-90 talet och i detta nya folkmusiklandskap fanns allt från rena purister som studerade en enda spelman till folkmusiker som blandade influenser från alla världens hörn och skapade musik som idag definieras som världsmusik (Ramsten, 1994).

2.5 Studiens folkmusiksamlingar

Som jag nämnde i tidigare avsnitt lade ideologiska krafter grunden till ett nyvunnet intresse för äldre visor och låtar från det gamla bondesamhället (Lundberg & Ternhag, 2002). Detta intresse var delvis ett resultat av de stora samhällsliga förändringar som uppstod i och med industrialiseringen i Sverige. I detta avsnitt ska jag inrikta mig på två folkmusiksamlingar som ligger till grund för studiens undersökning. Den ena är Värmlandsdelen i folkmusiksamlingen *Svenska Låtar* och den andra är *Einar Övergaard's folkmusiksamling*.



Foto 2. Från vänster: spelmanen Ante Sundin, Nils Andersson. Bilden är från Hofterups byastugas hemsida.

2.5.1 Svenska Låtar

Svenska Låtar är idag den största samlingen av svensk folkmusik som finns i Sverige. I inledningen till Värmlandsdelen skriver (Lundberg, 2018): “Målsättningen var redan från början att skapa ett standardverk för svensk folkmusik - en publikation som kunde användas av såväl spelmän som forskare och tonsättare” (Lundberg, 2018, förord).

Insamlingen av låtar och visor skedde mellan åren 1908 till 1940. Detta arbete skedde inom ramen för den folkmusikkommission som bildades på Nordiska Museet 1908. Grundare och initiativtagare till kommissionen var juristen och folkmusiksamlaren Nils Andersson. Han var den drivande kraften under kommissionens första år, men år 1921 togs huvudansvaret över av Olof Andersson då Nils plötsligt gick bort. Olof hade då samarbetat med Nils sedan över tio år tillbaka (Lundberg, 2018, förord).

När insamlingsarbetet startade fokuserade man i första hand på äldre instrumentalfolkmusik. Mindre än 10 procent av Svenska låtars material utgörs av vokala melodier. Nils och Olof stod för mycket av insamlingen men många andra har också bidragit

till *Svenska Låtar*. Många spelmän skrev ned sina egna låtar och en stor del av materialet består också av äldre låtsamlingar som har skrivits av och redigerats (Lundberg, 2018, förord).

Den sista publikationen i *Svenska Låtar* publicerades 1940 och var då den 24:e delen i *Svenska Låtar*. Verket är indelat i landskap och täcker in hela Sverige förutom Gotland och övre Norrland. Där ansåg kommissionen att det redan fanns upptecknat material som representerade dessa områden. Lundberg (2018) skriver vidare att *Svenska Låtar* på många sätt har haft en påverkan på vår nutida bild av folkmusiken. Att folkmusiksamlingen speglar upptecknarnas idéer och tankar samt att samlingens medvetna inriktning på den instrumentala folkmusiken har haft stor påverkan på vad vi idag definierar som "svensk folkmusik". *Svenska Låtar* representerar ett urval av låtar som har selekterats efter folkmusikkommissionens perspektiv och syn på 1800-talets folkmusikvärld (Lundberg, 2018, förord).

Efter första världskriget kom forskarna i Europa att i allt högre grad inrikta sig på det egna landets gehörstraderade folkmusik, dess historia och utveckling, på systematiska insamlingar av låtar och instrument, samt på kartering av musikstilars och instruments geografiska utbredning. En betydande del av denna forskning präglades av nationalistiska ideologier, vilket medförde att det lokalt särpräglade kom att överbetonas på bekostnad av transnationella samband. (NE, 2020)

Arbetet med *Svenska Låtar* präglades alltså av nationalism där man sökte efter lokalt särpräglade drag (Lundberg, 2018).

2.5.2 Einar Övergaards folkmusiksamling

Förutom *Svenska Låtar* så hör *Einar Övergaards folkmusiksamling* till en av de mest betydelsefulla samlingarna för svensk folkmusik (Ramsten, 1982). Ramsten (1982) beskriver honom som en mycket kunnig och lyhörd låtupptäcknare som dessutom var en duktig musikforskare. Hans insatser och gärningar skulle dock få mycket högre uppskattning efter hans död än vad de fick under hans samtid. Nästan ingenting av hans material blev publicerat under hans levnad. Idag förvaras hans samlingar på Upplands dialekt- och folkminnesarkiv. Dit skulle många yngre spelmän vallfärda på 70-talet för att ta del av hans uppteckningar (Ramsten, 1982).

Övergaard hade för sin tid en modern syn på folkmusik och hade en förmåga att kunna tränga bakom spelmansmusiken och förklara den utefter dess egna regler (Ramsten, 1982). I kontrast mot andra upptecknare var Övergaard intresserad av spelmännens spelsätt och repertoar. Dåtidens upptecknare fokuserade mestadels på att enbart teckna upp melodier. Han tycks ha varit mycket intresserad av rytmiken i folkmusiken då han har skrivit mycket anteckningar om detta. Han prövade bland annat att notera polskor i andra taktarter som t ex $\frac{5}{8}$ -delstakt istället för den traditionella $\frac{3}{4}$ -delstakten. Han uppfattade en asymmetri i musiken och kämpade med att hitta sätt att kunna notera detta (Ramsten, 1982).

Hans intresse för den folkliga musiken tycks ha infunnit sig under två perioder i hans liv. Först under sin studietid mellan åren 1892-1904 då han verkar ha gjort merparten av sina uppteckningar (Ramsten, 1982). Den andra perioden var under hans sista år då han var sjukskriven under långa perioder på grund av sin diabetes. Under denna period verkar han ha lyssnat mycket på de folkmusikprogram som sändes i radio. Han har i samband med dessa skrivit ner kommentarer om de spelmännen som deltog i programmen (Ramsten, 1982). Han noterade om musikerna var klassiskt skolade och notbaserade eller om de hade ett spelsätt som han beskriver som "genuint" och troget mot den tradition som han hade hört under sina insamlingsresor. Under sina sista år skrev han också mycket anteckningar och analyser kring folkmusikens musikaliska uppbyggnad såsom rytmik, klangideal, tempo och variationsrikedom (Ramsten, 1982). Hans samling omfattar idag 840 renskrivna visor och låtar från ett område som sträcker sig från Bohuslän till Härjedalen i Sverige. Han tecknade även upp låtar i norska Elverum, Gudbrandsdalen, Follaldalen och Valdres (Ramsten, 1982).

En fråga som väcks är varför Övergaards uppteckningar inte kom med i *Svenska Låtar*. En anledning tycks vara att han ställde sig kritisk till delar av deras arbete. Han ansåg bland annat att det var ett grovt fel att redigerarna i *Svenska Låtar* ibland gick in och ändrade och förbättrade notbilder (Ramsten, 1994).

Vissa händelser tyder på att Övergaard själv måste ha varit en duktig violinist. Han kunde till exempel spela tillsammans med spelmän i norska Valdres och teckna upp deras låtar redan när han var i 20-års åldern. Detta i kombination med hans musikaliska anteckningar om musikens utförande såsom rytmik, klangideal, tonarter och ornamentik

gör att han upplevs som en mycket trovärdig och kunnig upptecknare (Ramsten, 1994). Han försökte efter sin förmåga fånga så mycket som möjligt av spelmännens spelsätt med sin notbild och kompletterande kommentarer.

2.5.3 Källkritik och tolkning

Hur ska folkmusikutövare idag förhålla sig till den noterade musik som gehörsmässigt har traderats genom generationer? Är notbilden en trovärdig redovisning för hur urkällan lät? Finns det ens någon urkälla? Stinnerbom (2015) menar att även om en traditionsbärande folkmusikutövare inte strävar efter att förändra den låt han en gång lärt sig så kommer låten ändå med tiden att förändras. Stinnerbom (2015) menar också att forskarsynen på en musikalisk "urkälla" har förändrats. Han menar på att när de tidiga forskarna fann olika varianter och tolkningar av en låt så innebar det att varianterna kunde spåras tillbaka till en ursprunglig bestämd urform. Urformen var då det första framträdandet av låten. Stinnerbom (2015) tror att en anledning till att folkmusiker än idag kan ha en motvilja till att förändra och omtolka en låt kan bero på att man försöker se på den muntliga och gehörsbaserade traditionen med "...litterära glasögon eller utifrån ett konstmusikaliskt partiturtänkande" (Stinnerbom, 2015, s. 82).

Det finns både medvetna och omedvetna orsaker till att en spelman förändrar sitt utförande av en låt över tid. Stinnerbom (2015) beskriver att varje uppspelstillfälle av en låt är en komplex process där en spelman dels bär en tradition vidare samtidigt han att i stunden är en skapande artist och förändrar den. Det går inte att förhålla sig till en spelman som en "levande bandspelare" (Stinnerbom, 2015, s. 83). När vi tolkar noter i gamla uppteckningar kan vi alltså inte lyssna på dagens traditionsbärande folkmusiker och se deras utförande och spelsätt som ett absolut facit för äldre tiders spelsätt. Notbilden i sig ska heller inte ses som en historisk urkund utan bör granskas och källkritiskt betraktas (Stinnerbom, 2015). När nationalencyklopedin förklarar begreppet tradition skriver de också bland annat att "När verbal tradition har nedtecknats kan muntlig och skriftlig tradition ömsesidigt påverka varandra" (NE, 2020).

Många låtar som finns med i Värmlandsdelen i *Svenska Låtar* finns också med i Övergaards uppteckningar. Några av dessa är mycket lika varandra medan det finns betydande skillnader i andra. Ett återkommande dilemma tycks vara hur taktstrecken skall

placeras. Stinnerbom (2015) berättar att när han gått in och kollar på skisser på Nils Anderssons och Einar Övergaards värmlandsuppteckningar så verkar de i vissa låtar ha stora svårigheter med att kunna sätta ut taktstrecken. Musikens rytmiska asymmetri tycks vara den stora utmaningen. Framförs polskan med en ”kort etta” eller en ”kort trea”? Nils Andersson väljer till exempel att sätta ut ett *accelerando* på de slag i takten som ska spelas lite snabbare i några av spelmannen Brönte Kulls låtar (Stinnerbom, 2015).

138

Brönte Kull

256. *POLSKA*



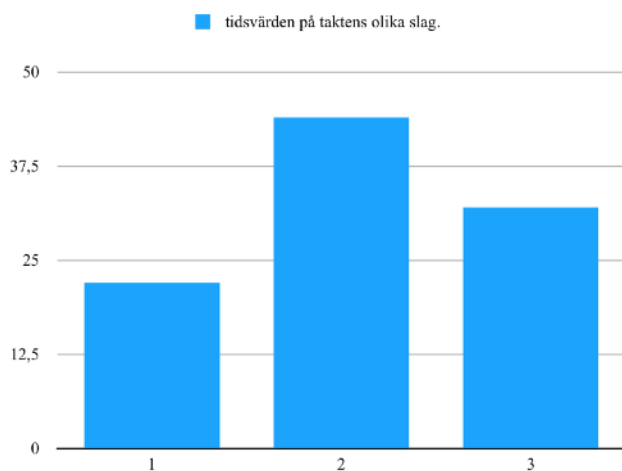
Kulls farbroder, Nils Bröntesson, samt en gammal spelman i Skillingmark vid namn *A. Haller* brukade spela denna låt. Den kallas »Spunken» efter en spelman med detta öknamn.

Foto 3. Notbilden är tagen från Svenska Låtar

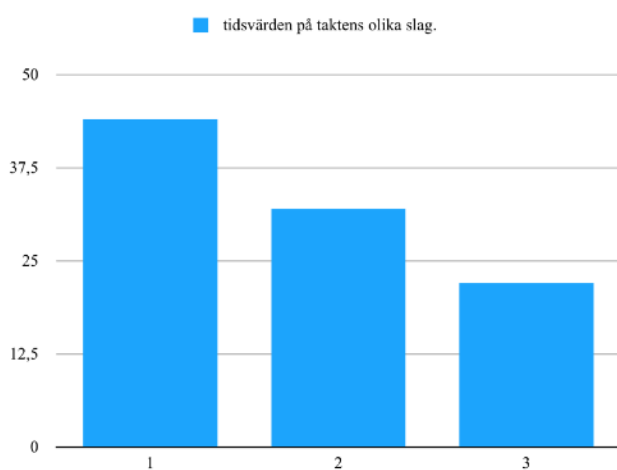
Övergaard nämner istället i sina kommentarer att Jössehäradspolskan hade en liknande rytm som var besläktat med Malungsleken och Norskan (Ramsten, 1994). Dessa danser finns det idag ljudande exempel på där de utförts med en asymmetrisk rytmik. Övergaards musikaliska observationer bekräftas av forskaren och musikern Ahlbäck (2019) vars egna studier pekar på att Övergaard var rätt ute.

Många av polskorna i gränstrakterna mellan Sverige och Norge tycks ha utförts med en heterogen tretakt där olika taktslag har haft olika långa tidsvärden. Berglund (2018) beskriver att denna heterogena tretakt kan utföras med en ”kort etta” eller en ”kort trea”. Dessa takter förevisar jag med exemplifierade grafer nedan. Idén till graferna är inspirerat från Berglunds (2018) studie där han redovisar taktslagets olika tidsvärden med hjälp av grafer. Procentsatserna i figur 1 samt figur 2 bör endast tolkas som övergripande och förenklade exempel.

Figur 1. Exempel på en taktindelning med "kort etta"



Figur 2. Exempel på en taktindelning med "kort trea"



Hur ska man då tolka om låt framförs med en "kort etta" eller en "kort trea"? Berglund (2018) menar att det beror på hur man upplever takten när man ska dansa till den. Han beskriver vidare att det finns andra krafter som påverkar taktens utformning.

Det som bestämmer hur en lokaltradition tolkas bestäms inte av musiken i sig själv utan hur de auktoriteter som verkar i den lokala miljön uppfattar assymetrin och hur dom sedan kommunicerar den vidare. Detta tror jag är den största anledningen till att det finns en ibland ganska så livlig diskussion om vad som är rätt tolkning. (Berglund, 2018, s. 74)

Hans studie visar också på att den "korta ettan" och den "korta trean" levde sida vid sida hos vissa utövare.

En kan fråga sig varför denna assymetri finns i dessa trakter. Ahlbäck (2019) betonar att han inte vet, men gissar att det handlar om svänget i musiken. Det skapas en interaktion med dansen som i sig bjuder in till att kunna göra vissa taktslag längre eller kortare. Denna rytmiska komplexitet var något som upptecknarna brottades med. Ahlbäck (2019) anser ändå att folkmusikstilen från de västra delarna i Sverige aldrig varit den samma idag om det inte hade varit för Övergaards observationer och anteckningar.

2.6 Traditionell folkmusikutövning på högre utbildning

I Tullbergs (2018) artikel *Teaching the wooden flute in higher education* beskrivs vad som händer med en genre när den institutionaliseras vid en högre utbildning. Vilka risker och möjligheter uppstår och hur förändras dess pedagogiska inriktning? Tullberg (2018) argumenterar för att folkmusikundervisning på högre utbildningar kan pendla mellan ett holistiskt och atomistiskt förhållningssätt. I andra genrer på högre utbildningar är det mycket vanligt att undervisningen sker utifrån ett atomistiskt förhållningssätt där musiken delas upp från en helhet till mindre beståndsdelar (Tullberg, 2018). Ett typiskt exempel är när undervisningen behandlar tekniska moment såsom skalor, intona-tionsövningar och rytmiska övningar. Det holistiska förhållningssättet är det motsatta, där fokus är på helheten i musiken. Ett holistiskt förhållningssätt är vanligt i muntligt traderade musikkulturer. Denna undervisningsform kräver vanligtvis mycket tid och har oftast skett i kombination med informellt lärande från tidig ålder (Tullberg, 2018). I en sådan undervisningssituation är det alltså upp till eleven själv att tillägna sig kunskapen utan några vidare förklaringar från läraren. I folkmusikundervisning kan man kortfattat och aningen förenklat beskriva holistisk undervisning som sammanlänkad med reperto-arinläring medan undervisning med atomistiskt förhållningssätt fokuserar på stråkfö-ring och ornamentik. Tullberg (2018) anser att dessa förhållningssätt kan och bör leva sida vid sida inom folkmusikundervisningen.

Yet, another reason for the shift towards an atomistic approach is the fact that students cross borders between genres in their studies, and this fact highlights differences as well as similarities between the genres. (Tullberg, 2018, s. 41)

Han menar vidare att andra effekter kan uppkomma när folkmusiken institutionaliseras. För att förtydliga genrens egenart mot andra genrer så kan effekten bli att särskilda stil- drag i musiken betonas starkare. Det finns då en risk att vissa parametrar höjs fram och förstärks och i vissa fall överdrivs. Dock menar Tullberg (2018) en atomistisk undervisningsform kan bryta denna effekt.

3. Metod

I detta kapitel redogör jag för valet att genomföra kvalitativa intervjuer. Jag förklarar skillnaden mellan kvantitativa och kvalitativa metoder och dess olika användningsområden. Här redovisas också kortfattad om den kritik som finns kring dessa metoder. Studiens datainsamling, liksom urval, beskrivs. Under studiens design ges en kortare presentation av informanterna. Kapitlet avslutas med studiens reliabilitet och validitet samt etiska överväganden.

3.1 Val av metod

I denna studie har jag valt att använda mig av kvalitativ metod. En kvalitativ metod syftar till att ge en förståelse för skeenden snarare än mätbar data (Bryman, 2011). Kvalitativa studier bygger på en forskningsstrategi där det oftast läggs mer tyngd på ord än på kvantifieringar när man samlar in och analyserar sin data (Bryman, 2011).

En kvalitativ forskningsstrategi är induktiv och tolkande i sin art. I en kvantitativ metod läggs mer betoning på att få in kvantitativ data som går att mäta och jämföra. Kvantitativ metod ligger nära det naturvetenskapliga synsättet och synen på verkligheten är objektivistisk (Bryman, 2011).

En kvantitativ forskningsstudie syftar med sin strävan efter objektivitet till att kunna replikeras av andra studier. Om studien kan replikeras så har den hög giltighetsgrad och validitet. Den kritik som ibland förs fram mot kvantitativa metoder är att den inte alltid får fram tillräckligt med information då frågeställningarna är begränsade (Larsen, 2009). Det krävs att en kvantitativ undersökning är mycket väl förberedd för att den ska ge ett resultat med hög validitet, alltså att det resultat man kommer fram till är pålitligt.

Hög validitet är också beroende av hur väl förberedd undersökningen är. Risken att dra felaktiga slutsatser är antagligen större när man använder dessa metoder än när man använder kvalitativa metoder, eftersom man kanske inte kunnat ställa alla frågor man borde ställt. Därför finns risken att man drar slutsatser på ett för tunt underlag. Dessa nackdelar kan delvis undvikas genom att undersökningen är grundligt förberedd, dvs. att man är någorlunda säker på att man ställer de rätta frågorna. (Larsen, 2009, s. 26)

Fördelen med metoden är att det är lätt att avgränsa mängden information och data som man får in. Detta genom att fastställa frågor i förväg. Det är också lättare att göra generaliseringar då man lättare kan jämföra den data man får in (Larsen, 2009).

Nackdelen med kvalitativa undersökningar är att det är svårt att göra generaliseringar. Det är också svårare och tidskrävande att sammanställa data då frågorna i en kvalitativ intervju inte alltid är ställda i samma ordning. Människor är kanske inte heller helt sanningsenliga i kvalitativa intervjuer (Larsen, 2009). Fördelarna är att man verkligen kan gå på djupet i en fråga. Det finns goda förutsättningar till god validitet då intervjuaren har möjlighet att be om förklaringar och kan prata friare.

3.1.1 Kvalitativ intervju

En kvalitativ intervjuform brukar delas in i två kategorier; ostrukturerade och semistrukturerade intervjuer (Bryman, 2011). Dessa intervjuformer beskrivs som två ytterligheter men Bryman (2011) menar att intervjuer i verkligheten varken är det ena eller den andra. Snarare menar Bryman (2011) att intervjuer tenderar att vara mer ostrukturerade än strukturerade. Vid en ostrukturerad intervju så har forskaren ofta bara några få övergripande teman som ska belysas. Ibland så ställs bara en fråga under intervjun. Forskaren ställer därefter bara uppföljningsfrågor på det informanten berättar (Bryman, 2011). Vid en semistrukturerad intervju har forskaren däremot en lista med ganska specifika specifika teman som denne vill få svar på. Detta kallas en intervjuguide. Även i en ostrukturerad intervju kan man använda sig av en intervjuguide. Då används den mer som en kort minneslista.

Det avgörande är att frågorna gör det möjligt för forskaren att få information om hur den intervjuade upplever sin värld och sitt liv och att intervjuerna rymmer flexibilitet. (Bryman, 2011, s. 419)

Oavsett intervjuform är det viktigt att intervjuprocessen är flexibel. Frågorna måste inte komma i samma ordning och måste inte ställas på exakt samma sätt till alla informanter. Informatören ska kunna vara med och påverka hur intervjun utvecklas beroende på vad den är intresserad av. Det är dock viktigt att forskaren har en övergripande plan för vad intervjun ska kunna bidra med (Bryman, 2011). Syftet är inte som i en kvantitativ studie att få fram siffror utan att få fram informantens synvinkel, tankar och ståndpunkter.

Jag har valt att göra intervjuer som tenderar att vara semistrukturerade. Detta då jag har vissa specifika frågor som rör dessa tre musikers syn på värmländska folkmusikuppteckningar. Jag behöver få kunskap om hur de gjorde och varför de gjorde vissa konstnärliga val. Jag kommer alltså att använda mig av en intervjuguide som ganska tydligt ger svar på olika teman. Eftersom jag har träffat informanterna tidigare så vet jag av erfarenhet att jag måste vara öppen för att låta dem styra innehållet i intervjun. Ofta har de av en slump berättat saker för mig som långt senare har visat sig ha stor betydelse för min förståelse av deras musik.

Jag har valt att intervjua dem enskilt då de bor långt ifrån varandra och har välfyllda scheman. Dessutom är jag nyfiken på att se vad de har för tankar om varandras arbeten och konstnärliga beslut. Tänker de likadant eller finns det stora skillnader i synsätt? Jag har låtit dem ha med sina instrument under intervjuerna. De har fått tillåtelse att svara och motivera sina val med sina instrument. Detta för att se om deras beskrivning av deras konstnärliga val också märks när de spelar.

3.2 Studiens design

Här nedan presenterar jag mina informanter samt hur urvalet gick till. Därefter redogörs för hur jag analyserade och bearbetade den data som jag fick in. Slutligen behandlas studiens trovärdighet och etiska överväganden.

3.2.1 Urval

I min studie intervjuade jag tre informanter som jag vet har stor erfarenhet och kunskap av att revitalisera folkmusikuppteckningar. Urvalet kom ganska naturligt då jag tidigare har träffat informanterna och fått möjligheten att fråga dem om deras revitaliseringsarbete. Jag visste alltså sedan tidigare att de har en stor kunskap som är värdefull för mitt arbete. De är alla tre musiker och spelar på en hög konstnärlig nivå. Deras repertoar består till stor del utav låtar från värmländska folkmusikuppteckningar. De är dessutom alla tre bevrändade i musikvetenskap. Då jag var mån om att informanterna skulle få ge sin personliga bild av arbetet så valde jag att intervjua dem enskilt vid olika tillfällen.

3.2.2 Presentation av informanter

Nedan följer en kort presentation av studiens informanter.

Leif Stinnerbom

Leif arbetar idag som regissör och konstnärlig ledare på Västanå Teater i Sunne. Han studerade musikvetenskap och etnologi på Göteborgs universitet på 70-talet och började därefter sitt arbete som musikantikvarie på Karlstad Museum. Där jobbade han i många år innan teatern kom in i hans liv. Utöver sitt arbete på Västanå Teater har Leif suttit i en mängd olika råd och styrelser, bland annat Kulturrådets styrelse och Nordiska rådets konstkommitté för teater. Utöver sitt engagemang med teater så har han varit verksam som musiker och 1975 blev han riksspelman på fiol. Mycket av hans musikaliska verksamhet har varit tillsammans med Mats Berglund och framförallt Mats Edén. Leif har genom åren fått många högt ansedda utmärkelser för sina konstnärliga insatser inom teater, musik och dans.



Foto 4: Anders Falk

Mats Berglund

Mats Berglund arbetar idag som frilansande musiker och pedagog. Han har under många år arbetat som lärare på Musikhögskolan Ingesund där han undervisar i

folkmusik med fiolen som huvudinstrument. Förutom som fiolspelman har Mats också varit aktiv som flöjtist med framförallt härjedalspipan i fokus. Han har studerat musikvetenskap på Göteborgs Universitet och därefter arbetat liksom Leif som musikantikvarie på Karlstads Museum. Som musiker har Mats alltid haft förkärlek i låttraditionen från gränstrakterna mellan Sverige och Norge. Många av hans skivinspelningar har anknytning till den repertoaren. Han har under åren samarbetat med ett antal mycket framstående musiker på den svenska och norska folkmusikscenen. 2018 skrev han också en masteravhandling på Universitetet i Sørøst om polskans heterogena rytmik.



Foto 5: Okänd

Mats Edén

Mats Edén är verksam som tonsättare och musiker på fiol, hardingfela och durspel. Han har medverkat på ett stort antal skivinspelningar genom åren, både som solist och som ensemblemusiker. Sedan tidigt 80-tal är han också med i den mycket välkända folkmusikgruppen Groupa. Utöver sin verksamhet som frilansande musiker är Mats också verksam som lärare i folkmusik på Malmö Musikhögskola. Han var den första i Sverige

att få utmärkelsen riksspelman på durspel och 2019 fick också Zornmärket i guld. Han har liksom de andra informanterna studerat musikvetenskap på Göteborgs Universitet. Mats har även en tonsättarexamen från Oslo universitet. År 2009 valdes Mats in som ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien.



Foto 6: Knut Utler

3.2.3 Datainsamling

Under intervjuerna utgick jag från en utskriven intervjuguide. Detta för att underlätta intervjuerna och för att säkerhetskälla att jag fick in den data jag behövde för att kunna svara på mina frågeställningar. Intervjuerna var semistrukturerade vilket gjorde att jag inte ställde mina frågor i någon bestämd ordning. Ofta svarade informanterna på många utav mina frågor utan att jag behövde ställa dem. Mitt mål var också att låta informanterna styra samtalet och låta dem berätta om saker som de kände var relevanta. Därför blev varje intervju unik där olika frågor hamnade i fokus. Intervjuerna spelades i huvudsak in på min dator. Jag använde mig även av en Zoom h4n Handy Recorder. I den sista intervjun med Mats Edén använde jag min dator samt mobil för att spela in. Intervjuerna var mellan 100-150 minuter långa och spelades in i informanternas naturliga miljöer. Mats Edén spelades in i sitt hem i Dalby, Leif Stinnerbom i sitt hus utanför Östra Ämtevik och Mats Berglund på sin arbetsplats i Arvika. Intervjuerna skedde under vecka 3 samt vecka 8. Datumen bestämdes i samråd med informanterna.

3.3 Analys

Under min transkribering av intervjun med Leif använde jag mig kontinuerligt av kodning. Jag transkriberade ett avsnitt av intervjun och skrev sedan ner en sammanfattning av vad han hade pratat om. Därefter satte jag in dessa sammanfattningar under rubriker som jag ansåg ha betydelse för mitt resultat. Kodning är enligt Bryman (2011) en av processerna i "grounded theory" där man sätter etiketter och namn på de delar som verkar vara av teoretisk och praktisk betydelse för det ämne som studeras. Även om min studie inte är utförd inom "grounded theory" har jag inspirerats av angreppssättet genom mitt sätt att koda studiens insamlade data. Bryman (2011) förklarar vidare att "grounded theory" inte är en teori utan ett "angreppsätt beträffande generering av teori på grundval av data" (Bryman, 2011, s. 513).

Jag gjorde kontinuerligt markeringar i mina intervjuers ljudfiler så att jag lätt kunde gå tillbaka och säkerställa att jag hade förstått och tolkat informanten korrekt. Dessa markeringar numrerades och varje sammanfattning fick samma nummer så att jag lätt kunde gå tillbaka och lyssna på en del av intervjun. Nedan visar jag ett exempel på en sammanfattning som har numrerats och strukturerats genom kodning.

TANKAR OCH REFLEKTION OM INFORMANTENS EGNA UTFÖRANDE

Marker 23. Leif berättar vidare att det var... osv.

Denna process var väldigt arbetsam och tidskrävande då intervjun var så lång. För att jag lättare skulle hålla fokus på helheten i intervjuerna och för att kunna hålla mig till den tidsplan som var uppsatt för detta arbete, förändrades processen i de två resterande intervjuerna. Jag valde fortsättningsvis att inte transkribera de resterande intervjuerna ordagrant. Jag fortsatte istället med att enbart skriva ut sammanfattande reflektioner under de rubriker som var aktuella för mitt resultat. Jag satte även ut markeringar i intervjuernas ljudfiler. Den längsta intervjun som var på 150 minuter hade över 80 markeringar när kodningen var klar.

När jag hade kodat alla intervjuer kategoriserades allt under gemensamma rubriker. Detta för att få en överblick av hur informanterna hade svarat på de frågor som var aktuella för intervjun. Rubrikerna ändrades kontinuerligt då min analys visade att det

kommit upp nya parametrar som var viktiga för arbetets syfte och frågeställningar. De rubriker som fastlades motiveras under resultatkapitlets inledning. Enligt Bryman (2011) är detta vanligt då kodningen ofta omvärderas och omarbetas vid en kvalitativ dataanalys.

Under arbetets förlopp uppstod ett problem med inspelningstekniken, vilket gjorde att intervjun med Mats Edén helt fick göras om. Som tur var kunde vi göra om intervjun redan en vecka senare vilket gjorde att vi lätt kunde komma tillbaka till de ämnen som diskuterades veckan innan.

3.4 Studiens trovärdighet

När man talar om en undersöknings trovärdighet inom kvalitativ forskning menar Bryman (2011) att det är viktigt att man dels säkerställt att forskningen utförts i enlighet med de regler som finns och dels att man uppfattat informanterna på rätt sätt, vilket han menar är viktigt för att skapa trovärdighet i resultaten.

Att skapa en trovärdighet i resultaten inbegriper både att man säkerställt att forskningen utförts i enlighet med de regler som finns och att man rapporterar resultaten till de personer som är en del av den sociala verklighet som studerats för att dessa ska bekräfta att forskaren uppfattat den verkligheten på rätt sätt. (Bryman, 2011, s. 355)

En kritik som uppkommit vid kodning av kvalitativ dataanalys är att kontexten ofta försvinner när man plockar ut korta textstycken ur sitt sammanhang (Bryman, 2011). Av denna anledning var jag noga med att informanterna under en vecka fick möjligheten att läsa in sig på resultatet och gavs möjligheten att ge feedback. Denna process ledde fram till att jag på informanternas önskan gjorde några mindre korrigeringar i resultatet. Då jag dels använde mig av ett eget sätt att koda och analysera intervjuerna så kändes det viktigt att informanterna fick ta del av hur den processen gick till. Därför fick de också tillgång metodkapitlets avsnitt om analys.

Jag valde att inte göra någon pilotintervju av flera anledningar. Dels visade det sig vara svårt schemamässigt då de två första intervjuerna behövde göras tidigt på terminen vilket gjorde att det inte fanns någon tid för en pilotintervju. Arbetets frågeställningar som utgår efter just Mats Edéns, Mats Berglunds och Leif Stinnerboms tankar

om deras revialiseringssarbete gjorde också att det hade varit svårt för en testinformant att ge några svar. Jag kände mig ändå trygg med hur jag skulle utforma intervjuerna då jag har träffat och delvis känner informanterna sedan tidigare och har fått möjlighet att fråga dem om deras arbete med folkmusiksamlingar.

3.5 Etiska överväganden

För att säkerställa att min studie har bedrivits på ett forskningsetiskt sätt så har jag utgått från Vetenskapliga Rådets rekommendationer. De pratar om huvudreglerna informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet som krav för att bevara individskyddet (Vetenskapsrådet, 2002). Dessa regler har varit utgångspunkten i min studie. Informanterna fick innan deras medverkan ta del av information kring studiens syfte och frågeställningar. Detta gjordes genom den gemensamma facebookgrupp som är skapad för studien. De fick också en samtyckesblankett (se bilaga 2) skickad en vecka innan intervjuerna tog vid. Informanterna fick skriva under samma samtyckesblankett innan intervjuerna började. På denna blankett framgår det att jag utgår från Vetenskapliga Rådets forskningsetiska riktlinjer och att endast jag som forskare kommer ha tillgång till materialet och att det hanteras på ett säkert sätt. Detta för att säkra konfidentialitetskravet. Där framgår också att jag endast kommer använda materialet för forskningsändamål. Vetenskapliga rådet (2020) skriver att nyttjandekravet innebär att "Uppgifter insamlade om enskilda personer får endast användas för forskningsändamål." Informanterna har när som helst rätt att avsluta sin medverkan i studien utan motivering. Detta står det också om i den samtyckesblankett som de fick skriva under innan intervjuerna. De fick också information om att de inte kommer att vara anonyma i studien. Detta har flera anledningar. Då studien är uppbyggd på dessa tre informanters revitaliseringsarbete så anser jag att det hade varit mycket svårt att genomföra om informanterna skulle vara anonyma. Jag hade haft svårt att redovisa ett resultat som inte gav kunskap om vilka informanterna var. En annan anledning är att jag bedömer att studien inte behandlade känsliga uppgifter som hade motiverat att informanterna skulle vara anonyma. Informanterna var väldigt öppna under intervjuerna och jag upplevde inte att det var återhållsamma trots att de visste att de skulle bli namngivna. De var också tidigt mycket positiva till att ställa upp i studien. Min gissning är att de inte var sär-

skilt oroliga för att bli namngivna då de känner att de är väl förtrogna inom det ämne som ska diskuteras. De har också själva genomfört otaliga intervjuer under åren där praxisen har varit att deras informanter har blivit namngivna. Därav tror jag att de upplever att det är ganska naturligt att de själva bli namngivna i denna studie.

4. Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet av min studie. Resultatet är indelat i avsnitt som på olika sätt berördes under studiens intervjuer. Under dessa intervjuer var jag nyfiken på att få kunskap om hur och när informanternas revitaliseringsarbete tog sin början och hur de arbetade för att få fram kunskap om hur notbilderna i folkmusiksamlingarna skulle tolkas. Vilken kunskap fick informanterna fram och fanns det särskilda upplevelser som var särskilt viktiga för deras förståelse av musiken? Vilken kunskap hade informanterna om spelmännen och de upptecknare som skrev ner deras låtar? Hade upptecknarna kunskap om musiken de transkriberade och påverkar det hur informanterna förhåller sig till notbilden? Slutligen var jag också nyfiken på att förstå informanternas syn på tradition. Efter att ha bearbetat den data som jag fick in i samband med intervjuerna så har jag valt att dela in kapitlet i underrubrikerna ”Historisk kontext”, ”Inspelningar”, ”Intervjuer”, ”Dansen”, ”Skriftliga källor och notbild”, ”Traditionssyn”, ”Polskans heterogena rytmik”, ”Spelmännen”, ”Upptecknarna”, ”Eget spelsätt och tolkning” samt ”Instrumentets idiomatiska uttryck”.

4.1. Historisk kontext

I mitten av sjuttioalet började informanternas arbete med att revitalisera värmländska folkmusikuppteckningar. Leif berättar att det var han som först kom i kontakt med Einar Övergaards uppteckningar då han fick det presenterat av sin lärare Hans Bryntesson. Dock visste varken han själv eller hans lärare något om hur musiken i noterna egentligen skulle utföras. ” ... när Hans fick de där noterna så tog han me dom när han skulle ha mig, åh så sa han såhär, ja jag vet ju inte mer än dig om hur de här låtarna ska spelas“ (Leif).

Leif tog efter ett tag kontakt med Mats Edén och introducerade honom till Övergaards material. Leif var enligt Mats Edén en bra arbetsledare för revitaliseringen och Leif var intresserad av att få med Mats Edén i arbetet då han visste att Mats hade stora musikaliska kunskaper. Mats Berglund kom först in några år senare revitaliseringsprocessen. Det var alltså Leif och Mats Edén som jobbade mest aktivt med materialet de första åren.



Foto 7. Från vänster: Inger Stinnerbom, Leif Stinnerbom, Mats Edén år 1976.

Leif berättar med glimten i ögat att när han och Mats Edén presenterade sina upptäckter för Mats Berglund så möttes de till en början av en viss skepsis.

Mats Berglund beskriver hur han i början på sjuttioalet hade ena foten i den nationalromantiska synen på folkmusik och den andra foten i den progressiva rörelse där "Folkmusikvågen" ingick. Han berättar att den unga generationen folkmusiker på sjuttioalet genomskådade spelmansrörelsen som då var väldigt regionalt förankrad. Deras musik bestod till största delen av vad man idag kallar herrgårdsvalser. Mats beskriver att det var mycket starka musikaliska gränser mellan de olika landskapen. Spelade man en låt från Dalarna fick det inte låta värmländsk och vice versa. När Mats upptäckte att det fanns samma låtar på den norska sidan som i de västra delarna av Värmland så fick han en helt annan syn på riksgräns vis av kulturgräns. Terräng och vägar visade sig ha betydligt större påverkan på musikens utbredning än de gränser som fanns utmärkta på karta. Han berättar vidare att när spelmännen i spelmansförbunden spelade polskor så gick det så snabbt att det knappt gick att dansa till musiken. Han beskriver det som en

ganska vanlig konsekvens när musiken tas från sitt ursprungliga sammanhang. Mats insåg att det var mycket i den existerande traditionen som hade gått förlorad.

Leif beskriver 70-talet som en slags guldålder för de områden som tidigare inte hade haft så starka traditioner. Mats Berglund är inne på samma spår.

Det upptäcktes musik som inte bara fanns i Dalarna, Jämtland och Uppland utan det fanns ju till och med folkmusik i Närke, Blekinge, Halland och Värmland åh det var en oerhört stor grej... (Mats Berglund)

Informanterna har etnologisk och musikvetenskaplig kunskap vilket skapade ramar i deras arbete. Alla tre uppger att de studerat etnologi eller musikvetenskap eller både och. Leif pratar om vikten av de tre etnologiska begreppen tiden, rummet och den sociala miljön. Mats Berglund beskriver samma sak.

Att revitalisera folkmusik handlar mycket om att sätta in folkmusiken i ett etnologiskt perspektiv, en historisk kontext. I det sammanhanget ställer man sig frågor som när, var, hur. Det var väldigt viktiga frågeställningar när man skulle skapa sig en bild av hur musiken lät under en tid i en viss miljö. (Mats Berglund)

Rent praktisk handlade mycket av informanternas arbete under ”Folkmusikvågen” om att granska olika uppteckningar, söka i arkiv, intervjuva människor, lyssna på äldre inspelningar och lära sig om hur man dansade till musiken. Leif är noga med att påpeka att de idag inte vet hur låtarna i uppteckningarna lät när de framfördes av spelmän på 1800-talet. Däremot har de en ”gissning” eller en ”aning” om hur det kan ha låtit. Detta grundar informanterna på den sammantagna kunskap som de tillägnade sig under revitaliseringsarbetet.

...det är ju ett pusselbyggande de här. Jag har ju letat pusselbitar åh så har vi rekonstruerat, vi har byggt pusslet liksom. Nu har vi dom flesta pusselbitarna. Nu ser vi liksom va de är, men det är ju en rekonstruktion. (Leif)

Mats Edén beskriver hur han och Leif blev inspirerade och influerade av andra musiker och forskare som på 70- och 80-talet revitaliserade andra folkmusiktraditioner i Sverige och Norge. Där fick de inspiration om vilka frågor som var viktiga att utgå ifrån. ”Det är inte så att man uppfyller hjulen på nytt utan snarare så att man använder de hjul som finns” (Mats Edén). Bland annat fick Leif kontakt med Håkan Andersson som arbetade

med att revitalisera folkmusiktraditioner i Småland och Östergötland. Hans tips och vägledning fick Leif och Mats Edén att börja läsa in sig på Övergaard's anteckningar. Leif berättar om ett betydelsefullt samtal med Håkan:

...åh då säger han såhär att, om ni håller på åh rekonstruerar och revitaliserar sådär så kanske ni inte ska kolla så enögt på enbart ert område för det där sättet att spela och den där typen av låtar finns ju i ett mycket större område som inte följer landskapsgränserna, inte ens landsgränserna. Det fick oss att börja läsa mer om vad Övergaard hade skrivit. (Leif)

Informanterna berättar historier där spelmän på 70-talet kunde ifrågasätta deras nya sätt att tolka och framföra musiken. Mats Berglund blev ifrågasatt för att han inte spelade som det stod i *Svenska Låtar*, Leif fick kritik från äldre spelmän som inte gillade hans sätt att spela med bundna trioler och Mats Edén berättar hur de också kunde ifrågasätta deras sätt att använda sig av flersträngspel och omstämmningar. När jag avslutningsvis frågar Leif hur mycket av deras spel som var präglad av 70-talet så svarar han:

...jag skulle nog kunna säga att det blev ett slags intressant möte mellan nutiden då, 70-tal och 1800-talet som liksom, som hade med sig både och. Åh jag kan idag inte säga om det är mest 70-tal eller 1800-tal. (Leif)

4.2 Inspelningar

I detta avsnitt redogör jag för fonograf-, LP- och skivinspelningars betydelse för informanternas revitaliseringsarbete. Mats Edén beskriver att olika skiv- och LP inspelningar har haft stort betydelse för hans sätt att spela och tolka notbilden. Han berättar om sin upplevelse när han på 70-talet för första gången fick höra spelmannen Gössa-Anders på LP. Mats Edén hade sett mycket fram emot att få lyssna på spelmannen men blev till en början väldigt besviken. Det lät inte alls bra! "Tråkig ton och falskt, men med tiden så fattar man" (Mats Edén). Efter en tid omvärderade Mats Edén alltså sin åsikt. Gössa-Anders är en utav de mer kända traditionsbärarna inom svensk folkmusik i början på 1900-talet. Mats Edén berättar att Gössa-Anders hade ett äldre sätt att spela där han intonerade annorlunda mot idag. Även tonbildningen på fiolen var i stark kontrast mot det

klassiska idealet. Mats Edén beskriver att han tog mycket stort intryck av Gössa-Anders spelsätt vilket också påverkar hur han idag framför och tolkar värmländska uppteckningar. Mats Berglund berättar att Övergaard hörde Gössa-Anders spela i radio i mitten av trettiotalet. Övergaard noterade då att Gössa-Anders spelsätt tydligt påminde om det äldre spelsätt som han hade hört när han upptecknade låtar kring sekelskiftet.

På Mats Edéns och Leifs första skiva *Lika många fötter i taket som på golvet* noterade jag att de spelade med väldigt låg stämning. När jag frågar Mats Edén om detta berättar han att inspirationen kom från spelmannen Pelle Björnlerts skiva ”En rolig dans” där han också spelade in musiken till dans.

...man påverkas ju också av sina kompisar som till exempel Pelle Björnlert och Bengt Löfberg när dom gjorde den där ”en rolig dans”. Den var ju viktig eftersom det var samma estetik, man är på jakt efter något som man inte riktigt vet vad det är ... det här med att jobba med nedstämda fioler och lite andra strängtyper, vi jobbade med ett annat klangideal. (Mats Edén)

Den kanske mest betydelsefulla skivan för Mats Edén var ändå *Västerdalton* med Anders Rosén och Kalle Almlöf. Han och Leif hörde skivan tidigt på 70-talet och de blev väldigt inspirerade. “...klangen åh spelsättet att använda A-bas och spela på flera strängar på samma gång, åh så rytmiken åh intonation, ah det var hela paketet liksom” (Mats Edén).

Mats berättar vidare att Anders Roséns och Kalle Almlöfs spelsätt gjorde det lättare att förstå Övergaards anteckningar om musiken.

Mats Berglund berättar också hur äldre fonografinspelningar gett viktig information om musikens utförande. ”...om man ska in i nästa nivå och vill nå ett äldre traditions spel så måste man in och lyssna på fonografinspelningar. Där hör man hur takten varierar “ (Mats Berglund).

4.3 Intervjuer

Under 70- och 80-talet genomförde informanterna otaliga intervjuer i gränstrakterna mellan Norge och Sverige. I detta avsnitt redogör jag för några av de möten som informanterna uppger vara viktiga pusselbitar för deras revitalisering av värmländska uppteckningar.

Alltså vi hade ju någon slags romantisk idé när är vi drog igång de här inspelningsarbetet åh det var ju det att kanske om vi hade tur så skulle vi hitta en eremit. Alltså nån i stugan som var helt fri från alla förbindelser med Värmlands Spelmansförbund och som satt på en äldre tradition, ett äldre sätt att spela... (Leif)

Mats Edén berättar om ett spännande möte med spelkamraten Lars Warnstads granne Samuel Johansson. När Mats Edén och Leif var hemma och besökte Samuel fick de höra en vals efter Magnus Olsson. Mats Edén berättar att Samuel delvis var skolad, ganska tekniskt driven och hade ett modernare sätt att spela fiol, men när han spelade en vals som han berättade var efter Magnus Olsson så noterade Leif och Mats Edén att han ändrade spelsätt. Samuel började då använda sig av dubbelgrepp vilket han aldrig gjorde annars. Upplevelsen beskriver Mats Edén som en liten pusselbit som visade på att Magnus Olsson kanske spelade på ett annat sätt där flersträngspel och dubbelgrepp förekom.

De flesta spelmännen i trakterna kring Arvika runt 70- och 80-talet spelade dragspel och hade en annan låttradition än den som fanns i Övergaards uppteckningar. Därför började Leif och Mats Berglund göra intervjuer i trakter i Norge som de visste hade musikaliskt mycket gemensamt med den äldre folkmusiken från de västra delarna av Värmland.

...vi förstod ju ganska fort att de här gamlingarna som vi träffa, de äldsta var födda på 1880 talet. De hade en helt annan repertoar än det vi var ute efter, och det gjorde ju att jag började bli medveten om hur folkmusiken har förändrats åh inte minst hur polskan har förändrats då polsketraditionen är mitt huvudintresse. (Leif)

Både Leif och Mats Berglund berättar hur betydelsefullt deras möte var med den norske fiolspelmanen Johan Hollseter. Johan hade tyvärr reumatism så när han till en början skulle spela upp några låtar på fiolen så hade han väldigt svårt att få fram det han ville uttrycka i sitt spel. Johan blev mer och mer frustrerad och efter ett tag släppte han fiolen och började istället sjunga melodierna på trall. Då gjorde Leif och Mats Berglund en viktig iakttagelse. Johans trallande påminde om hans sätt att spela fiol och både Leif och Mats Berglund kunde höra "stråkföringen" i trallen. Där förstod Mats Berglund hur nära sambandet var mellan sång och spel. Detta kommer jag återkomma till under kommande avsnitt.

Vi fann en enda eremit åh det var när jag och Mats Berglund träffade Johan Hollseter. Åh han var verkligen, satte inne med ett helt annat sätt att spela. och en helt annan rytmik. (Leif)

Mötet med Johan Hollseter var betydelsefullt då hans spelsätt bekräftade Leif och Mats tolkningar av Övergaards uppteckningar vad gäller rytmisk variation, assymetri och heterogenitet. Johan var också en viktig kunskapskälla till dansen. Han berättade bland annat att de unga nuförtiden inte kunde dansa till den gamla musiken.



Foto 7. Oskar Andersson i Mangsskog

Den person som Leif och Mats Edén har träffat och intervjuat allra mest är Oskar Andersson i Mangskog. Informanterna beskriver honom som en person med ett mycket observant sinne och otroligt minne vilket gjorde att de tog hans ord på stort allvar.

Oskar spelade mycket till dans i sin ungdom men hade en repertoar som var modernare än den som Leif och Mats Edén då främst var intresserade av. Dock visade det sig att han hade viss kunskap om de äldres spel och danstradition.

...när vi började tolka de här låtarna och spela dem med den heterogena rytmen med den korta ettan och långa tvåan så reagerade Oskar och sa sådär dansade och spelade de äldre. Och de äldre, det var när han var 20 år alltså, 1918 typ. Då klagade de gamla på att de yngre inte kunde spela den äldre sortens polskor längre. De spela ju polskor men det var på ett annat sätt och Oskar berättade att till den polska som de äldre ville ha så dansa man en annan sorts polska också som han kallade

nigande polska. Och det stämmer helt med de tankar som jag har kring hur polskedansen också har förändrats genom tiderna här. (Leif)

4.4 Dansen

Leif är den av de tre informanterna som trycker allra hårdast på dansens betydelse i revitaliseringsarbetet. Han säger att han själv ser sig lika mycket som dansare som musiker.

Dansen har ju varit med och styrt väldigt mycket av hur vi har rekonstruerat spelet. Redan från början handlade det ju om att få musiken och dansen åh fungera ihop. (Leif)

Han berättar att han tror att det har varit en stor fördel att han har haft det förhållandet. Han nämner att det i många folkliga revitaliseringsprocesser har varit så att det har funnits experter på dans och sedan de som varit experter på musiken. Men Leif hade god kunskap om båda musiken och dansen.

I vårt fall har det varit så fruktansvärt bra att jag har redan från väldigt tidigt, både identifierat mig som dansare och spelman. Jag höll på lika mycket med bägge delar, och det tror jag är unikt, man är antingen dansare eller spelman. Och jag tror att de har gett mig en större helhetssyn på arbetet. (Leif)

Leif nämner att det blev naturligt för honom att det blev så. Han hade lättare för dansen. Han fick kämpa mycket mer med musiken. Han beskriver revitaliseringen av dansen som ett pussel där de fick olika kunskaper och lärdomar som har lett fram till deras rekonstruktion av dansen. En dans som Leif och hans fru Inger idag kallar ”Polska efter Inger och Leif”.

...det finns tusen med såna små pusselbitar som har varit med och skapat det som vi idag kallar...Jag och Inger kallar det polska efter Inger och Leif. Jag skulle aldrig kalla det polska från Jössehärad som om alla i Jössehärad hade dansat så, om ens i en viss tid. För jag vet ju att det är en rekonstruktion. Men det är inte ett påhitt. Det är inte så vi hittat på något eget. Vi har ägnat många decennier med att komma fram till det här. (Leif)

Dansen kunde också bekräfta en del av den information som upptecknarna hade återgett.

När dansen kom in i bilden så förstod vi ju att musiken måste upp i ett helt annat tempo om det ska va det där vilda nästan dionysiska som många upptecknare har beskrivet kring den här polskan. (Leif)

Mats Berglund berättar att dansen var oerhört viktig eftersom musiken hade som funktion att spelas till dans. Han berättar att dansens betydelse upptäcktes när de ställde sig viktiga etnologiska frågor som när, var och hur.

... pardansen det var ju polskan och för att då skapa sig en så tydlig bild som möjligt av den gamla existerande polskemusiken när den hade funktionen som dans så var de ju viktigt åh sätta sig in i dansen. (Mats Berglund)

Mats Edén framhäver hur hans spelstil har utvecklats tack vare dansen. Han nämner hur stråkföringen utvecklats i kombination med dansen och att det kanske till och med har vägt tyngre än notbildernas information om stråkföring. I början så testade Leif och Mats Edén låtarnas tempo i kombination med dansen. De upptäckte att om gick det för snabbt eller för långsamt så gick det inte förena musiken och dansen. Det fanns en nedre och övre gräns, tempomässigt. Mats Edén nämner också att dansens utformning bidrar till att musiken inte behöver spelas helt metriskt: "Det finns utrymme för rytmiska dragningar". När han spelar till dans så anpassar han också sitt spel. Han får ta bort mycket drillar och ornamentik: "Det blir tydligare och bättre så" (Mats Edén).

Norge uppges vara en viktig inspiration och informationskälla till dansen. I vissa områden så liknade deras dansutövning den dans som var populär i västra Värmland under 1800-talets första hälft.

...genom att liksom möta springartraditionen (norsk dans) så får man ju en uppfattning om hur det ser ut, speciellt om man rytmiserar på det sättet. Rytmiken i Valdresspringaren är ju väldigt lik rytmiken som vi har när vi spelar de här västvärmländska låtarna. (Leif)

Mats Berglund tar också upp sambandet med den revitaliserade dans som har blivit kallad "Finnskogspolsen" och den dans som utövats i Jössehärad.

Sedan kom "finnskogspolsen" och det visade sig att den har exakt samma steg fast takstreckat är annorlunda. Det visar också på en viss trovärdighet då Gravberget och Jössehärad är grannbygder. (Mats Berglund)

Dansens grundsteg var alltså samma med skillnaden att man upplevde takten som ”kort etta” eller ”kort trea”.

4.5 Skriftliga källor

I detta avsnitt kommer jag att med hjälp av korta exempel redogöra för hur skriftliga källor påverkat informanternas tolkning av notbilden.

Leif berättar att när han, Mats Berglund och Mats Edén var ute och intervjuade människor som var födda runt sekelskiftet upptäckte de att den generationen hade en helt annan repertoar än den som han, Mats Berglund och Mats Edén vid den tiden sökte efter. Det gav dem en insikt om hur folkmusiken hade förändrats och inte minst hur polsketraditionen hade förändrats. Den insikten gjorde att Leif började läsa mycket om musiken. Mats Berglund berättar att det musikaliska slutresultatet är summan av arkivjobb, granskning av olika uppteckningar, lyssning av äldre inspelningar, allt från fonograf till stålagnetofon fram till rullbandsinspelningar.

En bit in i revitaliseringsarbetet fick Leif kontakt med Håkan Andersson. Håkan jobbade på den tiden med att revitalisera låtar från Småland och Östergötland och hans råd verkar ha varit mycket viktiga för hur Leif och Mats Edéns arbete fortsatte. Till en början hade de nämligen mycket liten kunskap om hur notbilden skulle tolkas.

...alltså när vi började tolka de här låtarna. Då hade vi ju bara noterna åh ingen egentligen förståelse för hur de skulle spelas. Vi spelade ju nästan exakt som det stod i notbilden, jättelångsamt, enormt långsamt tempo. För att få liksom tyngd i låten. (Leif)

I Övergaards anteckningar hittade de viktig information. Leif tar särskilt upp en mening som hade stor betydelse. I en utav anteckningarna nämner Övergaard att Jössehärspolskan, Malungsleken¹ och Norskan² är rytmiskt besläktade och mycket lika varandra i utförande. Mats Edén och Leif var då igång och revitaliserade jössehärspolskor efter

¹ En benämning för en låttyp som har varit förekommande i Malungstrakterna.

² En låttyp som påminde och liknade Jössehärspolskan men som var förekommande i Norge.

spelmannen Magnus Olsson som levde i Jössehärad. De kunde då ta inspiration från polskorna ifrån Malungstrakterna och springdanserna ifrån Norge.

Mats Berglund berättar om den finske studenten Carl Axel Gottlund som vandrade på den värmländska och norska finnskogen runt 1820-talet. Han hade mycket intressanta beskrivningar av dansen. När Carl Axel Gottlund var på ett bröllop i Lekvattnet i Värmland noterade han att musiken gick mycket långsammare än vad den gjorde nere i Arvika som han hade besökt några dagar tidigare. När Carl Axel sedan reste vidare till Kongsvinger i Norge så kände han igen allt i dansen som han hade sett och upplevt i Värmland.

Det är sådana beskrivningar som är så intressanta, eftersom han inte var expert så kunde han inte exakt beskriva dansens utformning. Men han kunde säga om det gick snabbt, var livligt eller akrobatiskt. Och det är det som gör att hans påståenden känns så trovärdiga. (Mats Berglund)

Ett annat exempel på betydelsefulla skriftliga källor är en beskrivning ur boken *Klaccarna i taket*. Där finns det beskrivningar av den dans som Leif var intresserad av att revitalisera. Där är beskrivningen av polskedansen väldigt entydig. "Det var en väldigt snabb, väldigt vild och akrobatisk dans" (Leif).

Både Mats Edén och Mats Berglund berättar att några spelmän finns med i flera uppteckningar där de också är representerade med samma låtar. Där skiljer sig ofta notbilden en del åt. De tror att det sannolikt beror på att spelmännen hade olika varianter och att de förändrade sitt spel.

4.6 Notbilden och den asymmetriska takten

Mats Edén beskriver hur han ser notbilden som ett "skal" som kan förändras. Leif är inne på samma spår: "Jag tror att vi har ett friare förhållningssätt till notbilden. Den är verkligen någon slags enkel schematisk bild av en låt" (Leif).

Under intervjuerna frågade jag om informanternas förhållande till notbildens rytmik, tonart och bindebågar. Leif tycker det är intressant hur bindebågarna är noterade. Han berättar att de ger mycket information kring stråkföringen och musikens betoning. En betoning som kan visa tecken på att en låt till exempel spelades med "kort etta". Likaså Mats Edén berättar att hans stråkföring har tagit intryck av bindebågarna i

uppteckningarna. Han framhåller dock att i det fallet inte varit helt konsekvent. När jag vidare frågar Leif om hur han förhåller sig till notbilden ur rytmiskt hänseende och hur den är noterad så får jag inte lika konkreta svar. Han kommer tillbaka till att de har gjort en tolkning och att notbilden endast är en antydning om låten.

4.6.1 Polskans asymmetriska rytmik

En återkommande utmaning som verkar ligga till grund för den musikaliska tolkningen är hur informanterna ska förhålla sig till den heterogena rytmen som finns i delar av den äldre polsketraditionen. Mats Berglund kom tidigt till insikten att notbilden var en otillräcklig informationskälla. Detta genom att studera Övergaards anteckningar där det framgår att han hade svårigheter med att återge den heterogena rytmen. Den stora utmaningen tycks vara vart man ska placera taktstrecken. För Mats Berglund visar det på att Övergaard är trovärdig i sina analyser då han ärligt beskriver svårigheten i hur han skall notera rytmen. Mats Berglund berättar vidare att problemet också verkar vara att vi hör och uppfattar takten på olika sätt. Känner man att takten i den asymmetriska polskan har en ”kort etta” eller en ”kort trea”?

Problematiken i hur vi tolkar ligger väldigt mycket i det att vi hör och uppfattar takten i låten väldigt olika...vad du känner som ettan i takten kan upplevas som trean för någon annan. (Mats Berglund)

Mats Edén berättar om en upplevelse som han beskriver som ”mindblowing”. Han och Leif var på spelmansstämma i norska Valdres och tittade på ett framträdande där det dels var ett danspar och en spelman från Valdres och ett danspar och en spelman från Telemark. Spelmännen från Valdres och Telemark spelade samma låt men dansparen förhöll sig olika till var de kände att ettan var i takten. ”Det var mindblowing...Det är ju samma, fast man börjar på olika ställen i låten” (Mats). Han berättar vidare att han även idag kan ha svårt att höra skillnad på om det är det är ”kort trea” eller ”kort etta” i vissa polskor från Valdres.

Tillbaka till uppteckningarna så verkar informationen i notbilden kunna ge viss antydning om dess rytmiska betoning. Leif berättar om bindebågarnas betydelse: ”...det är ju jätteintressant hur det binder. De ger ju mycket liksom karaktäristiskt, som för mig säger att det här är en typisk ”kort etta” (Leif).

Mats Edén berättar att många låtar efter spelmannen Magnus Olsson börjar med en paus. Han menar att melodin känns onaturlig om pausen är lång, men det funkar om den är kort. Leif och Mats Edén fick också idén kring hur de skulle tolka det inledande paustecknet när de studerade polsketyper från Röros i Norge som ofta börjar med just en paus. Paustecknen är alltså en anledning till varför Mats Edén tolkar att många av Magnus Olssons låtar spelades med ”kort etta”. Dock framhåller han att han inte tror att alla låtar efter till exempel Magnus Olsson hade heterogen rytmik. En del hade en jämnare takt. Dessa kallar Mats Edén för ”rättframpolskor”. Mats Berglund och Leif benämner istället dessa polskor som mazurkor eller mazurkapolskor. Mats Berglund argumenterar också för att melodistrukturen har betydelse för taktens betoning.

Det är mycket melodistrukturen som Mats Berglund uppger ger förutsättningar att omtolka en not till mer asymmetrisk takt: ”Vissa låtar passar perfekt att omtolka och andra känns helt som mazurkor” (Mats Berglund).

...om man måste göra om för mycket i melodin för att tillpassa en rytmik som man hellre spelar då är man ute lite grann på farligt vatten. Jag tycker man ska ha viss respekt för varje melodi så att den blir så bra som möjligt liksom, för varje melodi berättar något. (Mats Berglund)

Han berättar vidare om en låt efter Jon Andersson som finns med i *Svenska Låtar*. Mats Berglund har valt att tolka den med ”kort trea”. Värmlands Spelmansförbund spelade aldrig den låten och Mats Berglund tror att det beror på att den helt enkelt var svår att känna och spela med mazurkatakt. Värmlands Spelmansförbund spelade nämligen förr inte polskor med asymmetrisk takt. Mats Berglund berättar vidare att han har gått in och omtolkat låtar efter Magnus Olsson. Leif och Mats Edén spelade in dessa låtar med ”kort etta” men Mats Berglund har istället tolkat några låtar med ”kort trea”. De har också tillsammans spelat några av dessa låtar på konsert och då har de valt att spela dem med ”kort trea” för att de helt enkelt tycker att det funkar och låter bra.

4.7 Traditionssyn och folklig kultur

I detta avsnitt redogörs ett urval av informanternas beskrivningar av tradition och folklig kultur. Under intervjuerna frågade jag aldrig specifika frågor kring deras syn på tradition, trots det fick jag ändå in mycket data som beskriver denna parameter. Mats

Berglund tycker att alla tre har en sund traditionssyn. Att tradition ständigt är i förändring och att det individuella uttrycket är centralt i folkmusiken. Mats Edén framhåller likaså vikten av det individuella uttrycket.

Är det någonting som folklig kultur är sett till det immateriella uttrycket, så är det att den extremt individualistisk. Man spelar som man vill, åh det är okej. När jag, Warnstad, Berglund och Leif spelar själva så låter det olika, för vi är olika människor. (Mats Edén)

Mats Berglund är inne på samma spår och trycker extra hårt på att det är viktigt att tillåta en tradition att förändras.

Det ligger i den levande traditionens väsen att man måste tillåta en förändring. En förändring som styrs lite granna av omständigheterna runt omkring. (Mats Berglund)

Han menar också att det är ”kreativiteten som är drivkraften i en levande tradition” (Mats Berglund). Han berättar vidare att alla de spelmän som gjort ett stort intryck på honom har tillåtit sig att vara kreativa och skapa något personligt.

Förändringen är central i en tradition även för Leif och att det påverkar hans tolkningar av äldre notuppteckningar.

...för det finns fortfarande någon slags idé inom vår genre att bara för att det är tradition så finns det ingen förändring, men det förändras hela tiden! Åh liksom det pekar åt alla håll åh det finns kanske någon huvudfåra som förändras på ett sätt men så finns det också allt det andra samtidigt också. Det tycker jag är spännande att se. Inte minst om man skall försöka tolka notuppteckningar som är nedtecknade från en viss tidsperiod liksom. (Leif)

Leif nämner också att hans förhållande till notuppteckningarna i början av revitaliseringsarbetet skiljer sig mot hur det är idag. Då i början uppger han att förhållningssättet var lite mer antikvariatskt. Då var det mer viktigt att spela så som man trodde att spelmännen spelade förr. Idag resonerar han annorlunda.

Det viktigaste med det här är inte den här autenciteten, det är inte det det här tillbakablickandet att försöka återskapa i detalj något som har varit utan att, jag gör det men det är ändå ett framåt tänk och det är ett nyskapande, det är en inspiration i det (Leif)

Leif pratar om de tre etnologiska dimensionerna: rummet, tiden och social miljö. Tre dimensioner som alla samverkar och som man måste och utgå efter när man ska revitalisera musik och dans. Mats Berglund är inne på samma spår men nämner inte de etnologiska dimensionerna. Istället pratar han om grundläggande etnologiska frågor som när, var, hur och hur de samverkar när man ska återskapa ett äldre spelsätt.

4.8 Spelmännen

I detta avsnitt redovisar jag informanternas tankar om spelmännen, deras musik och sociala kontext på 1800-talet. Mats Berglund berättar att han med tiden har blivit mer och mer övertygad om hur olika uttrycket i musiken kunde vara runt säg 1820-talet och att vi idag hade reagerat på den variation som fanns i musiken. “Vad jag tror man skulle reagera på är att det lokalt var ganska stor variation i hur låtarna lät, hur de spelades rytmiskt och vilket tempo de hade” (Mats Berglund). Likaså tror han att modaliteten var mer svävande. Alltså att man inte intonerade på samma sätt då som man gör idag. Han poängterar att det är svåra frågor att svara på men att tidiga fonografinspelningar visar förekomst av asymmetri och svävande modalitet. Ett annat tecken på modalitet är spilåpipan som var stämd i som Mats Berglund beskriver det en “blåskala”. Han tror också att dragspelet med tiden påverkade tonaliteten och att den yngre generation med en nyare repertoar inte intonerade på samma sätt som den äldre. Leif tror likaså att tolkningarna varierade och att ett tecken på det är de spelmän som finns med i olika folkmusiksamlingar. Där är samma låt nedskriven på olika sätt vilket Leif menar är ett tecken på att låten har varierats.

Alla tre informanter är mycket tydliga med att de inte sitter inne med någon sanning. De gör antaganden som de gör utefter de “pusselbitar” som de har fått med sig under revitaliseringsarbetet.

Intervjuernas diskussioner fokuserade inte så mycket på spelmännens roll i det gamla bondesamhället men Mats Berglund gör ett intressant uttalande som ger en bild av spelmännens status i det gamla bondesamhället. “Spelmannen var ju medelpunkten i festen, samtidigt som han var lika långt bort i vardagen” (Mats Berglund). Intervjuerna fokuserade mer på vilken kunskap spelmännen hade om sin musik och var den kom ifrån. Där tror och gissar alla tre informanter att spelmännen förmodligen hade en gans-

ka god kunskap om sina låtar och melodier. Ett av deras argument är att många av deras informanter som de intervjuade på 70-80-talet rikligt berättade om melodiernas historia och bakgrund. Mats Edén framhåller också att många norska spelmän har berättandet i tradition och att de ibland under konserter ägnar långa stunder åt att förklara och redovisa en låts historia.

4.9 Upptecknarna

I det här avsnittet redovisar jag de tankar som informanterna hade om upptecknarna. Under intervjuerna var jag var intresserad av att ta reda på vilken syn och kunskap informanterna hade om de människor som var ute och upptecknade alla dessa låtar. Jag utgick från Einar Övergaard's arbete och *Svenska Låtar* (Värmlandsdelen) som har flera olika upptecknare.

Informanterna visar sig ha mycket god kunskap om upptecknarna och deras arbetsprocess. Enligt Mats Berglund så skrev Nils Andersson och Einar Övergaard kladrar på plats. De kunde också göra markeringar i redigerade noter där de visade om spelmannen gjorde olika varianter vid till exempel olika frasslut. Nils Andersson verkar varit särskilt noggrann då han även skrev ut de ställen i låten där spelmannen intonerade otempererat. Han satte ut en pil som pekade uppåt om spelmannen till exempel intonerade en sjuva aningen högre. Utifrån Mats Berglunds perspektiv så har Nils Anderssons uppteckningar hög trovärdighet. Han verkar ha haft stor kunskap om spelmännens musik och utförande.

...och han växte ju upp med spelmansmusik, men han spelade ju traversflöjt åh ornamentoriskt så ligger det ju fiolen ganska nära och han hade fullständig koll på det mesta tycker jag, av vad jag kan se på hans tidiga uppteckningar. (Mats Berglund).

Nils Andersson skilde sig också enligt Mats Berglund mot många andra upptecknare då han också lade ner mycket tid på att få kunskap spelmännens liv och historia.

Många insamlare var mest intresserade av att få in så många låtar som möjligt men Nils Andersson gav aldrig avkall på kvaliteten i uppteckningen och trovärdigheten i uppteckningen och i varje möte med en spelman så la han ner väldigt mycket vikt på att skriva ner så mycket historik som möjligt om bakgrunden och kontexten.

Och det mesta är ju redigerat av Olof Anderssons hand, för han tog ju över mer för Nils han blev ju gammal... (Mats Berglund)

Nils arbetskamrat Olof Andersson har enligt Mats Berglund inte samma trovärdighet. Han gick nämligen in och redigerade uppteckningar i efterhand. Dock hade tydligen Einar Övergaard mer förtroende för Olof Andersson än Nils Andersson. Mats Edén har likartade tankar om upptecknarna men är noga med att bedöma deras arbete efter deras förutsättningar och den tidsanda som var då.

Ja, men sen får man också tänka i det sammanhanget att alltså att de hade det synsättet att noterna ska avspegla så gott som möjligt en musiktradition och sen redigerade man noterna efter de normer man hade då. Man kan liksom inte säga att de gjorde fel utan de gjorde rätt utifrån sin synpunkt. (Mats Edén)

Det enda han kanske tycker är lite synd är att inte Einar Övergaard skrev ut den asymmetriska rytmen i till exempel Magnus Olssons låtar, men framhäver att man "förstår ändå". Han lägger inte fram det som någon kritik och framhäver vilket enormt arbete upptecknarna har gjort: "Ja, men det är som med alla såna här notbilder man får ta det med en nypa salt. Samtidigt är det en otrolig källa till inspiration" (Mats Edén).

Leif berättar att upptecknarna hade en idé och ett mål av vilken typ av material som de var ute efter. De ville bevisa sina teser och teorier. Så på det sättet var de selektiva och styrde processen. Leifs gamla lärare Jan Ling berättade en gång för honom att det var vanligt att upptecknarna kunde stoppa spelmännen om de började spela låtar som de inte var intresserade av. Om de hade hört låten tidigare och skrivit ner den så var det överflödigt att uppteckna låten igen. Likaså om det var en modernare repertoar som upptecknaren inte var intresserad av. Leif nämner liksom Mats Berglund att många av upptecknarna mest var intresserade av att få ut så många låtar som möjligt. Upptecknarna skrev också "kladdar" av låtarna på plats när de besökte spelmännen. Dessa kladdar hanns inte alltid efterredigeras av upptecknaren. Denna insikt och kunskap påverkar också Leifs förhållande till notbilden. Han tror också att upptecknarnas förståelse av den musik som de noterade var varierad. "Av de anteckningar om musiken som man ser från Övergaard så verkar han vara en av dem som förstod mest" (Leif).

4.10 Instrumentets idiomatiska uttryck

Instruments idiomatiska uttryck tycks ha gett informanterna en djupare kunskap om hur musiken kan ha låtit. Mats Berglund berättar om hur bilder på gamla spelmän kan ge viktig information. Spelmännens sätt att hålla i fiol och stråke berättar mycket om deras spelsätt och teknik. Mats Berglund beskriver hur spelmännen ofta höll en bit in på stråken vilket är ett tecken på att de har lärt sig spela med en mindre "barockstråke" och att deras teknik var uppbyggd efter det. När de sedan köpte nya längre stråkar så funkade inte tekniken längre. Att då hålla en bit längre upp på stråken gjorde att de kunde fortsätta spela så som de gjorde med den korta barockstråken. Stråken är enligt Mats oerhört viktig när man vill återskapa en viss rytmik.

Leif berättar hur man förr höll fiolen mot bröstet vilket hade både för och nackdelar. Han berättar att om man håller fiolen mot bröstet så hör man fiolen bättre. Dock blir man mer begränsad om man ska upp och spela i läge på fiolen.

Leif och Mats Edén experimenterade i början med att stämma ner fiolerna. De spelade mycket lägre än 440 Hz. Leif redovisar att man hade en lägre stämning på fiolerna förr plus att fiolen blir lite mer lättspelad när strängarna inte behöver vara så hårt spända. När Leif och Mats Edén båda började spela dragspel så fick de dock anpassa stämningen.

Leif berättar att gamla fioler ofta hade plattare stall än vad de har idag. Det är ett tecken på att spelmännen använde sig av flersträngsspel då ett platt stall gör det lättare att använda sig av medljudande strängar. Mats Edén berättar att han ibland använder sig av en fiol som har ett lägre stall samt sensträngar. När han spelar vissa låtar på det instrumentet så får de "ett slags förklarande ljus över sig". Han liknar sin process med barockmusikers som likaså använder sig av äldre instrument för att bättre förstå hur deras musik skall framföras.

4.11 Eget spelsätt och tolkning

I detta avsnitt redovisas informanternas tankar om hur de förhåller sig till tidigare avsnitts parametrar och hur de sammanväver dessa med ett deras egna konstnärligt uttryck.

Mats Berglund berättar att han var involverad i processen av att revitalisera den spel och dansstil som man idag kallar "Finnskogspolsen". I denna stil utförs polskan med en "kort trea". Detta har påverkat honom och har fått effekten att han idag i högre grad än de andra informanterna varierar med att framföra låtarna i värmländska notsamlingar med "kort trea" och "kort etta". Han förklarar vidare att musikens rytm och takt är viktigare än melodin.

...själva beatet och takten är liksom oändligt mycket viktigare än melodin till exempel, för att, melodin har de ju varierat, det finns de ju många bevis för så det är ju bara i den här "efferromantiska" eran som man har sett noter som någon slags historisk urkund som man absolut inte får ändra på. (Mats Berglund)

I sin beskrivning av sitt spelsätt påpekar han också att man alltid måste låta den egna kreativiteten få påverka tolkningen. "Det är ju kreativiteten som är drivkraften i en levande tradition" (Mats Berglund). 12. Leif beskriver också kreativitets betydelse men formulerar sig lite annorlunda:

...alltså min ambition är ju inte att låta som de lät förr. Av flera skäl. För det första finns det inget förr, det finns väldigt många förr. Och för det andra är det ju inte därför jag spelar. Jag spelar ju för att jag älskar den här musiken och jag vill tolka den och jag vill liksom använda den som en del av ett konstnärligt uttryck. (Leif)

Eftersom det egna konstnärliga uttrycket påverkar Leifs tolkning framhåller han också hur viktiga hans egna ideal och preferenser är för utförandet. Att intryck från andra musiker och andra genrer också är med och påverkar hans tolkning. Även om Mats Edén och Leif spelar väldigt olika så framhåller ändå Leif att han haft Mats som stor inspirationskälla. Han framhåller att Mats och han kompletterade varandra i deras tidiga revitaliseringsarbete där de satt inne på olika kunskaper och kompetenser. Mats har alltid enligt Leif varit på en högre musikalisk nivå medan Leif beskriver att han har haft analytisk förmåga och att det hjälpt honom att hitta de där viktiga pusselbitarna som var viktiga att accentuera i revitaliseringsarbetet.

Mats Edén är den som kanske tydligast framhåller att hans spelsätt och tolkning har påverkats av influenser från andra folkmusikaliska uttryck. Hans intresse för den norska hardingfelatraditionen har stor påverkan på hans spel. Likaså beskriver han att influenser från musiktraditionen i Bingsjö inspirerat hans sätt att spela värmländska lå-

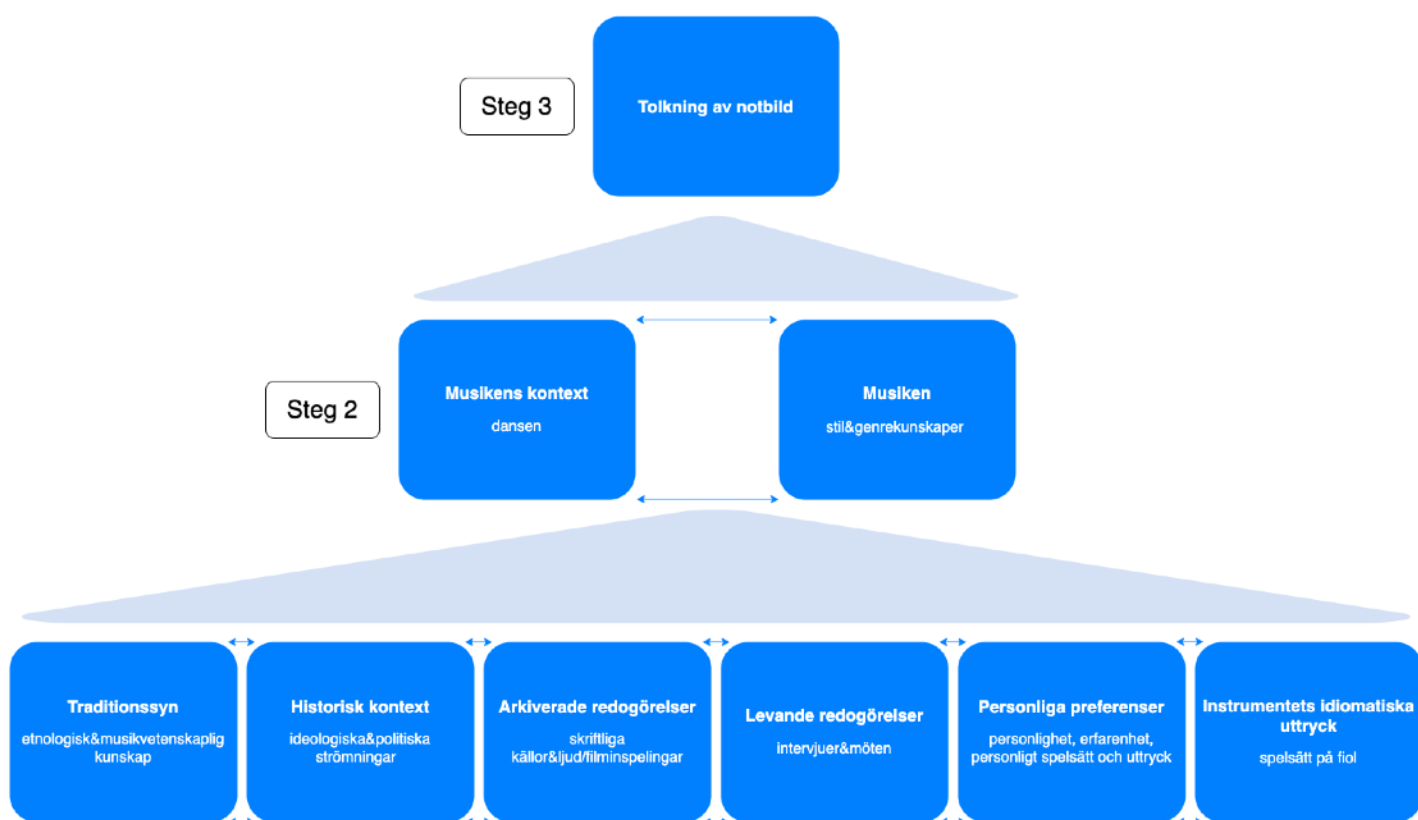
tar. Ungersk folkmusik är också delvis en inspirationskälla. I tolkningen av värmländska låtar använder han sig mycket av vad han kallar “ungerska drillar”. Det är drillar på halva tonsteg som han själv säger inte alls stilistiskt passar in, men som han ändå använder sig av då han tycker det är fräckt. Mats Edén är också den som förändrar och varierar melodin i högst utsträckning. När jag frågar honom om detta beskriver han sitt förhållningssätt som att han vill vara öppen för infall när han spelar, samt att det ligger i traditionen.

5. Resultatdiskussion

I detta kapitel diskuteras studiens resultat i förhållande till den litteratur som presenterats tidigare. Detta för att kunna besvara studiens frågeställningar. Svaren har analyserats och sorterats ner i ett antal parametrar som jag presenterar och förklarar i min analysmodell nedan. Kapitlet avslutas med en slutsats och förslag på vidare forskning.

5.1 Redovisning av tolkningsmodell

När jag analyserar mitt resultat så ser jag att det finns ett antal parametrar som påverkar informanternas tolkning av notbilden. Dessa parametrar samspelar också med varandra. Detta ska jag berätta mer om senare i kapitlet. Jag ser också att det finns en viss hierarki mellan parametrarna. Resultatkapitlets parametrar har sedan analyserats och bearbetats till en egen tolkningsmodell, tänkt att kunna användas i tolkningsarbete av folkmusikalisk historisk repertoar.



5.1.1 Steg 3

När jag analyserar resultatet från intervjuerna så ser jag att ambitionen och målsättningen från början var att förstå hur låtarna i *Einar Övergaards folkmusiksamling* skulle tolkas. Leif fick kontakt med materialet via sin lärare och kontaktade sedan Mats Edén så att de tillsammans kunde ta reda på hur notbildens skulle tolkas. Revitaliseringen av notbilden var deras första och primära mål och därför har jag också satt *Tolkning av notbild* som det slutgiltiga steget.

5.1.2 Steg 2

För att kunna revitalisera notbilden behövde informanterna få stil och genrekunskaper om musiken. Leif och Mats Edén insåg att musiken var tätt sammankopplad med dansen. Låtarna i notuppteckningarna var dansmusik helt enkelt, så med tiden utvecklades arbetet och dansen och musiken rekonstruerades samtidigt. För att förstå musiken behövde informanterna få kunskap om dansen och vice versa och målet var att få dessa parametrar att funka ihop. För att få kunskap om dansen och musiken så använde de sig av parametrarna i *Steg 1*.

5.1.3 Steg 1.

Resultatet visar att flera olika kunskapskällor (parametrar) samverkade i revitaliseringen av musiken och dansen. Genom att använda sig av skriftliga källor så utvecklades till exempel också informanternas traditionssyn och personliga preferenser. Informanternas sammanlagda kunskap från *Steg 1* användes sedan när musiken och dansen revitaliserades som i sin tur gav informanterna kunskap om hur notbilden skulle tolkas. Denna analys grundar jag på studiens resultat. Där redovisas att informanterna samlade kunskap (*Steg 1*) som sedan bearbetades och knöts samman (*Steg 2*) och lade grunden för tolkning av notbilden (*Steg 3*).

5.2 Steg 1

I detta avsnitt diskuterar jag de parametrar som lade grunden för informanternas tolkning och bearbetning av dansen och musiken.

5.2.1 Traditionssyn

Mitt resultat visar att informanterna har en väldigt likartad syn på tradition. Mats Berglund uttrycker att han anser att alla tre har en ”sund” tolkning och inställning till tradition och vad som ryms i det begreppet. Alla tre uttrycker en traditionssyn som är föränderlig, variationsrik och kreativ. En kontrast mot den traditionssyn som Lundberg & Ternhag (2002) beskriver som den ”devolutionistiska premisen”.

Informanterna uppvisar en etnologisk medvetenhet som påverkat deras utformning av revitaliseringsarbetet. Leif berättar att de upptäckte hur musiken hade förändrats i samband med alla de intervjuer som de genomförde under 70- och 80-talet. Deras informanter spelade en annan musik än den som Leif, Mats och Mats i huvudsak letade efter. Det gav insikten att folkmusiken i Värmland förändrats och att den musik som de sökte efter var från ett annat tidsskikt.

Mats Berglund berättar hur gränserna mellan landskapen närmast var som kulturella murar på 60-talet. Spelade man värmländska låtar fick det inte låta som i Dalarna och vice versa. Berglund beskriver att han ”genomskådade” spelmansrörelsen när han upptäckte hur musikaliskt besläktad den västvärmländska musiken var med den norska folkmusiken på andra sidan gränsen. Av dessa redogörelser tolkar jag att informanternas traditionssyn stod i stark kontrast mot spelmansförbunden. Av informanternas svar så tolkar jag även att deras traditionssyn och förhållande till musiken har förändrats och utvecklats. Leif nämner att förhållningssättet i början var lite mer antikvariatiskt. Då var det viktigare att spela så som man trodde att spelmännen spelade förr. Nu har han inte samma fokus. Idag spelar han den här musiken för att att han vill tolka den och uttrycka sig konstnärligt. Hans tidigare ideal går i linje med Ramstens (1994) beskrivning av ”Folkmusikvågen” där den nya generationen sökte efter ett puristiskt, äldre spelsätt men att resultatet av ”Folkmusikvågen” ändå blev någonting nytt. Informanterna skapade något nytt genom att titta bakåt vilket går i linje med Lundberg och Ternhags (2002) beskrivning av en levande musiktradition som ständigt är i förändring och får impulser från andra musikaliska kontexter, såväl gamla som nya.

5.2.2 Personliga preferenser

Personliga preferenser syftar på all den kunskap och erfarenhet som informanterna har / hade med sig under revitaliseringsprocessen. I denna parameter ryms också informanternas personligheter.

Av resultatet tolkar jag att arbetet till stor del var ett lagarbete där informanterna kompletterade varandra med sina olika personligheter och förkunskaper. Leif berättar till exempel att han inte alls hade lika lätt för sig som Mats Edén när det kom till musiken. Däremot så hade han mycket lättare för dansen. Han hade även en analytisk förmåga som hjälpte honom att kunna accentuera viktiga pusselbitar. Mats Edén bekräftar detta och beskriver att det var Leif som var ”projektledaren” och han själv kunde bidra med sina musikaliska preferenser.

Informanterna beskriver också hur deras tolkning har påverkats av andra stilar och genrer. Detta förhållningssätt tror jag delvis är präglad av ”Folkmusikvågen” som enligt Ramsten (1994) var en tid där den nya generationen folkmusiker tog intryck från andra stilar och genrer.

Den egna kreativiteten är viktig i informanternas utövande. Leif beskriver att han idag använder musiken som en del av ett konstnärligt uttryck. Mats Berglund verkar vara inne på samma spår och framhäver att det är kreativiteten som är drivkraften i en tradition och att det är viktigt att tillåta sig att ha göra en personlig tolkning. Min tolkning av resultatet är att informanterna har varit måna om att förstå hur ett äldre spelsätt tog sig i uttryck. De ville förstå de ”pusselbitar” (Leif) som formade ett äldre spelsätt och har sedan kreativt använt dessa för att uttrycka sig konstnärligt och personligt.

5.2.3 Historisk kontext

Historisk kontext syftar på de politiska och ideologiska strömningar som under 70-talet påverkade informanternas utformning av arbetet. Studiens resultat visar på att informanternas revitaliseringsarbete var ett resultat av sin samtid. Deras arbete var en del av den folkmusik-revival som Ramsten (1994) menar präglade 60-, 70- och 80-talet i Europa och andra delar av världen. Informanterna var med och utvecklade ett ”nytt” spelsätt som var en slags motkraft mot det konstnärliga ideal som fanns inom spelmansförbun-

den. Deras revitaliseringsarbete var också starkt inspirerat av andra liknande revitaliseringsarbeten i Sverige och Norge.

Ramsten (1994) berättar hur stor påverkan samtida musikinspelningar hade på "Folkmusikvågen". Här ser jag ett samband med studiens resultat. Impulsen av att använda sig av flersträngsspel, spela med lågstämda fioler och spela in skivor till dans verkar komma från samtida inspelningar som Leif och Mats Edén inspirerades av. Mats Berglund berättar också hur han anser att rytmiken och takten är viktigare än det melodiska. Detta i kombination med bordunsspel går i linje med det "nya" klangideal som präglade "Folkmusikvågen" (Ramsten, 1994).

5.2.4 Arkiverade redogörelser

Arkiverade redogörelser syftar till all den kunskap som informanterna har inhämtat från historiska skriftliga källor, upptecknarnas anteckningar, äldre film/musik inspelningar och den faktiska notbilden.

Av de skriftliga redogörelser som fanns om musiken så förstod informanterna att upptecknarna hade svårigheter att notera musiken. Informanterna vet genom intervjuer och skriftliga källor att det fanns en asymmetri i många av polskorna vilket också bekräftas av Ahlbäck (2019). Däremot så är de inte lika säkra på vilka låtar i folkmusikuppteckningarna som har spelats med asymmetri och om de spelades med "kort etta" eller "kort trea". Informanterna berättar att de tror och gissar att de spelar låtarna med rätt rytmik men påpekar att de inte vet säkert. Deras tolkning av låtarna bygger mycket på Övergaards anteckningar där han bland annat skriver att Jössehäradspolskan hade en liknande rytmik som Malungsleken och Norskan (Ramsten, 1982). Eftersom det idag finns ljudliga exempel på asymmetri i takten hos Malungsleken och Norskan så tolkar informanterna att även Jössehäradspolskan hade denna asymmetri. Av resultatet tolkar jag att dessa anteckningar nästan tycks ha större påverkan på informanternas tolkning än den faktiska notbilden.

Mats Berglunds arbete med att revitalisera *Finnskogspolsen* tycks ha haft en påverkan på hans sätt att tolka notbilden. Han redovisar också i sin egen studie att många spelmän både spelade låtar med "kort etta" och "kort trea" (Berglund, 2018). När vi diskuterar låtarna efter Magnus Olsson i *Einar Övergaards folkmusiksamling* så upple-

ver jag att informanterna har mindre tolkningsskillnader. Mats Edén tror att inte att hans låtar spelades med ”kort trea” då han anser att notbilden inte bjuder in till en sådan rytmisering. Leif säger att han inte har en aning om Magnus låtar spelades med ”kort trea” men redovisar att det i notbilden finns tecken på att musiken har utförts med en ”kort etta”. Detta är dock mindre skillnader som jag upplever ryms inom informanternas traditionssyn där det ska finnas utrymme för tolkning, variation och förändring i musikens utförande.

Alla tre informanter berättar om musik/film-inspelningarnas betydelse för revitaliseringsarbetet. Mats Edén framhäver hur samtida inspelningar inspirerade honom i hans sätt att spela. Detta stämmer överens med Ramstens (1994) beskrivning av ”Folkmusikvågen” där hon framhäver hur betydelsefulla inspelningarna var under ”Folkmusikvågen”. Informanterna lyssnade och tog efter. Flersträngsspel, nedstämda fioler, och rytmik, mycket av dessa musikaliska impulser tycks ha kommit från Folkmusikvågens inspelningar.

Mats Berglund framhäver de äldre fonografinspelningarna som i kombination med skriftliga historiska källor var viktiga pusselbitar för att återskapa ett äldre spelsätt. Han berättar hur äldre inspelningar visar att takten har varierat. Jag tolkar det som att Mats Berglund menar den asymmetriska rytmik som Övergaard har skrivit skrivit mycket anteckningar om.

Historiska källor verkar ha varit en kompletterande kunskapskälla som gjorde det lättare för informanterna att tolka Övergaards anteckningar samt förstå den kunskap som de tillförskaffat sig genom intervjuer och andra levande redogörelser. Mats Berglund berättar till exempel om hur den finske studenten Carl Axel Gottlunds berättelser gav viktigt kunskap om hur musiken lokalt kunde variera tempomässigt. Beskrivningar som tycks ha haft stor betydelse för Mats Berglund.

5.2.5 Levande redogörelser

Med levande redogörelser så menar jag all kunskap som informanterna införskaffade sig genom planerade och slumpmässiga möten med människor. Med de planerade mötena tänker jag främst på alla de intervjuer och samtal som informanterna genomförde under 70 och 80-talet. Mötet med Johan Hollseter var ett ett särskilt viktigt möte för Mats

Berglund och Leif då hans spelsätt bekräftade mycket av det som informanterna hade tolkat i Övergaards anteckningar. Levande redogörelser bekräftade alltså skriftliga redogörelser och vice versa.

Mats Edéns och Leifs återkommande möten med Oskar Andersson verkar ha gett stor kunskap och insikt. En kunskap om att musiken har förändrats vilket påverkade deras traditionssyn. Oskar kunde också delvis verifiera Leifs revitaliserade tolkningar av både dansen och musiken då han tyckte att musiken påminde om de äldres musik. Oskar beskrev musiken som "nigande". En beskrivning som gav kunskap om musikens och dansens utförande i Jössehärad på 1800-talet.

5.2.6 Instrumentets idiomatiska uttryck

Av resultatet tolkar jag att informanternas kunskap om instrumentets idiomatiska uttryck har haft en påverkan på deras musikaliska tolkning. Min gissning är också att de har fått ganska mycket gratis då de spelar samma instrument som absoluta majoriteten av spelmännen i *Einar Övergaards folkmusiksamling* och *Svenska Låtar*. Det jag vet är dock att informanterna tog hjälp av bilder och beskrivningar av hur äldre spelmän höll i fiol och stråke. Ramsten (1994) beskriver också hur det skapades ett nytt klangideal under "Folkmusikvågen" och resultatet visar att informanterna tog intryck av detta nya klangideal. Informanterna tycks alltså ha fått kunskap och inspiration om instrumentets idiomatiska uttryck både genom historiska källor och samtida källor. För att komma åt detta nya klangideal så använde Mats Edén och Leif sig av plattare stall, andra omställningar (A-bas) och lägre stämning. Dessutom höll de fiolen mot bröstet istället för mot halsen. Mats Berglund berättar att äldre spelmän hade en teknik som var gjord för en mindre "barockbåge". Fiolens tekniska utförande praxis i folkmusiken tycks alltså liksom musiken ha förändrats mycket under århundradena.

5.3 Steg 2

I min analys av ser jag att informanterna hade som mål att få musiken och dansen att fungera ihop. Resultatet visar att revitaliseringen började med idén att återskapa musiken i Övergaards uppteckningar, men då Leif trycker hårt på att dansen var väldigt vik-

tig i revitaliseringen så tolkar jag det som att dansen var en parameter som växte fram och blev nästan lika viktig som musiken. Då Mats Edén beskriver också Leif som en bra arbetsledare och jag tolkar därför att det var Leif som till en början var drivande i revitaliseringen av dansen. Mats Berglund kom in lite senare i revitaliseringsprocessen men då Berglund (2018) i sin avhandling trycker på att hur viktig dansen är för hur han upplever takten i musiken så tolkar jag det som att dansen har varit oerhört central även för honom. Mats Berglund pratar också om vikten av att sätta in musiken i sin kontext och då blir dansen oerhört viktig då musiken i grund och botten var dansmusik. Genom dansen fick informanterna kunskap om musikens tempo, rytmik och frasering. Musiken och dansen bearbetades efter den kunskap som informanterna tillägnat sig från *Steg 1*. Resultatet visar också att det är en kontinuerlig process. Då informanterna ständigt får ny kunskap från *Steg 1* så förändrar det också deras och förhållande till dansen och musiken. Även om dansen har varit oerhört viktigt för alla tre informanterna så är ändå min tolkning att det ändå har varit musiken som varit den absoluta kärnan. Detta tolkar jag efter vad informanterna har gjort innan, under och efter revitaliseringsarbetet. Leif beskriver att han ser sig lika mycket som dansare som musiker. Mats Berglund och Mats Edén däremot uttrycker inte detta på samma sätt vilket gör att jag tolkar det som att musiken ändå har varit kärnan. Dansen har fungerat som den kanske viktigaste “pusselbiten” för att i slutändan förstå musiken. Om man tittar historiskt så är det kanske heller inte så konstigt att dansen blev viktig för informanterna under revitaliseringen. Ramsten (1994) berättar hur många skivor spelades in i samband med dans. Likaså berättar Mats Edén att han tog intryck av dessa skivor. Idén att förena dansen och musiken var ett naturligt resultat av de konstnärliga uttryck som utvecklades i och med ”Folkmusikvågen”.

5.4 Steg 3 och sammanfattning

Denna studie har givit mig otroligt mycket som musiker och pedagog. Det har gett mig en heltäckande och djupare förståelse för vad det innebär att revitalisera en folksamling men också hur en tradition kan utvecklas och förändras. Arbetet har gett mig möjligheten att kunna bryta ner processen och titta på enskilda parametrars betydelse för helheten. Många folksamlingstövare kommer säkerligen att vara intresserade av att

spela låtar från *Svenska Låtar* och Einar Övergaard's musiksamlingar även i framtiden och min förhoppning är att denna studie kan vara ett hjälpmedel för utövare att kunna skapa sig ett eget förhållande till samlingarna. Genom att bryta ner revitaliseringsarbetet i olika beståndsdelar skapas också förutsättningar för att i förlängningen kunna undervisa om ämnet utifrån som Tullberg (2018) förklarar "atomistiskt" och "holistiskt" förhållningssätt.

Informanterna trycker på olika parametrar som tycks vara särskilt viktiga för dem i deras arbete. Dock ser jag ingen motsättning mellan informanterna utan resultatet bör tolkas utefter att varje intervju är unik där informanterna just då berörde särskilda parametrar extra mycket.

Tradition är i ständig förändring enligt Lundberg&Ternhag (2002) och informanternas traditionssyn bygger likaså på att den egna kreativiteten ska få påverka utförandet. Det finns alltså ett utrymme för omtolkning och nyskapande av notbilden i folkmusiksamlingarna. Detta är en viktig insikt som jag vill ge till framtida elever. Studien visar också på hur man kan gå tillväga om man är nyfiken på utveckla ett spel som är influerat av ett äldre folkligt uttryck och spelsätt. Det är också viktigt att fråga sig vad som är ett "äldre spelsätt". Mycket av informanternas arbete verkar handla om att sovra bland information och urskilja från vilket tidsskikt kunskapen härstammar.

Studien visar hur olika personligheter tolkar och accentuerar olika parametrar vilket påverkar tolkningen. Resultatet visar också att revitaliseringen var ett lagarbete där informanterna utnyttjade varandras olika personliga och musikaliska kvaliteter. Dessa personligheter hoppas jag också får komma fram genom detta arbete så att det kan förmedlas vidare till nästa generation folkmusiker.

Parametrarna är tätt sammanlänkade till varandra och varje parameter är viktig en pusselbit för helheten. Dock så verkar vissa av parametrarna ha betytt olika mycket för informanterna. Något som i slutändan påverkade tolkningen och utförandet av notbilden.

Jag hade också som förhoppning att med intervjuerna få in mycket data om hur informanterna förhöll sig till den faktiska informationen i notbilden såsom tonhöjd, bindågar, förtecken etcetera. Resultatet visar att det hade en påverkan men att notbilden framförallt betraktades som ett skal eller en antydning om låten som sedan tolkades efter

informanternas preferenser. Informanternas tolkning av notbilden är alltså summan av kunskapen från *Steg 1* samt *Steg 2*.

5.5 Vidare forskning

Studiens resultat har gett inspiration till att i framtiden fördjupa mig mer om vad det innebär att revitalisera folklig dans. Denna studie har främst inriktats på musiken men resultatet visar att revitaliseringen av dansen nästan var lika viktig som musiken i informanternas arbete. I en studie om folklig dans finns också möjlighet att ta del av Inger Stinnerboms kunskap. Inger har haft stor betydelse för revitaliseringen av den folkliga dansen i Värmland och hon jobbade tätt tillsammans med framförallt Leif och Mats Edén under folkmusikvågen.

Det hade också varit intressant att utforska hur framtida folkmusikpedagoger kan undervisa om folklig revitalisering. Studien är ett resultat av ett atomistiskt förhållningssätt och det hade varit spännande att som Tullberg (2017) argumenterar för, förena det med ett holistiskt förhållningssätt i en framtida undersökning. Kanske kan aktionsforskning vara ett sätt att skapa pedagogiska modeller för hur folklig revitalisering kan läras ut. Likaså hade det varit intressant att studera vilka parametrar min generation använder sig av när vi spelar äldre folkmusiklåtar. Vilka av informanternas parametrar används och är aktuella idag och vilka har fallit bort?

5.6 Slutord

Avslutningsvis vill jag rikta ett stort tack till mina informanter som har ställt upp i den här studien. Personligen så ser jag det som en stor gåva när det skapas möten mellan generationer där samtalet blir ett verktyg för att dela med sig av kunskaper och erfarenheter. Till alla er musiker som är intresserade av folkmusik vill jag uppmuntra att ta chansen att träffa och intervjuva traditionsbärare. Det är en oerhört rik upplevelse. Informanternas arbete är ett resultat av stor envishet, lyhördhet, analytisk kompetens och stort konstnärskap. Samtidigt är det också ett resultat av alla de människor som frikosigtigt har delat med sig av sina kunskaper och erfarenheter till Leif, Mats och Mats. Det är

en häftig tanke! Jag hoppas att detta arbete kan fungera som en liten del i bevarandet, förmedlandet och utvecklingen av denna rika tradition.

6. Referenser

Ahlbäck, S. (2019). About Asymmetrical Beat in the Polska. I Ramsten, M (Red.), *The Polish dance in Scandinavia and Poland* (s. 165-180). Möklinta: Gidlunds förlag.

Berglund, M. (2018). *Gränslös-tre-takt: Vad berättar fonografen?*. (Masteruppsats). Kongsberg: Institutt for estetiske fag, Universitetet i Sørøst-Norge.

Tillgänglig:

<https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/bitstream/handle/11250/2571176/MasterBerglund2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2., [rev.] uppl.) Malmö: Liber.

Folkfluteacademy. (2020). *Mats Berglund*. Hämtad: 2020-03-21

<http://folkfluteacademy.com/mats/>

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskarintervjun*. (1., [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur AB.

Larsen, A.K. (2009). *Metod helt enkelt: en introduktion till samhällsvetenskaplig metod*. (1. uppl.) Malmö: Gleerup.

Ling, J. (1980). "Upp, bröder, kring bildningens fana" Om folkmusikens historia och ideologi. I J. Ling, G. Ternhag, M. Ramsten (Red:er), *Folkmusikboken* (s.11-43). Stockholm: Prisma.

Lundberg, D. & Ternhag, G. (2002). *Musiketnologi: en introduktion*. Hedemora: Gidlund.

Lundberg, D. (2019). I N. Andersson (Red.), *Svenska Låtar: Värmland*. Möklinta: Gidlunds förlag.

Nationalencyklopedin (NE). (2020). *Etnologi*. Tillgänglig:
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/etnologi>
(hämtad 2020-03-17)

Nationalencyklopedin (NE). (2020). *Tradition*. Tillgänglig:
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/tradition>
(hämtad 2020-03-17)

Nationalencyklopedin (NE). (2020). *Revitalisering*. Tillgänglig:
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/revitalisering>
(hämtad 2020-04-25)

Nationalencyklopedin (NE). (2020). *Rekonstruera*. Tillgänglig:
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/rekonstruera>
(hämtad 2020-04-25)

Ramsten, M. (1982). *Einar Övergaards folkmusiksamling*. Stockholm: Sv. visarkiv i samarbete med Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala.

Ramsten, M. (1994). Folkmusikvågen. I L. Jonsson, & H. Åstrand. (Red:er), *Musiken i Sverige IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920-1990* (s. 279-304). Stockholm: Fisher & Co.

Stinnerbom, L. (2015) Källkritiska reflektioner kring värmländska folkmusikinsamlingar. I M. Boström (Red.), *Lekstugan: Festskrift till Magnus Gustafsson*. Växjö: Smålands musikarkiv.

Tullberg, M. (2017). Teaching the Wooden Transverse Flute in Swedish Traditional Music in the Context of Higher Music Education. *Puls, musik- och dansetnologisk tidsskrift, volym 2*, 26-44.

Tullberg, M. (2018). Meanings of Tradition in Swedish Folk Music Education. I B.-W. Leung (Red.), *Transmission, Evolution, and Challenges* (s. 129-139). Cham: Springer International Publishing.

Vetenskapsrådet. (2002). Forskningsetiska principer inom humanistisk- samhällsvetenskaplig forskning. Tillgänglig:

https://www.gu.se/digitalAssets/1268/1268494_forskningsetiska_principer_2002.pdf

(hämtad 2020-03-17)

Wikipedia. (2020). *Leif Stinnerbom*. Tillgänglig:

https://sv.wikipedia.org/wiki/Leif_Stinnerbom#Utmärkelser

(hämtad: 2020-03-17)

Bilaga 1- Intervjuguide

1. Om informatörernas yrkesbanor.

1. Kan du inte kort berätta om vad du har haft för dig från att du började spela fiol fram till vad du gör nu.

2. Om Revetaliseringsprocessen.

2. Hur och när var det revitaliseringsarbetet började?

3. När började du med arbetet att revitalisera låtar ur gamla folkmusikuppteckningar?

b. Hur kom det sig att du började med det?

c. Hur kom du i kontakt med materialet?

4. Hur gick du/ ni tillväga?

5. Finns det en skillnad med hur du jobbar med uppteckningar idag mot hur du arbetade förr?

b. Går processen snabbare idag eller går du tillbaka och omtolkar musiken?

6. Hur har Øvergaard's anteckningar påverkat ditt utförande av musiken?

7. Tror du att du har gjort någon form av historisk fabrikation? Till exempel att du har spelat låtar med "kort trea" som historiskt har spelats med mazurka takt. Många av melodierna i uppteckningarna visar ju spår av att vara mazurkapolskor

17. Ser ni spår av äldre låtar och spelsätt i mazurkapolskorna?

3. Övrig kunskap som påverkade ert sätt att tolka noterna

8. Tog du hjälp av dina kunskaper om dans när du tolkade musiken? Isf hur då?

9. Hur fick ni reda på i vilken social miljö musiken utövades och påverkade det hur ni tolkade noterna i uppteckningarna?

b. På vilket sätt påverkade det?

10. Ni var ju ute och intervjuade/spelade in otroligt många människor under 80-talet. Vilken kunskap fick ni av dem som påverkade ditt sätt att se och utöva låtarna från tex Øvergaard's uppteckningar?

11. De låtar/stil som du revitaliserade, spelade du/ni någon gång upp den musiken för de människor ni var ute och träffade och intervjuade?

12. Kände de igen musiken och hade de något att berätta om den?

13. Finns det andra anteckningar som har betytt mycket för ert sätt att se på musiken?

I häftet med fler fötter i taket än på golvet skriver ni: bla bla bla bla

14. Jag vet att du /Mats Berglund berättade en gång att spelmännen lärde sig låtar från sina mammor som sjöng melodierna för dem. Hur har du fått den kunskapen?

B. Använder du dig av det när du själv tolkar musiken? tex att du själv sjunger låtarna för att hitta en tolkning?

15. Vilka musiker har inspirerat och påverkat ditt sätt att spela fiol? Jag tänker på stråkföring, tonbildning, frasering, intonation etc. Några tydliga förebilder?

16. Vad hade du spelat för musik innan? Hur har det påverkat?

18. Hade ni någon mer ingång/kunskap som påverkade utförandet?

5. Vad tror du?

kompletterande frågor för att komma åt lite bakomliggande kunskap och syn på musiken.

19. Vilken syn har du på upptecknarnas kunskap. Förstod de musiken som de upptäckande?

20. Hur lång tid tror du de hade de på sig att skriva ner en låt? Redigerades de i efterhand?

21. Hur noggranna tror du de var med att skriva ut rätt rytmik? tonhöjd? frasslut?

22. Hade de själva med sig en fiol när de upptecknade?

23. Förstod de instrumentets idiomati?

24. Var de nyfikna på att förstå och utforska hur spelmännen hade utövat musiken? Hur de hade lärt sig musiken och av vem.

25. Är det något i Øvergaard's arbete som du ställer du kritisk emot?

26. Hur tror du att spelmännen lät när musiken utövades på 1800-talet och tror du att ert spelsätt skiljer sig från deras? berätta och spela.

b. Tror du Magnus Olsson alltid med spela "kort etta" eller tror du han varierade med "kort trea"? spelade han även med mazurka-takt?

27. Tror du spelmännen visste om och förstod sina låtarnas historia och bakgrund?

28. Tror ni att spelmännens tolkningar skiljde sig mycket åt eller att de var lika?
bifråga varför då?

29. Hur tycker du att ditt spel har förändrats sen du började spela den här musiken?

**6. Ingående praktiska frågor om en eller några notbilder från värmländska folk-
musikuppteckningar.**

Jag tar med notexempel som vi diskuterar.

Bilaga 2 - Samtyckesblankett



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Petter Ferneman
petterferneman@hotmail.com
0730889829

Information om studien och samtyckesformulär

Tack för att du väljer att delta i min studie!
Här följer mer information i enlighet med etikprövningslagens riktlinjer.

- 1. Bakgrund och syfte** Genom intervjuer med tre ledande utövare och förmedlare av värländsk folkmusik vill jag som framtida lärare få fördjupad kunskap om deras revitaliseringsprocess så att jag kan dela den kunskapen vidare till nästa generation folkmusiker.
- 2. Förfrågan om deltagande** Att just du blivit tillfrågad att delta i studien är för att jag vill komma åt just din kunskap som musiker och traditionsbärare. Denna kunskap är av stort värde och relevans i detta arbete.
- 3. Hur går studien till?** Du kommer att delta i en intervju där du får berätta om din undervisning. Samtalet kommer att spelas in via ljudupptagning.
- 4. Hantering av data och sekretess** Den insamlade datan kommer behandlas konfidentiellt och kommer endast användas i forskningssyfte. Du kommer inte vara anonym i studien utan presenteras vid namn. Eventuella musikaliska inspelningar kommer läggas upp på soundcloud. Där är ljudklippen anonymiserade.
- 5. Hur får jag information om studiens resultat?** Du kan få ta del av studien vid publicering.
- 6. Frivillighet** Deltagande i studien är frivilligt och du har rätt att avbryta när som helst, utan särskild förklaring.

Samtyckesformulär

Jag har informerats, fått tillfälle att ställa frågor och fått dem besvarade.
Jag deltar i studien frivilligt och samtycker till att Petter Ferneman behandlar personuppgifter om mig i enlighet med vad som beskrivits i punkterna 1-6.

Underskrift *Ort* *Datum*

Namnförtydligande