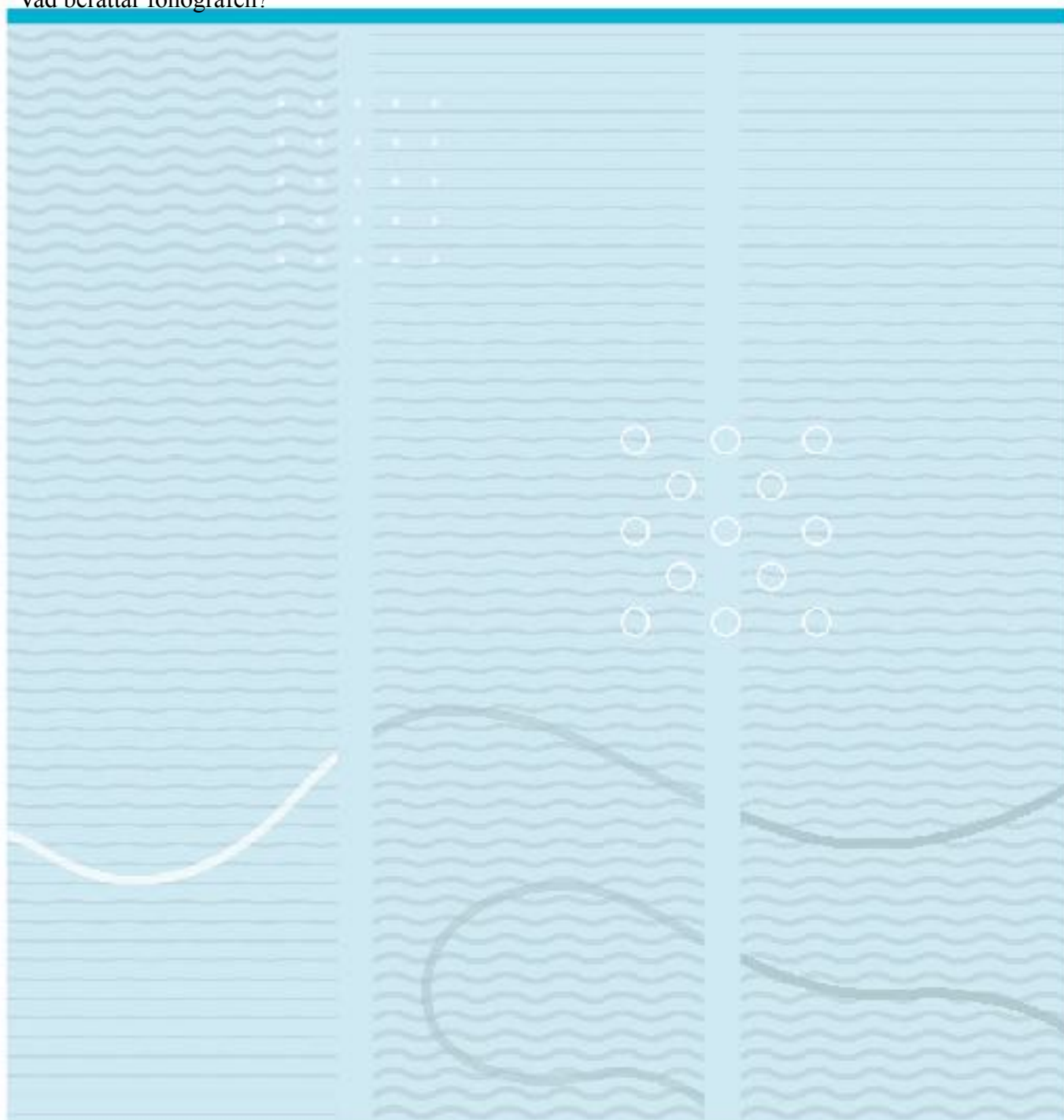


Mats Berglund

Gränslös tre-takt

Vad berättar fonografen?



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for estetiske fag
Institutt for
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 20xx Forfatternavn

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammanfattning

Denna avhandling är en systematisk undersökning och jämförelse av tre spelmän som finns inspelade på fonograf och som var verksamma i ett traditionsområde i det gränsland som både geografiskt och kulturhistoriskt förenar Hedmark med Dalarna och Värmland.

Det är den assymetriska tre-takten i det område som spelmännen var verksamma som är i fokus för undersökningen. Ett ämne som skapat och förmodligen även i framtiden kommer att skapa många diskussioner om främst hur den skall nedskrivas i noter.

Eftersom jag verkat som spelman och att i denna egenskap ha forskat i musiken och dansen i de svensk-norska gränsbygderna i hela mitt vuxna liv så kommer mina empiriska erfarenheter att vara ett betydelsefullt verktyg och komplement till de mer vetenskapliga undersökningsverktyg som finns att tillgå. Med denna avhandling vill jag få en tydligare bild av assymetrisk tre-takt och den problematik som ligger till grund för diskussionen som främst handlar om var taktstrecken ska placeras. I min verksamhet som spelman har jag genom musiken och dansen samlat på erfarenheter som utvecklat en intuitiv känsla på hur jag uppfattar tre-takten och utifrån detta väljer att placera taktslagen. Att förklara hur denna känsla, som inom vetenskapen benämns som implicit eller ”tyst kunskap”, är också en viktig utmaning i avhandlingen.

Abstract

Summary

This thesis is a systematic investigation and comparison of three fiddlers who were recorded on phonograph and were active tradition bearers in the borderland, both geographically, historically and culturally in the area connecting Hedmark, Dalarna and Värmland. The focus of my investigation is the asymmetric three-beat music rhythm these musicians used in this area. This rhythm topic creates, and will continue to create, lively discussions on how best to music notate it. Throughout my adult life I have worked as a musician, and as such I have studied music and dance in the Swedish-Norwegian borderlands. My empirical experiences have served as valuable tools complementing the more scientific study methods utilised. This thesis aims to highlight asymmetric three-beat rhythm and the connected problems that arise when discussing the same, in particular, on where the bar lines should best be placed. In my capacity as a musician, my experiences interacting with music and dance, have over time gained me an intuitive feel how I understand, or feel, this specific three-beat rhythm, and, how I, based on this understanding, place the bar lines in the music. To explain this “feeling”, which within musicological studies, is referred to as ‘implicit’ or “silent knowledge” , is one of the main challenges of this thesis.

Innehållsförteckning

1. Sammanfattning	3
2. Abstract	4
3. Innehållsförteckning	5
4. Förord	7
5. Inledning	9
5.1 Syfte och frågeställning	9
6. Bakgrund	11
6.1 Spelmansrörelse och Folkmusikvåg	11
6.2 Värmlands spelmansförbund	12
6.3 Nationalromantik och lokalromantik	15
6.4 Folkmusiken på andra sidan gränsen	16
6.5 Min bakgrund som dansare	18
6.6 Jössehärspolska	18
7. Tidigare forskning	20
7.1 Man hör olika och man hör vad man vill höra	20
7.2 Muntlig och skriftlig tradition	20
7.3 Vad beskriver noterna?	20
7.4 Einar Övergaard	22
7.5 Akademisk vetenskaplig forskning om assymetrisk tre-takt	23
7.6 Den korta treans utbredning	24
7.7 Belägg som verifierar kort-treaförekomst i gränslandet Värmland-Norge	26
7.8 Sprengedans från Hogdal-Lommeland, Bohuslän	30
7.9 Harald Andreasson (1907-1992) Bön Östervallskog	30
7.10 Johan Hollseter (1908-1987) Flendalen Trysil	32
8. Metod	35
8.1 Min erfarenhetsbaserade kunskap	35
8.2 Förstegsanalys med kroppen	36
8.3 Rytm/taktanalys med datorn	38

8.4 Stilanalys.....	39
9. Analys av fonografinspelningarna.....	40
9.1 Analysmodell.....	40
9.2 Johan Elgshöen, Flendalen Trysil.....	41
9.2.1 Runtom - Säming Joten.....	43
9.2.2 Runnom ”Ha hala små dala”.....	45
9.2.3 Runnom.....	46
9.2.4 Runnom.....	48
9.2.5 Masurka.....	50
9.2.6 Polsdans.....	52
9.3 Olmorts Olof Svensson ”Spaken”, Särna.....	54
9.3.1 Vi drack och dansa.....	55
9.3.2 Gässböpska.....	56
9.3.3 Runddans.....	57
9.4 Martinus Amundsen Nordstad, Sörskogsbygda Elverum.....	61
9.4.1 Hurven.....	63
9.4.2 Polsdans efter Martinus Amundsen, Elverum	
9.4.3 Polsdans.....	67
9.4.4 Polsdans.....	70
10. Resultat av analys.....	71
10.1 Rytmen.....	71
10.2 Spelstil.....	71
10.3 Historisk kontext.....	72
10.4 Lokalromantik.....	73
10.5 Mitt sätt att tolka asymmetrin.....	74
11. Litteraturlista.....	75

4. Förord

Min musikaliska bana började redan 1963 i en liten byskola i Tömte i västra Värmland. Varje onsdag kom en musiklärare till skolan och undervisade i de mest vanliga instrumenten. Första året skulle man vid denna tid i den kommunala musikskolan börja med blockflöjt för att först under andra året ges möjlighet att fortsätta med ett annat instrument. Musikläraren hette Ola Jonasson (1912-1987) och han var nyutbildad musiklärare på den Folkliga Musikskolan Ingesund i Arvika. Eftersom han hade varit ute och praktiserat under sin utbildning i den kommunala musikskolan i Köla så fick han direkt efter sin s k Musikinstruktörsexamen anställning i samma kommun. När Köla kommun slogs samman med Eda kommun 1971 för att bli Eda storkommun så blev Ola Jonasson även Musikledare i den nya kommunen. En tjänst som han för övrigt innehade fram till sin pensionering kring 1980.

Blockflöjtspelandet gick galant men vad som var mer intressant var den fiollåda som låg i rummet och efter att min nyfikenhet ledde till att Ola öppnade etuiet tagit fram och spelat några toner på fiolen så var min övertygelse klar – jag skulle spela fiol och jag måste ha fått någon form av dispens för att redan efter jul när andra terminen började så hade blockflöjten bytts ut mot en fiol införskaffad genom hyrköp på Carlbergs Musikaffär i Arvika. Fiolmusik var inte något nytt för mina unga öron eftersom min far var en stor beundrare av Svend Asmussen och stenkakorna med den svensk-danska konstellationen Swe-Danes var det som snurrade mest på radiogrammofonen. I de tidiga fotoalbumen med fotografier tagna med Instamatikkameran finner jag ett foto där jag spelar fiol och i den vita kanten på fotografiet har jag med blå kulspetspenna skrivit ”Svend Asmussen” och därmed så får väl Mäster Svend räknas som en av mina första musikaliska förebilder.

Jag spelade under hela min grundskoleperiod för Ola Jonasson och vad jag inte visste då var att han från början var spelman från Hotagen i nordvästra Jämtland som lärt låtar av sin morfar Erik Larsa från den lilla fjällbyn Ansätten. Erik Larsa var räknad som en av sin tids absolut mest framstående spelmän i Jämtland.

Det var alltså Ola Jonasson som blev min läromästare och den som ledde mig in på den folkmusikaliska bana som varit min huvudsakliga sysselsättning under mitt vuxna liv. Arbetet

med denna avhandling har varit en lärorik resa med många nostalgiska återblickar på händelser som haft avgörande betydelse för min utveckling som spelman.

5. Inledning

Med denna avhandling vill jag försöka erhålla en större förståelse för de olika variationer av assymetrisk polsketakt som finns i det gränsland mellan Sverige och Norge – det geografiska område som jag genom åren hämtat merparten av min repertoar från.

Jag vill också få en tydligare bild av sambandet, eller rättare sagt relationen mellan musiken och dansen. Flera undersökningar har tidigare gjorts där rytmiken studerats specifikt utifrån hur den ska transkriberas i noter. Jag vill med denna avhandling även utifrån mina erfarenheter som spelman och dansare använda den förkroppsligade, eller erfarenhetsbaserade kunskap som ett verktyg när det gäller att tolka den assymetriska tre-takten. De implicita kunskaper som jag använder i min dagliga gärning som spelman, dansare och folkmusiklärare.

Det primära undersökningsmaterialet består av fonografinspelningar som folkmusikforskaren Ole Mörk Sandvik (1875-1976) gjorde i tidsperioden 1921-23 med spelmännen Martinus Amundsen, Sörskogbygda Elverum, Johan Elgshöen, Flendalen Trysil och Olmorts Olof Svensson från Särna. När Sandvik gjorde transkriptioner med dessa spelmän så hade han problem med att uppfatta hur han skulle notera rytmiken och melodierna i noter. Därför så återvände han och spelade in spelmännen med fonograf vilket naturligtvis var ett bra hjälpmedel i uppptecknandet. Eftersom det finns få ljudande inspelningar från denna tid i detta område så är inspelningarna ett intressant forskningsmaterial när det gäller att rekonstruera ett äldre spelsätt och få en tydligare bild av ett äldre förhållningssätt till polsketakten. Dessa spelmän som verkade i en gränsbygd mellan Sverige och Norge kan ses som en brygga till de spelmän som levde och verkade när polskan dansades allmänt på bröllop och andra gästabud.

5:1 Syfte och frågeställning

En av de första frågorna som jag anmodades av min handledare Tellef Kvifte att svara på var varför jag valt att skriva om assymetrisk tre-takt i mitt Masterprojekt. Nu, mitt inne i intensivt skrivarbete så förstår jag att denna fråga har stor betydelse när det gäller att definiera avgränsningarna i det som ska avhandlas i projektet.

Mycket tid för tankearbete och eget praktiskt musicerande har gått åt för att lära mig de fonografinspelningar som är det primära undersökningsmaterialet. Mycken tid har också gått

åt till att beskriva bakgrunden till den problematik som ligger till grund till varför jag valt att skriva just om asymmetrisk tre-takt.

Varför väljer jag att skriva om asymmetrisk tre-takt? Det rakaste och tydligaste svaret som jag kan formulera på denna fråga är att jag vill med akademiskt vetenskapliga verktyg och under sakkunnig ledning få en tydligare bild vad asymmetrisk tre-takt är och hur den kan skrivas i noter.

Att Sandviks uppteckningar och fonografinspelningar har tolkats på olika sätt när det gäller takten är också intressant för min undersökning. Jag kommer naturligtvis att jämföra resultaten av mina tolkningar med det som gjorts tidigare. Som jag sagt tidigare så är det helt uppenbart att den asymmetriska tre-takten uppfattas på olika sätt och tolkningar görs utifrån olika perspektiv. Eftersom jag ägnat en stor del av min verksamhet med att studera resterna av den polskedanstradition som finns i de svensk-norska gränsbygderna så är det naturligt att jag kommer att använda mig av denna kunskap som en del i min analys.

6. Bakgrund

Eftersom min analyseringsmodell i stora delar grundar sig på min erfarenhet av folkmusik och dans så är det av stor betydelse för mig att beskriva min verksamhet som spelman och dansare. Därför så kommer detta kapitel att vara omfångsrikt.

6:1 Spelmansrörelse och Folkmusikvåg

Jag började att spela fiol redan i sju-årsåldern på 1960-talet när popgrupper som Beatles och Rolling Stones var den musik som ungdomen mest identifierade sig med. När en ”revival” för folkmusik svepte över Västvärlden och som i Sverige fick benämningen ”Folkmusikvågen” rycktes jag med och med förebilder som Skäggmanslaget väcktes intresset att söka mina folkmusikaliska rötter i Värmland det landskap jag föddes i och fortfarande bor och verkar i.

I gränsbygden Eda ca en halv mil från den norska gränsen mot Eidskog befann sig folkmusikupptecknaren Einar Övergaard (1871-1936) ett par månader på sensommaren 1898 och den musik som han då lämnade till eftervärlden i sina uppteckningar blev en betydelsefull del av min repertoar och det han skrev i sina anteckningar om spelsätt blev en vägvisare i min jakt efter ett äldre spelsätt än den speltradition som existerade i 1970-talets Värmland.

Övergaards skrev i sina ”hugskottsartade anteckningar” om ”heterogen tre-takt” och vad som var skillnaden mellan ”skolade” och ”genuina” spelmän och hans teorier fanns med i tankarna när museiarkiv och traditionsbärare besöktes för att ge en tydligare bild av den lokala och regionala folkmusik som jag så gärna ville lära mig.

Förutom en ”revival” för folkmusiken innebar ”folkmusikvågen” även ett större intresse för det agrara samhället. En yngre generation, oftast akademiskt skolade, flydde de större städerna och befolkade tomma hus på den svenska landsbygden för att lära sig allt det gamla som det urbana samhället saknade. Gamla kunskaper i såväl imateriell som materiell kultur efterfrågades och många av de s k ”Grönåvågar” som flyttade till landsbygden blev deltagare i kurser både i folklig musik och dans.

6.2 Värmlands spelmansförbund

I denna "folkmusikvågens" tid fanns det en etablerad spelmansrörelse i Värmland som var organiserad i Värmlands Spelmansförbund. Denna organiserade spelmansrörelse bildades som en interimstyrelse redan 1929. Två år senare, 1931, konstituerades styrelsen och Värmlands Spelmansförbund var en av de tidigast bildade landskapsförbunden i Sverige.

Flera av de personer som engagerade sig i organiserandet av Värmlands Spelmansförbund hade stark förankring i den konstmusikaliska traditionen. Den största förebilden som spelman och kanske den som betytt mest för Värmlands Spelmansförbunds framväxt var dalslänningen Dan Danielsson (1867-1940). Han var uppväxt i en dalsländsk spelmansmiljö och skolade sig tidigt i Göteborg i klassiskt violinspel och i början av 1900-talet flyttade han till Filipstad där han arbetade som posttjänsteman. Dan Danielsson hade ett stort intresse inte bara för dalsländsk och värmländsk folkmusik utan spelade även låtar från övriga landet. Han reste även runt i landet och höll föredrag om svensk folkmusik och som utövare var han en typisk "estradspeleman" vilket man kan höra i de fonografinspelningar med honom som gjordes på Skansen av Yngve Laurell 1920. Inspelningarna visar ett spelsätt som vittnar om en hög teknisk färdighet och ett konstmusikaliskt ideal där ekvilibristiken ges full frihet.

Spelmansrörelsen i Sverige hade ideologiska idéer om att det var viktigt att kvarrädda den nationella folkmusiken i ett tidevarv när industrialisering och internationalisering i hög grad förändrade gemene mans förhållning till musik och dans. I denna rörelse fanns det redan från början en traditionssyn som dikterades av ett fåtal utövare. Dessa spelmän blev också ledande inom spelmansrörelsen och blev också förebilder för hur folkmusiken skulle låta. I Värmland och flertalet av de andra svenska landskapen försvann polskemusiken och polskedansen ungefär kring mitten av 1800-talet. Dansen verkar ha försvunnit som gemen dans tidigare än polskemelodierna som verkar ha levt kvar som reminiscenser i ett slags kammarmusicerande hos spelmän in i det begynnande 1900-talet. Det är dessa spelmän som tecknades ner bl a av Einar Övergaard vid hans besök i Jösse och Nordmarks härader 1898. Det är också denna typ av spelmän som återfinns i Värmlandsdelen av Svenska Låtar som är den andra mest betydande notsamlingen i området.

När Värmlands Spelmansförbund inleder sin verksamhet i 1930-talets Värmland så var det främst tolkningar av uppteckningar i Svenska Låtar som blev stilbildande. En revitalisering

som gjordes med skarpa konstmusikaliska stilideal och vid sidan av Dan Danielsson fanns även violinprofessor och tidigare Hovkapellmästare Lars Zetterqvist (1860-1946) och inte minst folkbildaren och grundaren av Folkliga Musikskolan Ingesund – Waldemar Dahlgren (1881-1958). Redan på 1920-talet anordnade Dahlgren sk ”Spelmanskurser” på Ingesund.

I folkbildningens tidiga skede var en kurs för spelmän det samma som att ge gehörsspelmän notkunskap och möjlighet att utveckla tekniken på sitt instrument. I början av kursen spelade alla sina låtar på gehör men efter hand som eleverna förkovrade sig så kom notställ fram och repertoaren byttes till Mozart och Beethoven. Efter pensionering i hovkapellet anställdes Lars Zetterqvist av Dahlgren som Ingesunds första fiollärare och detta var början på en utbildningsinstitution som idag är Musikhögskolan Ingesund. Där jag i dag arbetar som lärare i folkmusik på fiol. Under hela tiden fram till Dahlgrens död 1958 så står den Folkliga Musikskolan Ingesund nära den värmländska spelmansrörelsen och kurser anordnas kontinuerligt både i spel, dans och hemslöjd.

I denna sfär odlades en traditionssyn som handlade om att konservera en repertoar och ett spelsätt som skulle vara karakteristiskt för Värmland. En stil, som jag tidigare skrev, återskapades av ett fåtal utövare. Vid sidan av Dan Danielsson, som får räknas som den främsta, var Carl Iderström (1883-1972) från Frykerud och Adolf Möller (1881-1972) från Svanskog de spelmän som blev stilbildande för Värmlands Spelmansförbund. Alla tre omnämnda spelmän får räknas till den generation spelmän som kallas för ”Estradspelmän”.

Karakteristiskt för dessa spelmän är att de förvaltade ett musicerande som stod konstmusiken nära i sitt uttryck. Vid sidan av spelmansrörelsen så organiserades även den folkliga dansen i en regional avdelning som kallades för Värmländska Ungdomsringen som var en underavdelning till Svenska Ungdomsringen. Eftersom det inte fanns någon levande danstradition kvar så präglades denna verksamhet till största delen av att dansa nykonstruerade folkliga danser. Den enda dans i Värmland som hade en koppling till en levande danstradition var den av Jössehäringarnas Folkdansare på 1920-talet revitaliserade ”Jössehärspolskan”. Jössehäringarnas Folkdanslag är ett av landets äldsta och bildades redan 1917.

Eftersom Jössehärspolskan som dans inkomponerades redan 1846 i det nationalromantiska teaterstycket "Wermländningarna" så låg det nära till hands att det nystartade folkdanslaget skulle intervjuva äldre människor för att se om det fanns någon som kunde visa hur dansen en gång dansats i levande tradition. När Ernst Klein 1927 i egenskap av dansforskare på uppdrag av Nordiska Museet kallade folkdansare från hela landet att bli filmdokumenterade så mötte Jössehäringsarnas Folkdanslag upp i Stockholm och dansade olika turer från de beskrivningar de fått av äldre i Arvikatrakten. Denna dans är det enda belägget av värmländsk polskedans som finns på film. Denna Jössehärspolska kommer att avhandlas i den del av min Masteravhandling som berör dansen.

Sammanfattningsvis så kan man beskriva att förutsättningarna för den s k "folkmusikvågen" i 1970-talets Värmland var att det existerade en rekonstruerad spelmansmusik och en folklig pardans bestående av en på 1920-talet rekonstruerad pardans kallad "Jössehärspolska". Ett förhållande som kan ses av ett starkt och tydligt avbrott i den levande spel- och danstraditionen. Det ökade intresset för lokalhistoria fick benämningen "gräv där du står" och detta fick också en effekt inom musiken och dansen. Om det tidigare under 1900-talet funnits ett regionalt perspektiv på folkmusiken så skulle det från och med 1970-talet riktas ett större intresse för lokala egenheter och i tidens "gräv där du står"-anda rekonstruerades både nya spelstilar och pardans. Man kan här prata om en inriktning som kan benämnas för lokalromantik. Det var framför allt en yngre generation folkmusikintresserade som ville söka sig tillbaka för att återskapa den ursprungliga funktion som musiken och dansen en gång haft i ett symbiotiskt förhållande som en del av festen. Ganska tidigt så formerades det två grupper;

- en grupp som stod Värmlands Spelmansförbund och Värmländska Ungdomsringen, nära och verkade inom dessa bägge rörelser och

- en grupp som inte förlikade sig med den traditionssyn som de bägge rörelserna stod för. En traditionssyn som utgick från att den redan återskapade folkmusiktraditionen skulle bevaras i ett konserverat spelsätt och att all dans skulle tillpassas denna musikstil.

Jag sällade mig till den senare kategorin och när jag tillsammans med munspelaren Magnus Thörnblad spelade in LP-skivan ”På gränsen” – folkmusik på fiol och munspel (Cin LP-4 1986) kunde man i insidestexten läsa denna för tiden ganska provocerande text;

Den lokalt förankrade musiken i Värmland idag består av två traditionslinjer.

Den ena har förankring i den form av folkmusik som utvecklades av ”spelmansrörelsen” i början av 1900-talet. Genom konstmusikaliska grepp skulle folkmusikens status höjas, något som ledde till en viss standardisering.

Den andra traditionslinjen, som i huvudsak har sina anhängare bland yngre utövare, uppstod i och med 60- och 70-talets sk ”folkmusikkvång”. Under 70-talet gjordes flera undersökningar, och ganska snart konstaterades, att det fanns folkmusik som skiljde sig ganska markant från den sk spelmansrörelsetraditionen framför allt vad gällde variationerna i spelsätt hos olika spelmän.

Nämnas bör att vissa samarbetssvårigheter finns emellan representanter för de bägge traditionslinjerna, men båda har ju en given plats i den värmländska folkmusikfloran.

6:3 Nationalromantik och lokalromantik

Den grupp som jag tillhörde ifrågasatte den etablerade spelmansrörelsens traditionssyn och verksamheter igångsattes för att revitalisera en folkmusik med större autenticitet. En verksamhet som studerade musiken och dansen i en tydligare historisk kontext. Två unga spelmän som träffats på en låtkurs i Ransäter 1971, där för övrigt även undertecknad deltog, var Leif Stinnerbom (f. 1956) (som då inte tagit sitt samiska släktnamn utan hette Olsson), och Mats Edén (f. 1957). Bägge i dag etablerade i verksamheter som står den traditionella folkmusiken nära. Leif som spelman och konstnärlig ledare för Västana Teater och Mats som lärare i folkmusik på Musikhögskolan i Malmö, frilansmusiker som solospelman och medlem i folkmusikgruppen Groupa. En betydande del av Mats verksamhet består också av att komponera musik i både traditionell och modern stil.

Leif och Mats blev tidigt ett begrepp till en början som spelmansduo och sedermera radarpar i folkmusikgruppen Groupa. Bägge två är värmlänningar och med Leifs uppväxt i Arvika kom deras verksamhet tidigt in på musiken och dansen från Jösse härad. Tillsammans med Leifs fru Inger genomförde denna trio en betydande dokumentation av folkmusiken främst i Mangskog socken där dom tidigt kom i kontakt med spelmannen Oskar Andersson. Oskars stora kunskaper kring socknens musikliv var en viktig kunskapskälla i deras forskning. För att få vetenskapliga verktyg i sitt arbete med folkmusiken så läste Mats och Leif musikvetenskap i Göteborg med professorn i musikvetenskap Janne Ling som mentor.

Även Einar Övergaards uppteckningar med spelmannen Magnus Olsson (1824-1910) i Lycke en liten by strax söder om Arvika blev föremål för en studie och efter att dansen Jössehärspolska hade instuderats var Leif, Mats och Inger mogna för att redovisa sina erfarenheter i LP-skivan ”Lika många fötter i taket som på golvet – Lekar och visor från Jösse härad”. En skiva som för att understryka hur viktigt musikens förhållande till dans var spelades in till dans. Med starka influenser från en annan ung spelman från Dalarna – Anders Rosén som tillsammans med Kalle Almlöf redan 1974 spelade in LP-skivan ”Västerdalton” – anammades både Roséns musikaliska taktidiom om en assymetri där första taktslaget var kort och hans bordunsträngsförsedda fiol som i Leifs gestalt bestod av en av Kåre Leonard Lund i Arendal byggd s k ”Låtfiol” med två bordunsträngar. Kåre Leonard Lund byggde på initiativ av Anders Rosén en hardingvariant som utvecklades ur äldre bordunsträngsförsedda fioler i svenska museerarkiv.

6:4 Folkmusiken på andra sidan gränsen

Hur var då förhållandet på den norska sidan gränsen? I Hedmark så var det under 1970-talet främst Trysilknut Spel- och Dansarlag och Engerdal Spell- och Danselag som var mest aktiva. I Oslo fanns också Österdalsringen som varje vecka under ledning av dansaren och folkmusikinsamlaren Sverre Halbakken samlade spelmän och dansare och anordnade kurser i Rendalspols, runnom och Elverumpols. Under 1960-talet hade Halbakken gjort ett omfattande dokumentationsarbete framför allt vad gällde dansen. I denna miljö fanns det en ung spelman som hade släktrötter på både far och mors sida i Hamar. Spelmannen som senare under 1980-talet skulle göra ett omfattande dokumentationsarbete i den södra delen av Hedmark och även på finnskogen på den värmländska sidan var Atle Lien Jensen (1956-2011). En spelman som har satt tydliga spår efter sig vad gäller revitalisering av den assymetriska tre-takt som fått benämningen ”stutt treer” eller på svenska ”kort trea”. Atle, som lämnade detta jordeliv allt för tidigt, har också haft stor betydelse för samarbetet över gränsen vad gäller insamling av folkmusik. I en artikel om sitt revitaliseringsarbete med den assymetriska polstakten skriver han ;

Österdalringen hade årlige turer oppover i Österdalen, till forskjellig steder hvert år. De ble da arrangert østerdalsmesterskap i halling, laget bød på kulturprogram med förankring i den delen av dalen som ble besøkt, og det var fest og dans. Lokale tradisjoner spilte en stor rolle i disse arrangementene. En gang midt på 1970-talet gikk den årlige vårturen till Sörskogbygda i Elverum. Dette arrangementet ble mitt gjennombrudd på folkemusikkscenen. Jeg debuterte som solospelman med å spille Kvekfanten, en polsdans etter den lokale spelemannen Gudor Nyborg, en av Sverre Halbakkens kilder. Je husker at da jeg sto på scenen og spilte, la jeg merke til en ung mann midt i salen med en mikrofon på en lang stang. Det var svensken Mats Edén. Etter konserten kom han bort til meg , sammen med sine kamerater Leif

Stinnerbom (den gang Olsson) og Mats Berglund, alle fra traktene runt Arvika, og seinere sentrale värmlandsspelemenn. De var nysgjerre på den skakke rytmen i polsdansen jeg spilte, og lurte på hvor jeg hade laert denne musikken. Dette var første gang jeg opplevde at noen utenfor miljøet i Österdalsringen var intressert og tok denne musikken på alvor.

Mötet med Atle i Gravberget vid denna spelmansträff 1978 blev inledningen på ett samarbete som för min del innebar att jag tillsammans med Atle besökte traditionsbärare på båda sidor av gränsen mellan Hedmark och Värmland. Han öppnade också dörrarna till sitt arkiv med inspelningar med både fiolspelmän och dragspelare som spelade denna – med Atles egna ord - ”skakke” rytm. Det var också i Gravberget som dansen till denna korta trea levde kvar – närmare bestämt hos äktaparet Astrid och Hans Körra och deras granne Thor Olastuen. Längre fanns 8mm-filmen med denna dans inlåst i Arkivet för musikk og dans på Dragvoll men när folksångerskan Sinikka Langeland och dansaren Heidi Arild fick vetskap om denna film beslöt dom sig för att ta ett dansstudium på Dragvoll för att få en tydligare bild av denna pardans från Gravberget. Detta var starten på en revitaliseringsprocess som skulle bli det som sedermera fick namnet ”Finnskogspols”.

Om Sinikka och Heidi gjorde grundarbetet med att i ord beskriva de olika turerna så blev det två dansare från Slåstad i Sörodal Björn Sverre Hol Haugen och Veslemøy Nordset som genom studier av filmen från Körras kök i Gravberget drev revitaliseringsarbetet vidare. Det var i olika kurssituationer som jag kom i kontakt med de bägge. Efter att jag i ett flertal kurser varit spelman vid Björn Sverres och Veslemöys kurser lärde jag mig dansen att som spelman ha ett fysiskt förhållande till dansen. Detta efter att inledningsvis upplevt takten som svår att förstå och omsätta i dans med de rätta tyngpunkterna. Att undertecknad spelade in värmländska polskor med ”kort trea” innebar att det väcktes ett intresse bland svenska dansare av den revitaliseringsprocess som Björn Sverre och Veslemøy startade. Flera svenska spelmän och dansare blev delaktiga i arbetet med att blåsa liv i Finnskogspolsen. Detta har resulterat i att det dansas Finnskogspols på olika ställen i Sverige. En av de som var involverad i revitaliseringen var spelmannen och dansaren Eva Karlsson. Hon sammanfattade sina erfarenheter i detta arbete i en artikel ”Finnskogen – traditionsoområdet + dansen + musiken (2005). Det är från denna artikel jag hämtat förstegsbeskrivningen till Finnskogspolsen.

6:5 Min bakgrund som dansare

Eftersom jag kommer att utgå från dansens förhållande till musiken i min rytmiska analys av undersökningens melodier är det viktigt att beskriva min bakgrund som dansare. Eftersom jag tillhör den generation som växte upp på 1960-talet så tillhör jag också en generation som har ett naturligt förhållande till pardans. Redan i sexårsåldern minns jag att min mor och min äldre syster dansade foxtrot med mig och eftersom pardans var en naturlig del i det sociala umgänget så fick jag i de tidiga tonåren gå på danskurs där tidens modedanser foxtrott och bugg lärdes ut. Med denna bakgrund var det också självklart att jag i min verksamhet som spelman skulle lära mig de folkliga danserna och vid sidan av polska så var det rejlander, polka, hambo och vals som hörde till självklarheterna att kunna.

Min första kurs i polska fick en avgörande betydelse för mitt förhållningssätt till polskedansen. Denna kurs gick av stapeln i Hagfors den 23 mars 1980. Anledningen till att detta datum finns kvar i mitt minne har sin förklaring i att det var samma dag som det svenska folket gick till val om kärnkraftens vara eller icke vara. Innan kursen började så var det flera som var ute och röstade och gick i demonstrationståg mot kärnkraft. Däribland danskursens spelman, som var ingen mindre än den legendariske nyckelharpsspelmannen Ceylon Wallin (1922-1984) från Uppsala. Lärare på kursen var Bengt Ekegård och Lena Linder från Uppsala. Både Bengt och Lena var fostrade i folkdansmiljön kring folkdanslaget Philocoros och ur en verksamhet som till stor del handlat om konstruerade uppställningsdanser så kom dom i kontakt med legendariske dansaren Henry Sjöberg (1928-2004). Den person som anses vara en av de starkaste krafterna i den revitalisering som skedde med polskedansen i Södermanland. Jag minns tydligt budskapet i kursen om vikten av att finna känslan och samhörigheten med musiken och den man dansade med.

Henry Sjöberg utarbetade en metodik för nybörjare som utgick från en polskevariant med försteg på första och tredje taktslaget som sedan gick över med samma steg i omdansningen. Denna min första kontakt med polskedans var i princip samma dans som den Runnom som idag dansas i Engerdal och Trysil.

6:6 Jössehärspolska

Inte så lång tid efter kursen i Hagfors träffade jag min livskamrat Maja-Lena Ekholm. Maja-Lena var fostrad och medlem i Jössehäringarnas folkdansare och vid tiden kring 1980 var hon

en av få som uppträdde med den sceniska form av Jössehärspolska som folkdanslaget hade med på sina uppvisningar. Tillsammans så började vi att studera Jössehärspolskan och intervjuade och filmade de äldre i folkdanslaget som lärt polskan av de folkdansare som var med och bildade folkdanslaget 1921. Det var framför allt omdansningssteg och försteg, eller promenaden som det också kallades, som var av intresse och i och med fördjupningen i Jössehärspolskan så kunde jag dansa en polska där jag gick in med vänster fot och en polska där jag gick in med höger fot i omdansningen. När det gäller Jössehärspolskan så noterade jag vid min första kontakt med den s k Finnskogspolsen att det var i stort sett samma omdansningssteg men med en annan rytmisk markering.

De erfarenheter som jag har av polskedans bedömer jag som en förkroppsligad kunskap och den takt i musiken som jag känner i kroppen och fångar med förstegen är verktyget eller metoden att taktindela melodierna i avhandlingen. För att beskriva stegens förhållande till musiken så kommer jag att grafiskt återge stegmönster som är relaterade till den noterade melodin

7. Tidigare forskning som är relevant för min undersökning.

7:1 Man hör olika och man hör vad man vill höra

Innan jag ger mig i kast med melodianalyserna så vill jag utveckla en insikt som arbetet med denna uppsats givit mig. En insikt om att olika individer hör, uppfattar och tolkar den assymetriska tre-takten olika. Detta kanske inte är så märkligt eftersom man rent matematiskt kan sätta taktstrecken på olika ställen. Men det finns även ett uttryck som säger att ”man hör det man vill höra” och sannolikt är det så att det även finns exempel på att en övertygelse om hur det en gång klingat även styr lite hur man lyssnar och hur man uppfattar takten. För att påvisa olikheter i att tolka takten kommer jag att presentera hur andra upptecknare tolkat denna undersöknings melodier på ett annat sätt. Arbetet med denna Masteruppsats har lärt mig att saker och ting kan tolkas på olika sätt beroende på vilka erfarenheter man bär med sig och ur vilket perspektiv man studerar en företeelse. Metaforen om stenen som ser olika ut beroende på från vilket håll man ser den tycker jag beskriver detta på ett bildligt sätt.

7:2 Muntlig och skriftlig tradition

Det som är intressant är att den äldre folkmusiken var en muntlig tradition, d v s att spelmännen lärde sig låtar efter gehör! Noter fanns inte i begreppsvärlden ens och detta torde även ha inneburit att det inte fanns någon medvetenhet om att varje taktdel hade en siffra. Det samma torde ha gällt inom dansen – man dansade inte på sifferdefinierade taktdelar utan på betoningarna och stampet i spelmännens musik.

7:3 Vad beskriver noterna?

Det var denna verklighet som mötte de upptecknare som med skriftliga symboler skulle dels rädda kvar den gamla musiken och även i en del fall ge dom konstmusikaliska kompositörerna material att skapa ny nationalistisk konstmusik.

En tidig väckarklocka som gjorde mig medveten om förhållandet mellan muntlig och skriftlig folkmusik var en uppsats som min ene handledare Tellef Kvifte, gjorde redan tidigt på 1980-talet och som sedan publicerades 1985 i en bok; Arne Björndals Hundreårsminne. Bergen. Forlaget Folkekultur. 1985. I artikeln skriver han både om rytmikk spelstil och tonalitet och det var framför allt hans beskrivning om tonaliteten som jag tog till mig. Hans sätt att förklara skillnaden mellan det konstmusikaliska (skriftliga) och den gehörsbaserade folkmusiken

(muntliga) var för mig en lärdom för livet. När jag i den ena vetenskapliga framställningen om det som rör folkmusikens tonalitet läser kvartstoner påminns jag om den enkla bild som på ett tydligt sätt illustrerade att gehörsmusik ska beskrivas på ett tydligare sätt som svävande eller med mikrotonalitet. (Här kommer bilden om skalan som skritt contra linje faksimilt;)

På noteskrift er også variablene tonehøyde og tonelengde gjengitt som skrittvis. Hver tonehøyde har sin plass på notelinjesystemet, og hver tonelengde har sitt eget tegn, uten gradvise overganger mellom. (.....)
Faktisk er det slik at noteskriften overhodet ikke egner seg til å gjengi sammenhengende variabler på noen presis måte. Det beste man kan få til er grove tilnærminger. Denne begrensningen ved noteskriften forklarer langt på vei den sunne skepsis til noteoppskrifter man gjerne møter blant utøvere. For utøvere er selvfølgelig svært opptatt av forhold som spillestil, både den lokale og den personlige. Og spillestil uttrykkes først og fremst gjennom sammenhengende variabler. Dansetakt er allerede nevnt som et eksempel, og tilsvarende er det også med andre rytmiske forhold. Den spesielle rytmiske sner ten i utførelsen av selve melodien er et eksempel; tilsvarende gjelder også vordan buestrøksfigurer utføres. Også her gjelder at det stiligne formidles gjennom sammenhengende variabler, og ikke kan beskrives med skrittvis på en presis måte. En overbevisende demonstrasjon får man i parentes bemærket om man lar en violinist uten trening i hardingfelemusikk spille en god oppskrift. Stilen vil med en gang røpe at vedkommende ikke er hardingfeleutøver, uansett hvor nøyaktig oppskriften følges.

En nutida spelman som verkar utanför den akademiska miljön men som funderat mycket på både assymetrisk polsketakt och på musikens förhållande till dansen är spelmannen, som även återfinns i min bakgrundsbeskrivning, **Anders Rosén** från Yttermalung i Dalarna. Anders är kanske den utövare som tydligast anammat Einar Övergaards noteringar om heterogen takt och den problematik som Övergaard hade med att placera taktstrecken i sina uppteckningar främst i Elverum. När det gäller problematiken med att höra och definiera takten så skriver Anders Rosén;

Angående rytm i polskor, springare och springlekar och allt vad de kallas så kan den aldrig helt förstås med ord och skrivtecken (eller siffror!). De rytmerna beskrivs med hjälp av dans, med dansens språk. Jag kan absolut inte försona mig med teorier som säger att där betonade man si och där så. I Sverige är traditionerna inte tillräckligt levande för att vi mer än undantagsvis ska kunna få den mångfald av exempel från samma område som behövs för att börja skriva en regelbok, men i Norge går det - om man lyssnar till äldre spelmän vill säga, för hos de yngre är det en mer utförd standardisering utifrån vad som anses rätt för ett distrikt. I de områden hos oss som jag känner till är det inte frågan om vad som är "ettan" utan mer om asymmetri, rak takt och blandningar mellan dessa: inte bara hur det varierar mellan olika spelmän utan även hur det förekommer olika sätt att rytmisera hos en och samma spelman. Spelmän som Ekor Anders och Gössa Anders är tillsammans ett veritabelt lexikon på rytmiska variationer. Också vad man hör av Spak Olof på vaxrullarna. Missuppfattningarna kommer när man tror att "Boda" alltid spelas på ett visst vis, "Orsa" på ett annat, eller "Västerdalarna", vad nu det är? Eller i Norge, att ett sätt är "Telemark" och ett annat "Valdres" och ett tredje "Vestlandet".

Dessa tänkvärda ord fick jag av Anders i en elektronisk brevkommunikation i inledningen av mitt arbete med uppsatsen. Anders uppfattning om att den musikaliska takten ska tolkas genom dansen övertygade mig att använda mina egna danserfarenheter när det gäller att tolka assymetrin i uppsatsens melodianalyser. Anders har även kommit med värdefulla inspel i detaljer som rör spelstilar hos undersökningens spelmän. Mer om detta i min stilanalys.

7:4 Einar Övergaard

Det källmaterial som kanske betytt mest för mig och andra som är intresserade av musiken i gränslandet mellan Sverige och Norge är de uppteckningar som gjordes av Einar Övergaard. (1871-1936). Han är också den förste som uppmärksammar problematiken när det gäller att skriva ner den assymetriska, eller heterogena tre-takten som han benämner den, i noter. Vid en vistelse i Valdres som konvalecent för en lungåkomma kom han i kontakt med spelmannen Ulrik Jensestogun (1850-1919) från Nordere Aurdal som väckte ett intresse hos Övergaard för att teckna ner musiken i noter. Ett intresse som utvecklades till att han tecknade ner folkmusik inte bara i sitt hemlandskap Bohuslän utan även i områden längs den svensk-norska gränslinjen ända upp till Härjedalen. Eftersom det fanns musik i Hälsingland med starka traditionsband till Härjedalen så gjorde han även uppteckningar där. När det gäller assymetri och problem med att uppfatta vilken av taktdelarna som var kortast så var det i uppteckningarna han gjorde i Elverum som verkar ha förbryllat honom allra mest.

Det som skiljde Övergaard från hans samtida insamlare var hans insikt om att notskriften egentligen var ett otillräckligt hjälpmedel för att med exakthet återge det han hörde hos spelmännen. I hans, det han kallar för, ”hugskottsartade anteckningar om folkmusik” kan man också utläsa att han skiljde på s k ”genuina spelmän” och ”skolade spelmän”. Detta tolkar jag som att han hade en medvetenhet om att assymetri och svävande tonalitet var något annat än den musik som spelades av konstmusikaliskt skolade spelmän. Ett ofta använt faksimil från den av Märta Ramsten redigerade och av svenskt Visarkivs utgivna boken Einar Övergaards Folkmusiksamling (1981) är detta;

”Det låter på ett annat vis när man får höra en genuin spelman. Härtill bidrager naturligtvis

1) Annan temperatur

2) Säregen tonbildning, såväl genom stråkföringen som fingeranslaget

3) Heterogen rytm. Oliklånga till tidsvärdet fjärdedelar; alltså ej 1:1:1 utan t ex 1:1,5:1,25 osv. osv.

Härigenom ges ett alldeles nytt uppslag i rytmiskt avseende. 5/4takt men fjärdedelarna olika långa.” (Einar Övergaard folkmusiksamling sid 22-23)

7:5 Akademisk vetenskaplig forskning om assymetrisk tre-takt

I detta avsnitt kommer jag att ge en översikt av det som skrivits i vetenskapliga undersökningar om assymetrisk tretakt. Jag kommer även i detta avsnitt att ringa in den forskning som varit avgörande för de val jag gjort för att kunna välja en metod som passar denna undersökning.

Eftersom en betydande del av både norsk och svensk folkmusik visar mer eller mindre tydliga drag av assymetri så finns det många undersökningar som är intressanta och högst relevanta för mitt Masterprojekt. I Sverige så är det främst Ingemar Bengtsson (1920-1989) och Sven Ahlbäck (f.1960) som ska framhållas men i Norge där musiken levt in i nutiden som funktionell dansmusik finns det betydligt fler undersökningar gjorda där tre-takten och taktslagets inbördes förhållande analyserats.

Att en av de mest traditionstyngda danserna Telespringaren visar rytmisk släktskap med den tre-takt som jag upplever i min repertoar och i min Masterundersökning är också i allra högsta grad intressant för min egen undersökning. Att mäta längden på taktdelarna var huvudsyftet för Eivind Groven (1901-1977) som var bland de första att analysera assymetrin i Telespringaren. Detta gjorde han med hjälp av ett Morsesystem och tekniken beskrev han med dessa egna ord;

Till å registrere dette fann eg (i 30-åri) eit brukbart apparat i ein morsemottakar... Framgångsmåten var enkelt den at eg slo takten med fingeren på ankaret slik at eg fekk prikkar på ei papirremse som urverket drog fram frå ein spole. Papirremsa gjekk med en fart på 30 mm i sekundet. Maelte eg so avstand millom prikkane i mm fekk eg ei tidmaeling med en finleik på 1/30 sekund. Eg kunde då maele upp eit større antall taktar og kom soleis fram til ei slags medelrytme. (Groven, 1971:99)

Groven, som själv var spelman, utgick från fotstampet för erhålla mätbara värden så att han kunde beräkna varje taktdel och dess inbördes förhållande. En metod som fokuserade starkt på det exakta fotstampet.

En samtida forskare i Sverige, tidigare omnämnde Ingemar Bengtsson anammade Grovens metod att mäta och jämföra taktdelarna. För att beskriva den assymetriska tre-takten utifrån notskriften så utvecklade han en elektronisk skrivare som skrev tolkningsbara tecken. I sin forskning om den assymetriska polsketakten noterade han att underdelningar i taktslagen

påverkade längden på taktdelarna. Med utgångspunkt från Märta Ramstens undersökning om Hurven så använde sig Bengtsson av en spelman som återfinns i denna uppsats. Det är Johan Hollseter, elev till Johan Elgshöen, vars Hurvvariant blev föremål för Bengtssons taktanalys. Hollseters korta etta fick Bengtsson att pröva på att transkribera i andra taktarter än $\frac{3}{4}$ - delstakt. De försök som Einar Övergaard gjorde redan kring sekelskiftet 1900 i att försöka skriva i taktarter som på ett tydligare sätt beskrev assymetri, eller det han själv kallade för ”heterogena takt” utvecklades i Bengtssons sätt att beskriva assymetri i noter. I samma forskarmiljö inledde Sven Ahlbäck sin forskning om svensk folkmusik och i häftet ”Karakteristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusik” utvecklar han samma forskarambition om att genom olika underdelningar i taktslagen skapa taktartsbeteckningar som matematiskt ligger assymetrins taktslagslängder närmare. Det som är intressant när man jämför den norska och den svenska forskningen kring assymetrisk tre-takt är att de norska undersökningarna i stor utsträckning utgår från melodiernas funktion som dansmusik i motsats till den svenska forskningen som fokuserar till 100% musiken utifrån det musikaliska (spelmannens) perspektivet. Anledningen till detta kommer jag att diskutera längre fram i uppsatsen.

För att återkoppla till Telespringaren, den dans som visar tydligt släktskap med den korta trean som jag undersöker i denna uppsats så har det efter Grovens fokuserade forskning på melodiernas assymetri utvecklats metoder som sätter dansens rytmiska relation till musiken i ett tydligt ljus. Det är framför allt Jan Petter Bloms och Egil Bakkas studier av olika sviktmönster hos springare och polser som tydliggjort musikens och dansens kommunikation.

7:6 Den korta treans utbredning

Är det då möjligt att sätta in den korta trean i ett större traditionssammanhang och som en del i ett större geografiskt kulturmönster? Tidigare forskning om assymetrin i den norska springaren visar att den korta treans kärnområde geografiskt räknas till de traditionstyngda områdena Telemark och Numedal. Även Aust-Agder, som geografiskt sammanbinder detta kärnområde med de östnorska landskapen Vestfold, Östfold, Akershus och Hedmark kan räknas till detta kärnområde. Ett kärnområde var i hardingfelan är traditionsdominerande och sannolikt är det instrumentets säregna egenskaper en av orsakerna till att de äldre danstraditionerna i detta område levtt kvar in i modern tid. En spelman och forskare som skrivit artiklar och en avhandling i ämnet assymetrisk tre-takt är Per Åsmund Omholt. En av

Omholts undersökningar – Rytmen i kryllingspringar är av särskilt intresse för denna uppsats i det att den beskriver assymetrisk tre-takt från ett geografiskt område där kort trea möter kort etta. Ett identiskt lika förhållande som finns i det område som denna uppsats undersökning handlar om.



Denna karta ger en samlad bild av den korta treans geografiska utbredning. I sammanhanget bör det framhållas att det finns få ljudande belägg i Vestfold, Östfold, Akershus, Dalsland och Värmland. Att det däremot finns flera inspelningar i Bohuslän och södra delen av Hedmark är bakgrunden till mitt sätt att definiera denna karta.

I de mer urbana landskapen Vestfold, Östfold, Akershus och Hedmark så verkar det som att en tidigare övergång till ett industriellt samhälle skapade ett traditionsbrott som innebar att nya musik- och dansmoden tog plats hos folket. Detta "flatefele"-område räknades länge som vita fläckar på den norska folkmusikkartan och arkivhyllorna på Norsk Folkemusikksamling gapade sent in på 1900-talet tomma med traditionsstoff från detta område. Intresse för traditionsmusiken i detta vita område fick från och med 1970-talet något av en "revival" och det var först och främst den organiserade spelmans- och folkdansrörelsen blev livlinor i en försvinnande kultur. Genom att folkdanslag i Vestfold och Östfold inventerade reminiscenserna av en äldre polstradition kom notsamlingar och dansbeskrivningar i ljuset och som var för sig indikerade bruket av en tre-takt med kort tredje taktdel. I Akershus så var det ett samarbete under benämningen SAFFA som genom årligen återkommande kurser samlade intresserade för att återskapa musiken och dansen i området. Tidigast ut i att sprida kunskap om musiken och dansen i organiserad form var Österdalsringen var i flera viktiga

personer i revitaliseringsarbetet av folkmusiken från Hedmark fanns med. De personer som har starkaste relationen till mitt Masterprojekt är Sverre Halbakken och framlidne spelmannen och forskaren Atle Lien Jensen och dessa återkommer på olika ställen i avhandlingen. För egen del så blev jag involverad i denna revivalrörelse redan i mitten av 1980-talet när jag i egenskap av Musikantikvarie på Värmlands Museum samarbetade med de Musikvetenskapliga Institutionerna i Göteborg och Oslo i ett gemensamt forskningsprojekt som hade avsikten att skapa större insikt i musik- och danstraditionerna i de värmländska gränstrakterna mot Norge. På norsk sida var det professor Arvid Vollsnes som initierade mig i de uppteckningar som Lindeman och Aurskogsbördige komponisten och bygdeforskaren Anders Heyerdahl gjorde i området Aurskog-Höland. Några år senare så blev jag involverad i ett projekt initierat av Östfold Musikråd och dess ledare Ludvig Claesson. Ett projekt som genom en CD-produktion ville medvetandegöra en handskriven notbok från 1721. En notbok skriven av Johannes Nilssen-Schodsberg från Aremark som förutom europeiska s k contradanser även innehöll melodier som kunde kopplas till en regional folkmusik. Det var polsdanser och hallingar som exemplifierade att det även hade existerat en äldre folkmusik i Östfold.

7:7 Belägg som verifierar kort-treaförekomst i gränslandet Värmland-Norge

Jag ska i det följande ge exempel på olika belägg som ligger bakom min teori om att man kan definiera de till Värmland angränsande områdena till ett större kort-treaområde. Till detta område räknar jag också in gränsbygderna i Bohuslän, Dalsland och Dalarna. När det gäller Bohuslän och i synnerhet Springdansetakten i Hogdal-Lommeland så kommer jag att skriva om denna springdanstakt i ett eget avsnitt.

För att hålla en kronologi så ska jag inleda med ett exempel från min egen hembygd i Västra Värmland. Närmare bestämt från Södra Emterud i Eda socken och en handskriven notbok daterad till år 1786. I boken återfinns en springdans som blev föremål för en analys i mina musikvetenskapliga studier i Göteborg 1985. Citatet är hämtad från en AB-uppsats om Jössehärspolska som aldrig blev inlämnad;



Ur handskriften notbok efter Gunnar Persson S Emterud, Eda (1786)

I Eda socken i de västvärmländska gränstrakterna mot Norge sitter den 24-årige hemmansägaren Gunnar Persson år 1786 och drar notlinjer. Det skall bli en "Not-bok". En handskriften avskrift som med åren kom att innehålla inslag av musikteori, dansmelodier, militärmusik, vismelodier och enstaka exempel på tidens virtuosa violinmusik. I notsamlingen har det även smugit sig in en "springdans" som i sin melodiska karaktär visar stora likheter med den folkmusik som är dokumenterad i området. Med tanke på uppteckningens ofullständighet verkar det som att Gunnar Persson försöker omsätta sina nyvunna notkunskaper i att transkribera en melodi ur sin ordinarie gehörsrepertoar. Förutom den ofullständiga taktindelningen verkar han även vara osäker om tonarten som rätteligen bör vara A-dur. Första steget i att rekonstruera uppteckningen är att göra en reprisindelning och springdansen får därmed följande utseende;



I åttondelsfigurerna som inleder första och andra takterna ser vi att det fattas en åttondel för att få en fullständig $\frac{3}{4}$ -delstakt. Om vi återgår till Övergaards resonemang om inbördes oliklånga fjärdedelar i takten så är ofullständighet enligt min mening en direkt indikation på att en assymetri sannolikt förekommit i den springdans som Gunnar Persson haft för avsikt att återge i noter.

Så långt min ofullbordade AB-uppsats. I manuset verifierades också att låten hade en variant från Akershus. Närmare bestämt i det tryckta nothäftet ”Norske Danse og Slaater for Violin optegnede efter gamle spillemaend fra 1856-1861”. Häftet gavs ut av folkminnesamlaren och kompositören Anders Heyerdahl (1832-1918). Eftersom notuppteckningar och skrivna dokument efter Anders Heyerdahl visar tydliga tecken av en assymetri där tredje taktslaget kan tolkas som kort så kommer jag att skriva mer om honom i denna avhandling. Melodin som verifierar att Gunnar Perssons springdans har en lokal anknytning har titeln ”Heile Höland” och i Heyerdahls tryckta nothäfte har den detta utseende;



För att återgå till min ofullbordade AB-uppsats så skriver jag en kommentar som är intressant i sammanhanget. Nämligen ett citat efter Rikard Berge (1881-1969). Citatet är hämtat från en minnesartikel om Anders Heyerdahl som Rikard Berge skrev i ”Norsk Folkekultur – Folkeminnetidskrift” (1918)

Umfram livande musik og song var au notebökar ei god kjelde for Heyerdahl. Aurskog laag so naere byen at spelemennane der var ”notespelemennar”; dei spela fraa blade, og bygdj hade spelemanns-lag for nokre røystir, som Vinje au nemner. Notebøkene etter desse gamle spelemennane er gjerne handskrivne, og for de meste er dei avskriftir etter prenta dansemusik, bymusik. Men in-imillom raakar

ein heimelaga slaattar, eller by-slaattar brigda av bondespelemannen. Disse notebøkene hev soleis verd paa tvo maatar. Baade syner dei repertoire til bygdemusiken i den tidi, og dei hev au göymt ymsne originale stykke til ettertidi. Heyerdahl nemner sjelv (Urskogs beskrivelse s. 176-177) tvo av disse notebøkene, ei fra 1758 etter Hans Balterud og ei fra 1779 etter godfaren, Anders Haneborg; den seinste er elles mest avskriftir etter boki til Balterud. Den noteboki som hev eldste dansane var ei etter Ole Aamot (f. lkr. 1770); dei er mykkje eldre en uppskrivingstidi. (.....)

I disse notebøkane er som sagt mykje bymusik; bondeslaatan kallas gjerne ”polsdans”. Berre i boki etter Haneborg er de ein slaat som vert kalla ”springdans”, og i boki fraa 1770 ein ”Norsk Dans”, som hev springarsvip. Hallingar finst ikkje. Dei fleste dansane er kontradansar.

Berges beskrivning av notböcker överesstämmer i stort med innehållet i Gunnar Perssons notbok och på samma sidor i ”Urskogs beskrivelse” som Berge hämtat fakta om handskrivna notböcker kan man också läsa om hur Heyerdahl uppfattade tre-takten i den springdans som dansats i Aurskog-Höland. I samma stycke beskriver han även hur man stämde fiolen och avslutningvis nämner han också något om utsmyckning och ornamentik;

Felen stemmtes ikke alltid i kvinter som nu, men til enkelte Dandse ogsaa i Kvarter. Terser og Sekster. De aeldste Dandse her var vistnok Springdanse og halling. Springdansen spilledes med en egen Rhythmus, som bestod i at gjøre 1ste og 2den Fjerdedel i hver Takt laengere eller iallefall betone dem staerkere end den tredje. Hertil kom baade i Springdansen og Hallingen synkoperende Rykninger med Buen, Praltrillr og Klimpringer, som gjorde, at de kunde vaere slemme nok at spille godt. Størsteparten vare dog simple og enformige, og idetheletaget neppe saa som Vestlandets.

Denna beskrivning av tre-takten låg till grund för min tolkning av Maliser Knutspringdansen och Brudedansen från Aurskog när jag medverkade på skivan ”Huskonsert i Aurskog” (1996). Anders Heyerdahl är tippoldefar till jazzsångerskan Karin Krog och när hon skulle ge ut en skiva med delar av hans uppteckningar tillfrågades jag om att medverka på folklåtarna.

När Heyerdahl ger ut det tryckta nothäftet ”Norske Dandse og Slaater for Violin” står det som en kommentar till melodi nummer 2. Springdans fra Urskog; ”Förste fjerdedel i hver Takt holdes langere og anden fjerdedel kortest i de fleste Springdanse.”

Trots att detta motsäger det han tidigare skrivit om Springdanstakten i ”Urskogs beskrivelse” så har jag en större tilltro till den beskrivelse som förklarar takten som kort trea. Att tretaktsidealet, under påverkan av nyare modedanser, med tiden blev alltmer jämn tolkar jag som en anledning till att han ändrar sitt sätt att beskriva springdanstakten i det tryckta nothäfte som gavs ut i tre upplagor - ????, ??? och ???.

7:8 Sprengedans från Hogdal-Lommeland, Bohuslän

Ett område i det svensk-norska gränslandet som jag tycker visar de tydligaste beläggen för kort trea är Hogdal i norra Bohuslän vid gränsen mot Svinesund i Östfold. När Märta Ramsten i slutet av 1960-talet gjorde fältdokumentationer i norra Bohuslän så var det framför allt spelmannen Artur Lundberg (1901-1981) som uppmärksammades. När Sven Ahlbäck gjorde sin typologisering av svenska polskor så noterade han hos Lundberg en assymetrisk takt där tredje taktslaget var kortast. Flera av Artur Lundbergs polskor visade, om inte konsekvent ett kort tredje taktslag, än dock tydliga tecken på en assymetri med kort trea. Artur Lundberg var även ledare för Hogdals Spelmanslag och därför så lärdes hans speciella sätt att rytmisera ut till flera spelmän och en av dessa, Folke Corneliusson (f.1938) från Hogdal har jag haft den stora glädjen att lära känna och spela tillsammans med honom. När det gäller takten i Hogdal så tolkar jag den som en s k ”rest-tradition”, d v s en polsketakt som levt vidare som en musikalisk tradition efter att dansen försvunnit på dansgolvet. Spelmännen i Hogdals Spelmanslag benämner takten för ”en kônsti takt” och efter att ha sett samma typ av rest-tradition hos spelmän från andra ställen så är det noterbart att dom spelar med en kort trea men stampar på ett och tre i sin samtids gemena tre-taktstradition och detta sätt att stampa den assymetriska tre-takten, eller korta trean skapar en orytmik som gör att melodin av och till förlorar taktdelar. Samma fenomen finner jag i en av fonografinspelningarna med Olmorts Olof Olsson ”Spaken”. Eftersom man hör taktmarkeringen med fötterna i inspelningen av den s k Gässböpskan så spelar han med kort trea men stampar på 1 och 3 och detta tyder jag som att den korta trean var ovanlig i hans repertoar och en rest av en äldre tradition han lärt sig. Denna polska kommer senare att vara med i analysen av fonografinspelningarna.

7:9 Harald Andreasson (1907-1992) Bön Östervallskog



När man letar efter någonting så är det ofta så att det man söker finns på betydligt närmare håll än vad man kan ana. Detta gällde i hög grad min jakt efter att finna ett ljudande belägg för den korta trean även funnits i Värmland. När jag vid ett tillfälle besökte min mor och vi satt och småpratade och drack kaffe så frågade hon plötsligt;

- Du har inte varit och besökt min kusin Harald Andreasson som bor i Bön i Östervallskog?
Han har en fiol och jag tror att hans far Anton Damperud var spelman.

Eftersom vi inte hade umgåtts med denna gren av vår släkt så hade vetskapen om att vi hade en spelman i vår släkt gått mig förbi. Det dröjde inte lång tid förrän jag lastade videokamera och bandspelare och besökte min släkting Harald och hans fru Tora. Tora var född på Römskogen och sjöng gamla norska visor jag aldrig hört och hon kompade även Harald på gitarr när han spelade valser polkor och rejländer.

Första låten han spelade för mig kallade han för ”svängpolske” och när han började att spela polskan med en tydlig assymetri där det tredje taktslaget var kort trodde jag inte mina öron.
https://vimeo.com/269509944?utm_source=email&utm_medium=vimeo-cliptranscode-201504&utm_campaign=29220

Kort efter jag fick stifta bekantskap med denna släkting som var spelman dog både Harald och Tora. Harald hade inte så många låtar i sin repertoar och han hade heller inte spelat till dans vilket däremot hans far Anton Damperud hade gjort. Enligt Harald så var han vid förra sekelskiftet räknad som en av de mer framstående spelmännen i gränsbygden mellan Värmland och Östfold. Svängpolskan kommer att ingå i uppsatsens melodianalys.

7:10 Johan Hollseter (1908-1987) Flendalen Trysil



Flera av de traditionsbärare som lämnat efter sig musik i form av inspelningar eller uppteckningar var även vokalutövare. Den spelman som öppnade mina ögon för detta var Johan Hollseter i Flendalen, Trysil. Han hade lärt visor, trall och lock efter sin mor och anledningen till att jag blev bekant med hans sång var vid besöket som jag gjorde hemma på hans gård 1982. När han skulle spela en halling på trollstämd fiol (A-E-A-Ciss) så fick han inte till melodin till full belåtenhet. Det var då han började att tralla hallingen som han kallade för Klonkhallingen och min första reaktion var att trallen härmade fiolen både vad gäller sound och frasering. Man kunde tydligt höra stråckbindningarna och efter att han trallat färdigt hallingen fortsatte han med ett flertal runnomar och även en lock efter mor som han både trallade och spelade på fiolen.

Det var på CD-skivan ”Mine strenger” – arkivinspelningar från Trysil – där Johan Hollseter medverkade med både fiolspel och trall som jag upptäckte att han varierade rytmiken i runnomen. På skivan trallade han två runnomar efter varandra och den första uppfattade jag som kort etta och på den andra runnomen så fick jag uppfattningen om att han trallade den med kort trea.

Runnomtrall c. Johan Hollseter

$\text{♩} = 120$

senen z di di de li ch di da di di e li Da di da di dei la da di dei a de - ja

da de li di - a ch ch di da de li da di da di da de li Da di da di dei a da de li do

a da di da de li da di da di da e li Da di da di dei a da di dei a da de li da de li

da dei di da de li ch ch da di da e li Da di da di da di da de li da Da - a di da de a

Da di da de li Da di da de li da di da de li da de li da Da di da de li

Da di da de li Da di da de li da di da de li da de li da Da - a di di de li

da di da ch ch e li Da ch ch ch ch la da di da de ja da de li di - a di di - ch ch e li

da di da di da de li Da di da di dei a da de li do Sen

Denna erfarenhet fick mig att börja fundera kring att det i vissa miljöer dansats till olika typer av assymetri. Att traditionsgränsen troligtvis varit flytande och detta förhållande var lite motsäggande till de röster som gjorde gällande att Elverum och Sörtrysil trampade tre-takten med kort trea och Nordtrysil och Engerdal på norska sidan och området kring Särna på svenska sidan enbart trampade kort etta. Ur denna diskussion kan man formulera flera frågeställningar som är relevanta för min undersökning;

- 1) *Hur pass tydlig är gränsen mellan kort trea och kort etta utifrån ett geografiskt perspektiv?*
- 2) *I vilken utsträckning har olika revitaliseringsprocesser inom folkmusiken och dansen skapat föreställningar om hur musiken och dansen ska utföras i ett geografiskt område.*

Dessa två frågeställningar kommer behandlas längre fram i min undersökning.

8. Metod

8:1 Min erfarenhetsbaserade kunskap

Förutsättningarna inför detta Masterprojekt är att jag under hela min verksamhet som spelman och folkmusiklärare dagligen konfronterats med assymetrisk tre-takt. När jag försökt i ord att förklara varför det finns en låttyp som kallas ”kort etta” och en annan som kallas ”kort trea” så har jag refererat dels till de arkivinspelningar med spelmän som jag bedömt spela med assymetrisk tre-takt och även visat på sambandet mellan musiken och dansen.

Min undersökningsmetod bygger på empiri utifrån grundfrågeställningarna;

Vad vet vi?

och

Detta vill jag veta mer om!

Den första frågan har redan avhandlats i kapitlet om min bakgrund och i ett särskilt kapitel om tidigare forskning. Frågan är i allra högsta grad relevant i det att den sammanfattar den erfarenhet som ligger till grund för teorier och frågeställningar.

När det gäller den senare frågeställningen så har jag ofta reflekterat över hur etablerade samspel, både med medmusikanter och dansare ofta framkallar gemensamma upplevelser som närmast kan beskrivas som intuitiva. Exempel på detta när det gäller musikaliskt samspel kan vara rytmiska variationer eller dynamiska förändringar som inte är uppgjorda i förväg.

Samma upplevelser har jag haft när jag spelat till Martin Myhrs hallingdans. En ordlös kommunikation som bygger på ett nära samarbete under en längre tid. I Norge har jag hört uttrycket vad gäller spel till hallingdans att ”spelmanen har hallingdansaren på buen”.

Det är detta samspel som tar musikalisk ”timing” till en högre nivå än vardagligt samspel.

Uttrycket ”det svänger” tror jag har en viss relevans i det **intuitiva samspelen!** Denna aspekt på musicerandet lämnar jag utanför denna uppsats då den ligger utanför den viktigaste frågan om hur man ska tolka assymetrisk tretakt.

Eftersom jag själv allt sedan min först kurs i polska i Hagfors 1979 har dansat och varit en del av revitaliseringsprocesserna av Jössehärs polskan och Finnskogspolsen både som spelman

och dansare så kommer jag att använda mig av denna kunskap som ett verktyg i melodianalyserna. Den forskare som genom sina inriktningar haft betydelse för hur jag analyserar och utvecklar frågor och diskussion i min uppsats är tidigare omnämnda Per Åsmund Omholt och Jan Petter Blom. Att bägge två använder sig av erfarenheter från både musiken och dansen i sin forskning ligger i paritet med mina egna erfarenheter. Omholts forskning av assymetri i ett geografiskt område där Telspringare och Hallingspringare möts tangerar den korta treans möte med kort etta i Elverum-Trysilområdet. När det gäller Jan Petter Bloms forskning så är det framför allt ett par citat från hans förord i Feleverkets Hardingfeleslåtter Band VII som varit avgörande för mitt val att låta mina danskunskaper vara en del av analysmetoden. Om dansen skriver han; ”Utgangspunktet er hypotesen om at rytmeopplevelse er naer knyttet til erfaringer hentet fra bruken av vår egen kropp, og at våre bevegelser till musikk speiler vår opplevelse av musikkens rytme.”

Om noter som tolkningsverktyg skriver han vidare;

”Notebilder kan aldrig bli et dekkende uttrykk for musikken slik vi hører den eller ønsker den utført. Mange viktige sider ved musikken må vaere underforstått, derfor vil en notasjonsmåte alltid vaere naer forbundet med traditionell fortolkningspraksis.”

Tillsammans med Egil Bakka har Blom utvecklat det som kallas för ”Sviktmönstrer”. Genom grafiska modeller beskrivs kroppens betoningar av musiken genom (utveckla vidare!) Eftersom mina danserfarenheter till stor del baseras på ett revitaliseringsarbete kring danserna Jössehärspolska och Finnskogspols – två danser med få förebilder – så kommer jag i min analys att utgå från det som kalas försteg, promenad eller på norska fordans. I denna del av dansen som föregår omdansningen finns det flera belägg för att dansarna känner in musiken för att känna takten i försteget innan omdansningen börjar.

8:2 Förstegsanalys med kroppen

En stor del av min musikaliska verksamhet under åren har varit att spela till dans. Både som solospelman eller i duos och trios. Denna erfarenhet har gett mig en del reflektioner när det gäller kommunikationen mellan musiker och dansare. Om jag vågar lägga fram en teori när det gäller intuitiva skeenden i kommunikationen mellan musiker och dansare så tror jag att det kan ha en förklaring i att långvariga etablerade sammanhang som upprepas i en kontinuitet leder till att aktörerna skapar en gemensam erfarenhetsbank med musikaliska koder som alla

Jag kommer att använda mig av tre olika försteg som finns dokumenterade i undersökningsområdet;

En enkel beskrivning på hur jag utför det är att jag går vanliga gästeg med svikt. Ett steg på varje taktslag vilket betyder att svikten ligger i symmetri med musikens tretakt. Graden av svikt varierar hos de två par, Hans och Astri Kőrra och Thor Olastuen och Margit Tviberg, som är förebilderna till den revitaliserade Finnskogspols som dansas idag. Hans dansar med knappt märkbar svikt medans grannen Thor har en tydligt markerad svikt rakt igenom dansens tre olika turer.

37

tredje gång så valde jag att utföra transkriptionerna med hjälp av notskrivningsprogrammet Score Cloud och det är dessa notexempel som nu återfinns i avhandlingen. Min vägledare Tellef Kvifte var också behjälplig att bearbeta de knastriga fonografinspelningarna genom brusreducering och i flera melodier framträdde då spelmannens fotstamp vilket ju är en värdefull parameter för att kunna markera och förstå danstakten.

För att förtrydliga inspelningarna i arbetet med att transkribera melodierna var också datorn till god hjälp och för att anpassa melodin till det tempo som finns angivet av Sandvik och för den tonart som dubbelgrepp och medljudande strängar indikerar använde jag ljudredigeringsprogrammet Anytune. I svåra rytmiska passager kunde jag även ta ner hastigheten till den grad som gjorde det lättare att notera melodin i noter.

Datorn var även verktyget när det gällde att analysera taktdelarnas längd. Likt Grovens Morsesystem där pappremsan med de skrivna nedskrivna taktmarkeringarna har sin motsvarighet i programmet Sonic Visualiser. Ett program som möjliggör en taktmarkering som motsvarar taktstampet. Denna taktmarkering kopieras sedan till kalkylprogrammet EXCEL som omvandlar taktdelarna till tid och procent. Denna data kan sedan bearbetas och illustreras i tabeller och diagram för att ge en grafisk bild av taktanalysen.

8:4 Stilanalys

Jag kommer även att göra en enklare stilanalys utifrån den modell som finns utarbetad av spelmannen och professor i musikvetenskap Sven Ahlbäck. Stilanalysen kommer jag att göra dels utifrån inspelningarna men även genom studier av fotografier och i förekommande fall studie av respektive spelmanns fysiska musikinstrument. Syftet med stilanalysen är att kunna använda den som ett hjälpmedel när jag skall tillägna mig respektive spelmanns spelsätt.

9. Analys av fonografinspelningarna

9:1 Analysmodell

1. Presentation av spelmännen

Kärnan i denna undersökning är Sandviks fonografinspelningar. För att få en struktur i mitt sätt att analysera inspelningarna kommer jag att avhandla varje spelman var för sig.

Inledningsvis så kommer jag att göra en presentation av respektive spelman. Dessa presentationer baseras på det som finns att läsa i Sandviks Österdalsmusikken. Det finns även andra som skrivit om spelmännen och tanken är att försöka få en någorlunda bild av spelmännens personlighet.

2. Transkription av inspelningarna

Innan analysen av varje låt kommer jag att presentera en uppteckning som jag gjort av melodin. Den ska främst ses som ett komplement till inspelningarna. Då mycket av nyanserna i spelmännen rytmik och intonation inte kan återges till fullo har jag gjort en enklare transkription. Min ambition är att mina takt- och stilanalyser ska komplettera transkriptionerna på ett sådant sätt att mina konklusioner ska ge en rättvis bild av spelmännens musikaliska hantverk (alt. musikanteri).

3. Analys av melodin

Med denna del av analysen avser jag att sätta in melodin i ett större traditionssamband. Vilka varianter av låten är kända och kan man utifrån melodi och form få en uppfattning om melodins ålder?

4. Stilanalys

Vad berättar inspelningarna om spelmännens stilar avseende;

- intonation
- ornamentik
- bruket av dubbelgrepp och medljudande strängar
- frasering (stråkbindningsmönster/dynamik)
- fiolteknik (sättet att hålla fiolen och stråken)

5. Rytmik

Denna del av analysen bedömer jag som viktigast för resultatet i min undersökning. Därför så kommer jag också att ge denna delanalys störst plats. När det gäller taktanalyserna i programmet Sonic Visualiser så har jag valt att ta bort melodiernas sluttak, och i en del melodier även första takten, då jag av egen erfarenhet vet att takten sätter sig först i andra takten och att det alltid görs ett naturligt ritardando som en förkunnelse om att låten är slut. I denna del av analysen så kommer jag också att bedöma hur jag uppfattar varje inspelnings dansbarhet. Det är viktigt att vara medveten om att alla värden från fonografinspelningarna som utläses med hjälp av dator bör betraktas som ungefärliga. Eftersom fonografinspelningarna är av ojämn kvalitet där jag bedömer olika avsnitt av vaxrullarna ger en felaktig återgivning av det musikaliska förloppet.

9:2 Johan Elgshöen, Flendalen Trysil

Min första kontakt med runnom fick jag när jag tillsammans med min gode vän och spelkamrat Leif Stinnerbom reste på upptecknarfärd med Märta Ramstens uppsats om Hurven som vägvisare. Tre av de spelmän hon hade spelat in 1968 visade sig fortfarande vara i livet och vi inledde vår turné med att besöka Embret Lund i Hylleråsen i Engerdal för att sedan åka vidare upp till Sölenstuen för att besöka en annan framstående Engerdalsspelman – Helmer Kjølvang. Bägge dessa spelmän öppnade gästvänligt sina boningar och vi fick spela in deras låtar som nästan alla var personliga varianter på samma melodier.

När vi efter en vådlig bilfärd på smala slingriga fjällvägar och en nästan nerrasad hängbro anlände till den lilla fjällgården som beboddes av spelmannen Johan Hollseter och hans syster Ingeborg Hollseter verkade det som att gården stod öde utan någon bosatt. Vi gick fram till ytterdörren och knackade försiktigt på men ingenting visade tecken på att någon fanns hemma. Efter en stund så fick vi se att ytterdörren plötsligt öppnades utan att vi märkt att det fanns en människa bakom dörren. I dörrspringan kunde vi se ett par ögon under en hatt som något reserverat granskade oss och så småningom frågade oss vilka vi var och i vilket ärende vi kommit till gården. Mannen ändrade snabbt attityd när vi talade om att vi var spelmän från Sverige som gärna ville ta en prat med Johan Hollseter. Eftermiddagen gick snabbt mot kvällen och när vi lastade in oss i bilen hade vi fått både runnomar och visor med oss hem.

Johan Hollseter var inte bara en god spelman utan också en förträfflig trallare. Han hade lärt många runnomar efter sin far som även han var en god trallare men den spelman som han

höll som den främste var namnen Johan Elgshöen. Ett citat från intervjun visar hur högt han höll sin förebild vad gäller runnomspel;

- Men altså da'n Johan Æsjhøa drog opp denna runnomen skar jæ se dæ vart liv i stuggua gut!!! Jaa, dæ var i skula detta ø dæ var itte løv ø danse der, med du vett - dæ var en fryktele fæl underhøllning!”.

Ja, det var Johan Hollseter som ledde in mig på runnom och därför så känns det naturligt att inleda analysen av inspelningarna med hans stora förebild och läromästare Johan Elgshöen.



Johan Elgshöen (1853-1926)

Johan Elgshöen var född på Römoen i Engerdal och växte upp bland flera kända spelmän. Två av dessa var hans farbröderna Halvor Sjöenden och Jo Storsjönaeset, som han lärde flera låtar av. Johan lärde också många låtar efter sin farmor Johanne Nörby.

- Ho tralla slåttan i mun åt mae – sa Johan. Hon hade i sin tur lärt sig låtarna efter en känd spelman som hette Ola Nysætra (f. Ca 1800) från Osen i Trøndelag .

Den störste förebilden var kanske en annan spelman från samma ställe – Per Slettnmoen som var räknad som Engerdals bäste spelman. Johan Elgshöen var även en god dansare och som tidigare framgick så hade han ett nära förhållande till trall. När Sandvik besökte Johan Elgshöen var han sjuk sedan många år men trots detta var han mån om att Sandvik skulle

teckna ner de gamla låtarna som han hade spelat i sin ungdom på fester och bröllop. Sandvik tecknade ner inte mindre än 29 runnomar efter Johan Elgshöen och 5 av dessa ingår i denna undersökning. Den första som jag kommer att analysera är runnomen ”Sæming Joten”.

9.2.1 Runnom - Sæming Joten

Runnom - Sæming Joten

Stämning: a-d-a-e ÖM 26



Denna i Trysil-Engerdalområdet vanliga runnom har fått sitt namn efter en ”stordansare”. I sina kommentarer om låtarna i Österdalsmusikken skriver Sandvik;

Om nr 26 fortalte Johan: han var på Rømoen og spilte te dans en kveld, 1871, og der kom det en kar som ikke ville delta uten han fikk sin egen slått. Det var Sæming Sørjoten fra Engerdal. Han gikk bort till Johan og trallet sin yndlingspols for ham noen ganger, og sa til slutt: Seiern Sæming Joten i jul'n – de æ sekkert ø de! Johan lerte slått: Om den ypperlige danser sa han; ”han var fullgod!” (ÖM sid 21)

Melodianalys

Melodin är i AB form där varje repris består av sex takter och spelas på inspelningen två gånger (ABAB). I Sandviks noteringar kan man på flera ställen läsa att dansmelodier utvecklats ur vokala melodier och denna melodi som Johan lärde efter Sørjotens trall är ett

exempel på detta. I Feleverket återfinns 8 olika varianter av denna melodi vilket tyder på att melodin varit vanligt förekommande i spelmäns reperoar.

Stilanalys

Genomgående i hela låten spelar Elgshöen med medljudande strängar. Intonationen i denna låt överensstämmer i hög grad med den tempererade skalan. Sandvik har heller inte noterat något gällande intonationen i låten. Denna aspekt av musiken verkar annars att vara det som ligger Sandvik varmast om hjärtat. Jag ser stora likheter i det sätt som Elgshöen spelar runnomen med den helt jämna och snabba tretakt som vi förknippar med Mazurka.

Rytmik

I A-delens första, andra och tredje och i B-delens andra och tredje takter använder han en stråkbinding som visar tydliga tecken på en assymetri med en kort första taktdel. Detta märks inte i betoningarna i hans spel utan att man kan höra något fotstamp i inspelningen så bedömer jag att han med högsta sannolikhet stampar på första och tredje taktdelarna.

Noterbart i detta sammanhang är att en idag i Engerdal verksam spelman – Jo Gjermunds - spelar låten med ett betydligt långsammare tempo och med en assymetri som visar tydligare tecken på att första taktdelen är kort.

När jag går försteg till inspelningen så har jag provat både runnom- och finnskogspolsförsteg med samma känsla av dansbarhet. Att gå förstegen med fotombyte på varje taktdel på samma vis som i flera mazurkavarianter öppnar för hypotesen att det kanske dansades mazurka när Elgshöen spelar runnomen på det sätt han gör på inspelningen. Att behålla sin position som högt räknad dansspelman vid denna tid antar jag innebar att man var tvungen att spela det som dansarna ville dansa till. När de nyare melodierna tröt så var det nog enkel sak för spelmännen att ändra takten i de äldre låtarna för att passa bättre till den modernare mazurkan. Den jämna takten i låten påminner i hög grad på den rytmisering som jag hört i inspelningar efter Post Anders i Brekken. Även om Post Anders var verksam lite senare än Elgshöen så är det ändå relevant att jämföra deras sätt att förhålla sig till danstakten.

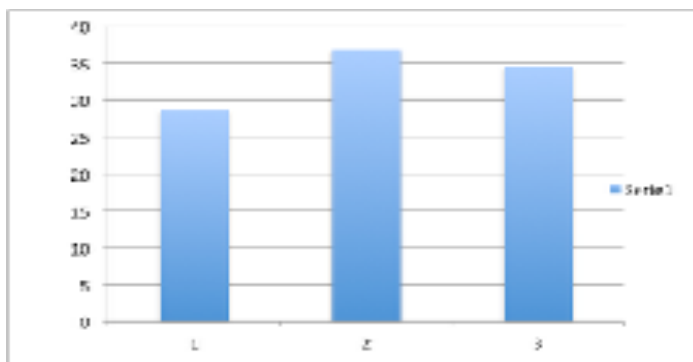
Mer om detta längre fram i uppsatsen.

Det försteg som kändes bäst att använda till denna runnom är Runnomförsteg 1;



Video på försteg: <https://vimeo.com/269533385>

Efter taktmarkering i Sonic Visualiser och taktlagsomvandling till procent i Excel så kan följande diagram visa taktdelarnas inbördes förhållande. Markeringarna har gjorts utifrån hur jag som spelman känner fotstampet i inspelningen.



Inbördes taktlängd är ungefär 28%(1), 37% (2) och 35% (3).

9.2.2 Runnom "Ha hala små dala"

Runnom "Ha hala små dala"



Denna runnom som även finns i Engerdal efter de kända spelmännen Per Solvang och Johan Sletmoen har en text som sjöngs av Per Nystedt. Texten handlar om att spelmanslönen var liten;

Ha hala, små dala så sejer je det
Mine tårer har runne som dag hen på jord
Men gleden var nok blek og min sorg den var stor.

Anmärkningsvärt är att runnomen inte återfinns i Österdalsmusikken och det kan tyda på att Sandvik inte kunde tolka vilken takt som Johan Elgshöen spelade på inspelningen. Jag har tolkat den som kort trea och i Feleverket så har Olav Saeta tolkat den som kort etta. Här kommer första exemplet på att en inspelning kan tolkas olika.

9.2.3 Runnom



Melodianalys

Runnomen är i AB-form med åtta takter i varje repris och spelas på inspelningen två gånger (ABAB). Jag känner inte till någon variant av melodin annat än den som spelas i Engerdal.

Stilanalys

I likhet med föregående melodi spelar Elgshöen låten med samma genomgående bruk av medljudande strängar. Inte heller denna melodi visar någon avvikelse från den tempererade skalan.

Rytmik

Anledningen till att denna inspelning tolkats olika beror, enligt mitt sätt att bedöma det jag hör, på att vaxrullen är skadad och ger en felaktig rytmisk bild. Detta tror jag också kan vara orsaken till att Sandvik inte har med runnomen i Österdalsmusikken. Att jag tolkar inspelningen med kort trea grundar sig i att jag uppfattar att vaxrullen är oskadad i avsnittet mellan takterna 5-14. I detta avsnitt kan jag utan svårighet gå Finnskogspolsförsteget. Att låten ursprungligen kommer från ett område i norra delen av Engerdal som genom historien haft omfattande samröre med Rendalen är också en intressant aspekt i sammanhanget eftersom Rendalen till det område i Hedmark som kanske har de starkaste beläggen för kort trea i såväl musiken som dansen.

Det försteg som jag använde för att tolka Elgshöens sätt att spela med kort trea är Finnskogspolssteget;



Video på försteg: <https://vimeo.com/269533513>

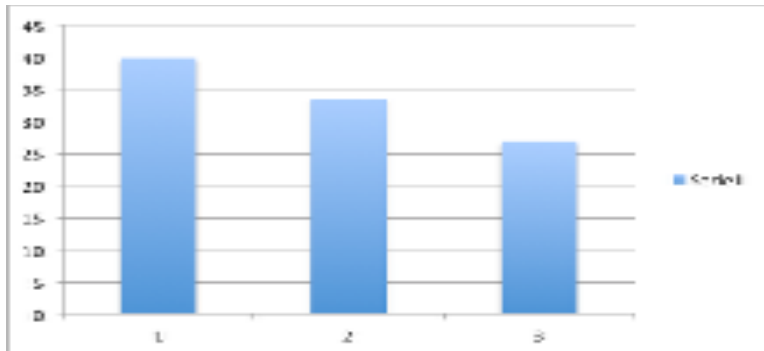
Om man studerar kadensformerna i låten så ser vi att triolen hamnar på det korta taktslaget vilket också Per Åsmund Omholt belägger i sin forskning kring kadensformer;

Plassering av taktstreken

En vanlig måte å beskrive asymmetri i springar og pols på i dag⁴, er at dette ihovedsak hører hjemme på østsiden av langfjella i sør-Norge, og at det kommertil uttrykk på to måter gjennom to hovedformer. Figuren vil plassere seg ulikt iforhold til taktstreken i de to formene. Her snakker vi om et sørlig og et nordligområde, der det sørlige omfatter deler av Agder, Telemark, deler av Buskerud, sørlige deler av Hedmark samt Vestfold og Østfold, selv om det her er snakk omlite belegg. I dette området (eller disse områdene) har den tredelte takten lang 1'er og kort 3'er. Det nordlige området omfatter grovt sett Hallingdal, Valdres, Gudbrandsdalen, Nord-Østerdal og deler av sør-Trøndelag inkl. Røros. I vissetradisjoner på nord-Møre er det også pekt på tendenser til asymmetri. Her snakker vi om kort 1'er og lang 2'er. **I det sørlige området vil taktstreken i kadensformelen komme mellom triolfiguren og den lange tonen, triolfiguren faller altså på det tredje slaget i takten.** I den nordlige (Valdres osv.) vil streken komme før triolfiguren, som dermed vil plassere seg på første slag. Logisk sett medfører dette at når vi har å gjøre med asymmetri, representerer triolfiguren alltid det korte taktslaget.⁵

I springar- og polsformer der vi kan snakke om symmetrisk, jevn tretakt, som for eksempel på Nordvestlandet og nordover i Trøndelag, vil taktstreken fallesom i det nordlige området, altså foran triolfiguren." Om kadensformlene i springar og pols.

Trots att taktanalysen måste räknas som osäker så visar jag hur längden på taktslagen fördelas procentuellt utifrån de tio takter jag bedömer överensstämma i realtid med det som Elgshöen spelade.



Taktdelarnas längd är ungefär 40% (1), 33% (2) och 27% (3).

9.2.4 Runnom

Runnom

ÖM31



Melodianalys

I denna låt så hörs det också tydligt att Elgshöen konsekvent använder sig av medljudande strängar. Ett visst svängningsljud i inspelningen antyder att det kan vara ett tekniskt fel som

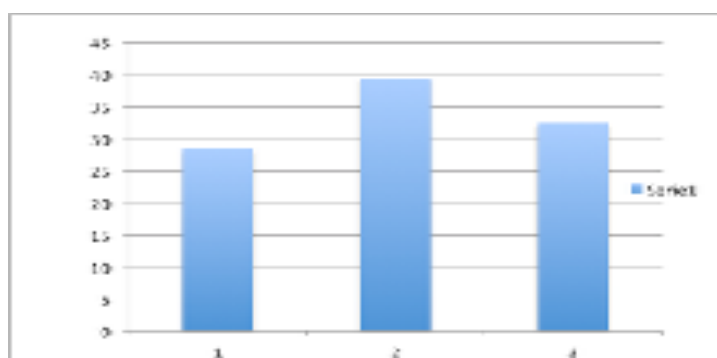
kan påverka resultatet i taktanalysen. Jag upplevde vid de första genomlysningarna av inspelningen att låten var ganska jämn vad gäller taktslagen men när jag började att studera fraseringen så märkte jag att stråkbindingarna sammanfaller ofta som en tidig tvåa, vilket ju i princip är samma som kort etta. Att jag inte känner den tidiga tvåan så tydligt beror också på att Elgshöen spelar den helt omarkerat. När det gäller tempot så har jag tagit ner den 5% från uppspelningshastigheten på fonografkopian. Efter att jag taktmarkerat och räknat ut tidslängden på varje taktslag så visar diagrammet en tydlig assymetri där ettan är kort tvåan lite längre än trean.

Rytmik

Innan jag taktmarkerade runnomen så justerade jag tonarten till D-dur och sänkte hastigheten till fyra takter på 5 sekunder vilket är det tempo som passar allra bäst till de runnomförsteg jag använder i undersökningen. Eftersom min taktanalys påvisar att inspelningen visar en assymetri där första taktslaget är kort så använder jag mig av Runnomförsteg 2;



Video på försteg: <https://vimeo.com/269533627>



Ungefärliga taktdelslängder; 28% (1) 39,5% (2) och 32,5% (3)

9.2.5 Masurka

Masurka



Melodiansalys

Den fjärde melodin som Sandvik spelade in med Elgshöen benämner han i sina anteckningar för Mazurka. Melodin återfinns inte i Österdalsmusikken vilket kan tolkas som att han hade svårigheter att transkribera melodin. Melodin uppvisar också det för mazurkan karakteristiska rytm-mönstret;



Min bedömning är att melodin kommit till Trysil som en mazurka i den rytmiska form som anges ovan. På inspelningen tolkar jag att Elgshöen spelar mazurkan med kort trea.



Video på försteg: <https://vimeo.com/269534070>

Om man skulle skriva om uppteckningen med det för mazurkan typiska rytm-mönstret så skulle melodin få detta utseende;



Intressant i detta sammanhang är när man jämför detta sätt att taktindela melodin med den transkription som Olav Sæta gjort i Feleverket. Det visar sig då att Sæta indelat melodin exakt enligt samma mönster.



Om man jämför Sætas tolkning med den jag gjort så ser vi att första takten avviker anmärkningsvärt mycket och när jag noterade detta så började jag att fundera över anledningen till detta. Vår gemensamma källa är Sandviks fonografinspelning och det första jag gjorde var därför att titta närmare på hur Mazurkan startar på inspelningen.

Det visar sig att melodin inte startar från början utan en bit in i första frasen. Närmare bestämt ett taktslag in i låten vilket i melodin motsvaras av upptakten. Detta kan vara en anledning till min och Sætas olika tolkningar av melodin. När jag transkriberar melodin enligt min tolkning av utebliven upptakt ser melodin ut så här;



Rytmik

Av fyra inspelade runnomar så är två av den rytmik som jag bedömer vara kort trea.

Den sista runnomen som jag kommer att analysera är ytterligare ett exempel på att man kan tolka takten på olika sätt. Enligt Sandvik så skulle Elgshöen ha lärt låten av sin farbror Halvor Sjöenden (f.1827) från Engerdal. Sandvik skriver vidare att Sjöenden var Elgshöens viktigaste läromästare och enligt mitt sätt att genom försteg tolka takten så får låten följande utseende;

9.2.6 Polsdans

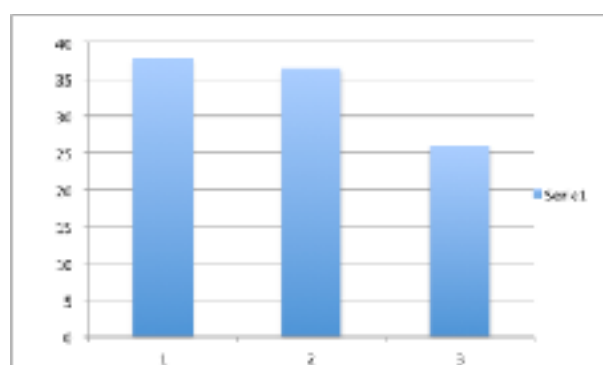
Polsdans (ÖM19)



I Feleverket har runnomen en taktindelning där ettan bedöms vara kortare helt överensstämmande med den takt som i senare tid varit dominerande i både Trysil och Engerdal.



Video på försteg: <https://vimeo.com/269534190>



Taktdelarnas inbördes ungefärliga förhållande 37% ; (1) (2) 36% (3) 26%

9.2 Olmorts Olof Svensson "Spaken", Särna



Olmorts Olof Olsson (1855-1952) Särna

En spelman som exemplifierar vad som kännetecknar en gränsbygd i ordets rätta bemärkelse är Olmorts Olof Svensson som spelman mer känd som "Spaken". Namnet Spaken hade han efter gården som han bebodde. Enligt Sandvik så brukade han spela med Johan Elgshöen och att dom bägge spelar varianter av samma låtar och framför allt att dom har i stort sett samma spelstil bestyrker detta påstående. Spaken var av en känd spelmanssläkt och hans läromästare var hans farfar Olmorts Lars (f. 1803). Sandvik besökte Spaken 1923 och spelade vid detta tillfälle in inte mindre än 17 låtar. Tre av dessa kommer jag att analysera och inleder med en polska som finns i många varianter på den norska sidan. Det är runnomen "Vi drack och dansa". I Trysil sjöng man:

Ve drack å dansa hele natta, se'a la vi øss te ro
 Ve drack å dansa hele natta, se'a la vi øss te ro.
 Ænda fram te nåårsæftan, ja ænda fram te nyårsæftan
 Da kommen Husse Jo!

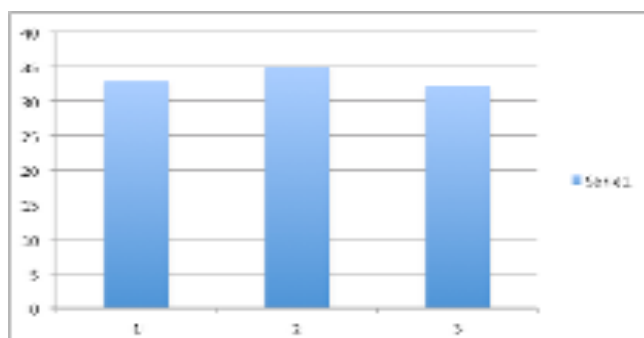
9.2.1 Vi drack och dansa

Vi drack och dansa



Melodianalys

Melodin finns i flera varianter både i Trysil och Engerdal. I Rörosområdet så kallas den för Finnleken och Spakens variant styrker belägget om spelmän från Röros varit



Ungefärliga taktlängder; (1) 32% (2) 35% (3) 33%



Video på försteg: <https://vimeo.com/269534309>

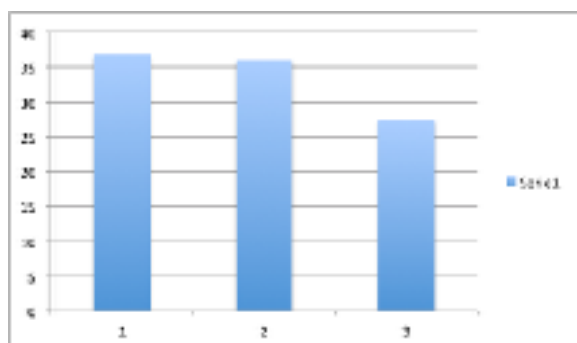
9.2.2 Gässböpolska

Gässböpolska



Melodianalys

Denna polskemelodi finns i flera varianter på bägge sider av riksgränsen. I Särna kallas låten för Gässböpolskan (Gästabudspolskan). Bägge repriserna har åtta takter och på inspelningen spelar Spaken utan reprisering och formen är ABAB. På inspelningen tolkar jag takten som kort trea och vad som är intressant är att man kan höra Spakens fotstamp på inspelningen.



Ungefärliga taktlängder; (1) 37% (2) 36% (3) 27%

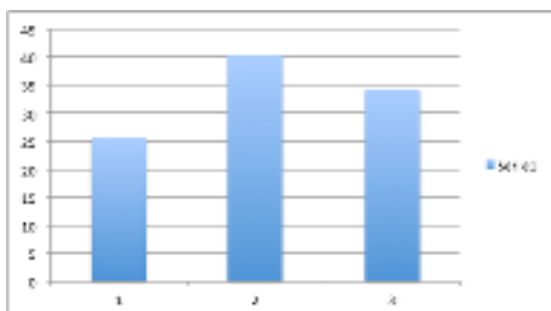


Video på förste <https://vimeo.com/269534386>

9.2.3 Runddans

Runddans

Stämning: a-e-a-e



Ungefärliga taktdelslängder; 25% (1) 40% (2) och 35% (3)



Video på försteg: <https://vimeo.com/269534530>

9.3 Martinus Amundsen Nordstad, Sörskogsbygda Elverum



En spelman som genom Sandviks uppteckningar blivit den främste företrädaren för Elverumspelet är Martinus Amundsen Nordstad eller Martinus Amunds som kanske var det vanligaste namnet i dagligt tal. Enligt Sandvik så innehöll hans repertoar allt från gamla visor och locklåtar till modernare dansmelodier. Martinus Amunds var heller inte främmande för den klassiska musiken och om detta omtalas det att han deltog i en orkester som leddes av den

kände skolade violinisten Christoffer Schie. Man kan också höra i fonografinspelningarna att han anammade den klassiska tonbildningen och det flersträngsspel som kännetecknar Johan Elgshöen och Olmorts Olof Svensson har sin motsats i Amunds spel som i samtliga fonografinspelningar kännetecknas av ensträngsspel med en intensiv tonbildning som antyder ett stråk med nära stallkontakt. Det verkar också som att han i motsats till Elgshöen och Spaken spelar med G-bas.

Innan jag blev bekant med Martinus Amundsens fonografinspelningar så fanns det många belägg som talade för att hans och hans samtida spelmanskollegor i Elverumområdet spelade med en rytmik där det tredje taktslaget i polsdansen var kort. Det var främst genom den problematik som Einar Övergaard på ett tydligt sätt beskriver i sitt efterlämnade uppteckningsmaterial från Elverum. Vari man kan uttyda att det fanns en tveksamhet i hur han uppfattade tre-takten. I flera av uppteckningarna exemplifierade han genom att han i uppteckningarna angav alternativa taktstreck som streckade linjer. När tidigare omnämnde Sverre Halbakken sammanfattade sin forskning kring musiken och dansen i Elverumstrakten så var han så pass övertygad om att Martinus Amundsen spelade konsekvent med en kort trea att han bearbetade Sandviks uppteckningar genom att både flytta taktstrecken och ändra taktarten från $\frac{3}{4}$ till $2+\frac{1}{2}+\frac{1}{4}$ -dels takt. Troligtvis med inspiration av Övergaards experimenterande i att skriva alternativa taktarter för att komma närmare den assymetriska takten så bearbetar Halbakken inte mindre än 19 polsdanser av de 29 som Sandvik tecknade ner efter Amundsen. Dessa bearbetningar publicerade han i sin bok "Så snurr no kjerring" (1997). Tre av dessa bearbetade polsdanser spelade Sandvik in på fonograf och som jag tidigare skrev så var min uppfattning innan jag lyssnat på fonografinspelningarna likt Halbakken den att Martinus Amundsen konsekvent spelade med kort trea. Det var inte bara Halbakkens uppfattning som ledde mig till denna tro utan även när jag spelade Sandviks uppteckningar så passade den korta trean som handsken. En uppfattning som fick sig en rejäl omvärdering när jag började att lyssna på och analysera fonografinspelningarna. Den första polsdansen som gjorde mig uppmärksam om min, och Halbakkens, missbedömning var när jag spelade upp Hurven. En av de mest spridda melodivarianterna i de svensk-norska bygderna som också blir den första polsdansen som jag undersöker i uppsatsen. Innan jag ger mig i kast med detta så vill jag exemplifiera Halbakkens tolkning av samma låt i noter. Jag kan inte säga att det är en felaktig tolkning bara för att den inte överensstämmer med den analys jag gjort av fonografinspelningen. Eftersom det i fonografinspelningarna finns vad jag

tolkar både kort trea och kort etta så håller jag det inte för otoligt att Martinus vid tillfällen även spelade Hurven med den rytmik som Halbakken gett melodin. Ett exempel som styrker detta antagande är den polsdans som Magne Halberget spelade till den polsdans som blev förebilden till Finnskogspolsen.

Eftersom Egil Bakka var så förutseende att spela in musiken på rullband som ett referensmaterial till den 8mm-film som saknade ljud så vet vi att den polsdansen som Halberget spelade var en Hurvvariant som kallades för "Puken i kjerketårnet". <https://open.spotify.com/track/5xecCRThAfA8ZqbclAjQls?si=tLiFBxaJRuyWdE7bSyRjDg>

Eftersom detta var den melodi som blev primärkälla i revitaliseringsarbetet med Finnskogspolsen så är melodiexemplet ett tydligt bevis för att Hurven även spelats med kort trea.



Denna Hurvvariant överensstämmer i stora drag med den värmländska variant av låten som kallas för Värmlandshurven. Den värmländska hurvvarianten som är upptecknad efter Per Löf från Ekshärad återfinns i Svenska Låtar Värmland nr 5.

För att återgå till min analys av Amundsens Hurvvariant så har jag transkriberat den enligt följande.

9.3.1 Hurven

Hurven

OM 52



Melodianalys

Som jag skrev så är Hurven en av de absolut vanligaste melodierna i gränsområdet från Värmland-Hedmark i syd till Jämtland-Tröndelag i norr. Med åtta-taktersrepriser i formen AABB sällar sig melodin till den vanligaste formen för pols och polska. Det var också tack vare denna melodi som Märta Ramsten 1968 gjorde en jämförande undersökning om denna gränsmelodi, En uppsats som ledde vidare till att jag och Leif Stinnerbom åkte till Trysil och Engerdal för att besöka de spelmän som fanns med i undersökningen.

Stilanalys

Hurven är en melodi som i sin vanligaste form med en repris i ett lägre register med rytmiskt ostinato och en andra repris som replikerar i ett högre tonläge med en melodi med betydligt större tonomfång. Den lägre reprisen inbjuder till ett tvåsträngsspel där A-basen utnyttjas som medljudande. Men även i denna melodi spelar Martinus Amundsen konsekvent på en sträng. Det finns heller inga antydningar till att han använder sig av svävande tonalitet.

Stråkfraser som leder över stilanalysen till rytmikanalysen visar ett mönster där den första takt delen binds över till en tidig tvåa vilket sorterar in melodin i den grupp melodier som har kort etta.

Rytmik

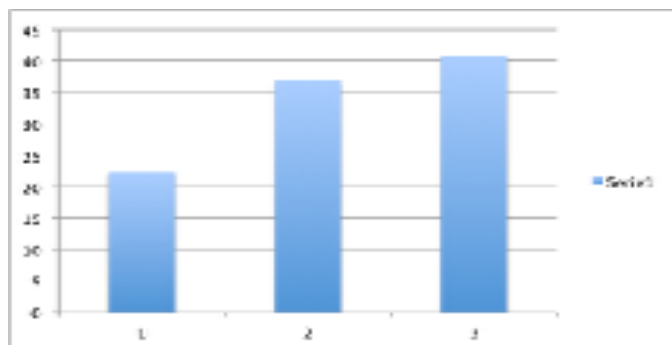
Den tidiga tvåan exemplifieras tydligt i Amundsens sätt att trampa takten. Konsekvent genom hela låten så stampar han på alla tre takt delarna. Till denna takt så passar Runnomsteg 1 och 2 lika bra och för att exemplifiera det försteg som jag tycker känns bäst till Amundsens spel är Runnomsteg 2.



Video på försteg: <https://vimeo.com/269536347>

Rytmik

Taktmarkeringen är lätt att göra i denna melodi eftersom Amundsen stampar på alla takt delarna. Takt delarnas inbördes längdförhållande åskådliggörs i detta diagram;



Ungefärlig tidsfördelning mellan de tre taktslagen är 22% (1), 37% (2) och 41% (3).

Även den andra inspelningen med Martinus Amundsen som jag lyssnade till visade sig vara av annan rytmik än den korta trea som jag tidigare tolkat Sandviks uppteckning. För att exemplifiera en alternativ rytmisering av melodin så återger jag även den tolkning som

återfinns i Halbakkens bok.

57 Polsdans

c. Martinus Amundsen (Bearb. C.M. Sandvik)



Denna polsdans upplever jag inte lika naturlig att rytmisera både som kort etta och kort trea. Det är framför allt i övergången från A-delen till B-delen där den inneboende rytmiska framdriften försvinner när man spelar melodin med kort trea.

9.3.2 Polsdans efter Martinus Amundsen, Elverum

Polsdans efter Martinus Amundsen, Elverum

ÖM 59



Melodianalys

Polsdansen består av sex takter i varje repris och avviker därmed från standardformen med

åtta-taktersrepriser. Melodiskt så visar polsdansen ett tydligt släktskap med Hurv-varianterna i det att ena repriserna (B-delen) uppvisar samma upprepande av ett enkelt två-taktsmotiv som avlöser en melodiskt yvare och rörligare A-del. Tonalt så intonerar Amundsen konsekvent så som uppteckningen visar men när jag själv spelar låten så kan jag i A-delen känna en aningen lägre svävande ledton än de Ciss som ljuder i fonografinspelningsen.

Stilanalys

Som en del i mitt analysarbete har jag tillägnat mig melodierna på fiolen och när det gäller denna polsdans så reagerade jag på Amundsens intensiva tonbildning. Jag försökte att efterlikna klangen genom att spela med stallkontakt men det var något annat som låg bakom den intensiva tonbildningen. Eftersom han höll fiolen i spelställning på en av fotografierna så börjad att studera hans sätt att hålla fiolen och stråken för att se om det gick att utläsa något om hans spelteknik.

Efter att ha förstorat olika detaljer så gjorde jag en intressant iakttagelse av hur han höll stråken. En stråkfattning som jag kände igen från en äldre spelman från Jämtland – Olle Falk från Offerdal. Vid en TV-dokumentär från 1960-talet, som gjordes av Mats Arnberg så får man en tydlig bild av en stråkteknik med korta stråk uppe vid spets och med en stråkfattning där långfinger, ringfinger och lillfinger ligger under stängen. https://www.youtube.com/watch?v=TGKo_jadD5M



Samma stråkfattning verkar Amundsen ha på fotografiet. Jag får uppfattningen om att han håller stråken endast med tre fingrar – tummen, ringfinger och långfinger. För att få veta lite mer om äldre spelmäns teknik kontaktade jag spelmanen Anders Rosén som jag vet utforskat äldre spelideal och han hade svar på min fråga om denna, för mig, ovanliga stråkfattning;

Det här greppet finns beskrivet i en fransk lärobok i violinspel från 1738. Den heter L'école d'Orphée och utgivare var Michel Corrette. Han hade ambitionen att beskriva både den franska och den italienska stilen och gjorde även skillnad mellan fransk och italiensk stråkfattning.

Den italienska beskriver han så här: Italienarna håller stråken på 3/4 längd med fyra fingrar ovanpå stängen och tummen under. Den franska beskriver han så här: fransmännen håller stråken vid froschen, 1a, 2a och 3e fingret ovanpå stängen, tummen under taglet och lillfingret vid sidan av stängen. Avbildningen visar tummens läge vid froschens slut, innan det blir "bara" tagel, så formuleringen under froschen hade varit lika exakt.

Båda de där gamla stråkfattningarna var vanliga bland våra spelmän fram till en god bit in i 1900-talet. T.ex. bröderna Tillman använde den stråkfattningen. Jag kommer ihåg när Nils Tillman visade den för mig med orden: ”det här är det rätta sättet att hålla stråken så som vi lärde oss den av vår far” (alltså Olof

Tillman). Man ser den på mängder av foton med äldre spelmän, ibland så tydligt att man ser tummens läge. Ibland förstår man att det är det greppet eftersom spelmanen håller stråken så långt ut i froschändan att det

helt enkelt inte finns möjlighet att peta in tummen under stängen (t.ex. bilden av Sjungar Lars i Svenska låtar). Likaså ser man ofta den "italienska" fattningen, t.ex. fotot på Troskari Erik under uppspelningen i Gesunda. Eleganternas elegant Höök Olof är en annan, enligt fotot i Svenska låtar håller han stråken med bara tummen

och två fingrar. Ett ännu tydligare exempel är Johan Hedin i Svenska låtar.

Det är sådana detaljer, även hur vänsterhanden hålls, med sträckt handled eller sargstöd, som gör att man med bilder kan skilja en spelman från en violinist. Naturligtvis är det inte 100%-igt men troligtvis näst intill.

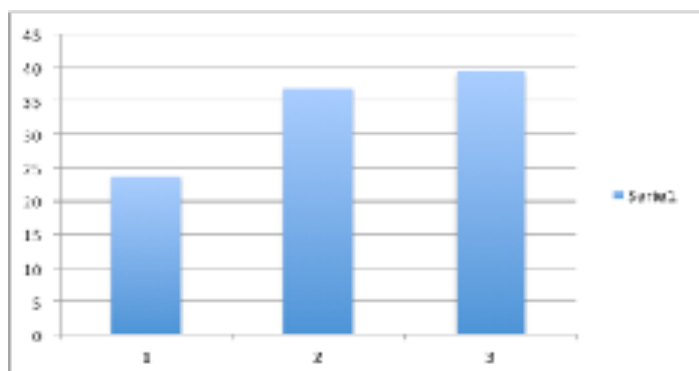
Eftersom Anders Rosén ägnat mycket tid att fördjupa sig i Särna-spelet så har det varit en stor tillgång för mig att kunna ta del av hans insikter som också består av kunskap om äldre instrument och speltekniker. Utifrån hans beskrivning av de äldre stråkfattningarna så provade jag att spela låten på det sätt som jag uppfattade att Amundsen höll stråken och jag märkte direkt att jag genom att trycka med fingrarna under stängen fick en slag hävstångseffekt vilket gjorde att jag fick ett större tageltryck vilket resulterade en starkare ton. Detta förklarade Amundsens intensiva fiolklang och när jag funderade vidare på vad denna stråkegenskap hade kan ha haft för syfte så var det första jag tänkte på att det var ett sätt att bli starkare och höras bättre vid dansspel t ex. Jag kommer inte att utveckla detta vidare eftersom uppsatsen i första hand avhandlar den rytmiska aspekten i Amundsens musik. Men detta är helt klart ett intressant och för mig utforskat fält som jag kommer att forska mer kring i annat sammanhang.

Rytmik

I denna polsdans så framträder Amundsens fotstamp ännu tydligare vilket gör det lättare att taktmarkera i inspelningen. Taktmönster med stamp på alla tre taktdelarna överensstämmer helt med hans sätt att stampa takten i föregående Hurvvariant. Därför så är det även i denna låt Runnomförsteg 2 som jag känner fungerar bäst i min dans.



Video på försteg: - <https://vimeo.com/269536372>



Takslagens ungefärliga längder är; 24% (1) 36% (2) och 40% (3)

9.3.3 Polsdans

Polsdans

ÖM71



Inte heller den tredje inspelningen med Martinus Amundsen som jag lyssnade på var med den korta trea som så starkt förknippas med Elverum. Jag måste tillstå att jag ställde mig förundrad till detta faktum att Martinus Amundsen enligt min tolkning hade en helt annan taktmarkering än vad mina tidigare studier av Sandviks uppteckningar, och framför allt den övertygande tolkning av hans kort-trearytmisering som redovisats av Sverre Halbakken i flera artiklar och i hans bok. Detta förhållande förmodades bli en svår nöt att knäcka i uppsatsens sammanfattning.

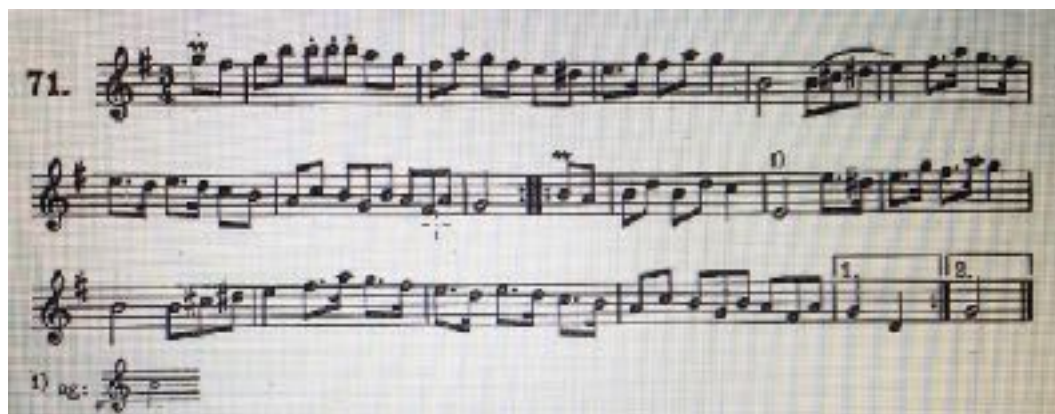
Melodianalys

Melodin är i AABB-form och visar i sitt motiv starka drag av det som är typiskt för mazurka. Även det sätt som jag tolkar Amundsens spel på inspelningen tolkar jag som mazurka-takt. Dvs en jämn rytmisering med betoningar på första och tredje taktslaget. Det andra taktslaget är svårt att markera men grundkänslan är ändå att tvåan kommer tidigt och känslan är också att tredje taktslaget markerar takten för en neutral fjärdedels-not. Melodin finns i åtminstone två andra varianter som jag känner till. En polsdans från Våler finnskog efter spelmannen Gustav Kåterud (????-????) och i en variant från Värmland som jag skrivit om i inledningen

av uppsatsen. Det är Svängpolskan efter Harald Andreasson i Östervallskog. Efter att ha jämfört Värmlandspolskan med Amundsens polsdans så ser man, om än ett ganska avlägset, men ändå ett variantsläktsak melodierna emellan. Intressant i detta sammanhang är att jag tolkar både Andreassons och Kåteruds takt som kort trea.

Taktanalys

Denna polsdans finns av någon anledning inte med bland Halbakkens och det förvånar mig eftersom Sandviks uppteckning i Österdalsmusikken, enligt min bedömning, är upptecknad som kort trea. Huruvida Halbakken har lyssnat till fonografinspelningen är för mig okänt och en fråga som är relevant i min analys är om det kan vara så att Amundsen spelat polsdansen i olika rytmiseringar vid Sandviks besök och därmed skapat en viss förvirring?

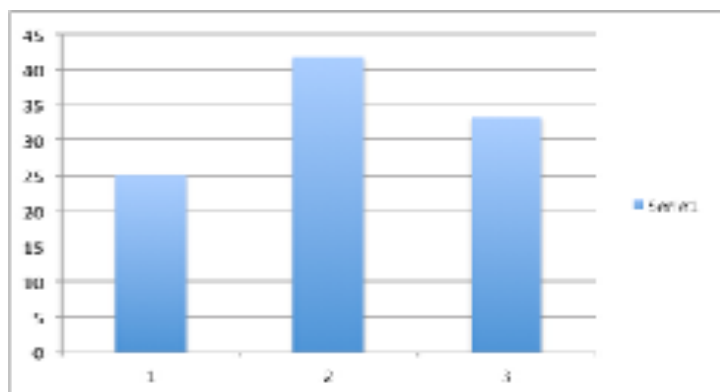


Denna fråga kommer jag att diskutera i slutdiskussionen av uppsatsen och för att återgå till fonografinspelningen så är det det första Runnomförsteget som passar bäst utifrån mitt dansande.



Video på försteg: <https://vimeo.com/269536392>

Taktslagsanalysen ger också en bild av en jämn tre-takt där första taktslaget är kortast.



Taktdelarnas inbördes förhållande är;
25% (1), 52% (2) och 33% (3).

Dessa värden förvånar mig i det att de beskriver en större skillnad mellan första och andra taktslaget än vad jag upplever när jag markerar takten. Anledningen till detta kanske faller utanför ramen för vad uppsatsen

Men, hur var det nu då med Martinus Amundsens korta trea. De tre första polsdanserna som jag analyserade var ju av en annan assymetri men när jag började att lyssna på den fjärde och sista polsdansen så var det en rytmik som jag tveklöst tolkade som kort trea. Under arbetet med Martinus Amundsens fonografinspelningar så malde en fråga i mina tankar och det var varför denne Elverumspelman som jag med övertrygelse tolkat som kort trea i så många av uppteckningarna i Österdalsmusikken spelar tre polsdanser av fyra inspelade med kort etta? Denna fråga kommer med i den avslutande diskussionen där jag kommer att lägga fram en hypotes om anledningen.

,

9.3.4 Polsdans

Polsdans

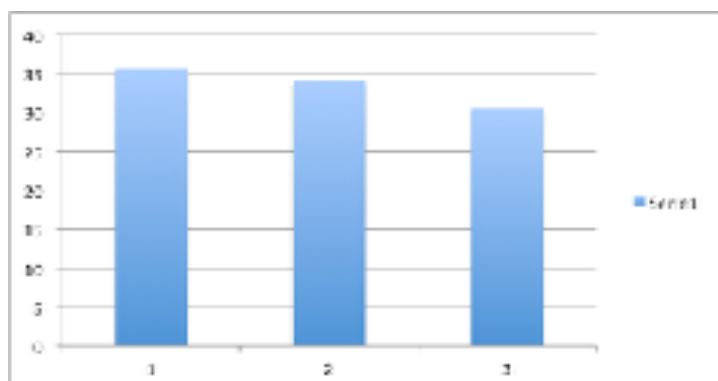
ÖM 47



Melodianalys



Video på försteg: <https://vimeo.com/269536417>



Medelvärdet på taktdelarna; 36 (1), 34% (2) och 30% (3)

6. Resultat av analyserna

6.1 Rytmen

Det som överraskade mig allra mest vid genomlysning och analyserandet av fonografinspelningarna är den rytmiska variation som finns i inspelningarna både som helhet och hos de enskilda spelmännen. I taktlagsanalyserna visade det sig att det fanns en variation mellan takterna i varje låt vad gäller längd och graden av assymetri hos de enskilda spelmännen var betydligt mindre än vad jag hade förväntat mig. Flera av melodierna uppfattade jag taktmässigt vara mazurkan nära och detta har en naturlig förklaring i det att denna dans blev införlivad i spelmännens äldre polska/polsrepertoar.

6.2 Spelstil

Även skillnaderna i uttrycket mellan de tre spelmännen var anmärkningsvärd. De spelmän som är mest lika i sina stilar är Johan Elgshöen och Olmorts Olof Olsson. Detta förvånade mig inte eftersom Sandvik skriver att de bägge brukade spela ihop på bröllop och andra tillställningar på bägge sidor av riksgränsen. Bägge två var i sin tid räknade som de förmämsta spelmännen i området och Sandvik skriver också att Elgshöen höll Spaken högt som spelman. När inspelningarna gjordes så bedömer jag att Spaken var den skickligaste av de bägge. Men, Sandvik skriver också att Elgshöen hade varit sjuk en längre tid före Sandviks besök och därför inte kunnat vara ute på spelningar i samma utsträckning. Detta torde vara förklaringen till att Spakens spel håller en högre klass i fonografinspelningarna.

När det gäller Martinus Amundsen så hade jag förväntat mig ett ålderdomligare spel än det han visar på fonografinspelningarna. Att han hade en hög teknisk nivå råder inget tvivel om vilket också bekräftas av Sandvik som skriver att Amundsen spelade med den skolade violinisten Christoffer Schie. Schie ledde också orkester i Elverum där Amundsen också medverkade och hans medverkan i detta sammanhang förutsatte både notkunskap och en violinistisk teknik. När det gäller Martinus Amundsen var det också en stor överraskning att tre av fyra inspelade polsdanser hade kort etta. Tidigare forskning har gjort gällande att den korta trean skulle vara dominerande i Elverumsområdet och när jag spelar igenom Sandviks uppteckningar i Österdalsmusikken så känns flertalet av polsdanserna att passa bäst med kort trea. Men, i sammanhanget är det viktigt att påpeka att flertalet av melodierna också kan

spelas med kort etta. Detta förhållande tror jag är en av orsakerna till att det råder olika åsikter och meningar om hur uppteckningar och inspelningar med asymmetrisk tre-takt ska tolkas. Jag har under arbetet med denna avhandling flera gånger noterat hur svårt det är att göra en självklar analys över asymmetrin i de olika melodierna. När jag tycker mig ana en typ av asymmetri så händer det att taktupplevelsen ändrar sig och när tanken definierar en annan asymmetri ändrar sig också min uppfattning om vilken asymmetri jag hör. Det är detta förhållande som jag tror kan ligga bakom det jag skriver om tidigare i avhandlingen – det att man hör vad man vill höra och gör tolkningar utifrån detta.

6.3 Historisk kontext

Vad kan jag då tolka ur det faktum att fonografinspelningarna visar en större rytmisk variation vad gäller typ av asymmetri än vad jag förväntade mig innan denna avhandling? För att jag ska kunna ge ett svar på denna fråga så måste jag gå tillbaka till bakgrundsbeskrivningen i inledningen av denna avhandling. När man ser tillbaka på folkmusiken i ett historiskt perspektiv så kan man konstatera att det finns olika brott i traditionslinjen. När bondesamhället under senare delen av 1800-talet övergick i ett industrisamhälle fick detta konsekvensen att den traditionella musiken och dansen utvecklades i andra former. I ett fåtal miljöer levde polskan/polsen in i vår tid och det är dessa reminiscenser av en äldre tradition som blev föremål för olika revitaliseringsverksamheter. Det samma gällde för polske/polsmusiken och i vissa miljöer kan man in i vår tid se spår eller reminiscenser av äldre uttryck.

I Sverige så får Särna, genom det ålderdomliga uttryck som Olmorts Olof Svensson förmedlat till sina lärjungar och genom fonografinspelningarna i denna avhandling, räknas som ett av de starkare geografiska områdena när det gäller gammalt uttryck i musiken. I Spakens spel, känner man genom de kontakter han hade med framstående spelmän i Röros, igen mycket av det äldre spelet i Rörostrakten. Det som är gammalt i Spakens spel är inte bara det gamla melodimaterialet och det sätt han rytmiserar låtarna. Det är också hans tonalitet med återkommande svävande toner som kan jämföras med de ålderdomligaste norska instrumentaltraditioner. Eftersom takt och rytmik tagit, av nödvändighet för resultatet, stor plats så har jag tvingats att avstå att analysera tonaliteten i fonografinspelningarna.

För att återknyta till tråden om de olika brotten i folkmusiktraditionen så är det av särskilt

intresse det som skedde kring 1970. Det är då som nästa stora revitaliseringsperiod inleder olika verksamheter när få personer får en stor betydelse för hur musiken och dansen ska återuppstå i vårt moderna samhälle. Det är då som folkmusikauktoriteter tar stora beslut om hur folkmusikhistorien ska skrivas. Det är då som den etablerade spelmans- och folkdansrörelsen tar ett nationellt grepp över och dikterar vad som är ”genuin” folklig musik och dans. Den nationella undertonen får konsekvensen att dåvarande Svenska Ungdomsringen och dess Zornmärkesnämnd bestämmer sig för att det finns en riksgrens mellan Sverige och Norge där folkkulturen aldrig förenats. Vid sidan av detta etablissemang så finns det vid samma tid personer som ser riksgrensens röda tråd på kartan som en symbol över den gemensamma folkkultur som gränsbefolkningen delat i århundraden såväl materiellt som imateriellt. Ett exempel på denna gränsbygd är avhandlingens geografiska område där folkkulturen kan liknas med älgens vandringar kors och tvärs över riksgränsen i en omedvetenhet på vilken sida av gränsen den befinner sig.

6.4 Lokalromantik

I samma tid är det viktigt att varje liten landsdel har sin egen folkmusik som klingar på ett lokalt sätt. Områden i storleksordning från härad till del av landskap får sin egna polskerytm och få personer får ta avgörande beslut hur musiken ska klinga. I egenskap av att ha spelat in både vinylskivor och CD-skivor räknar jag mig själv till den skara som var med och återskapade assymetrin i folkmusiken. Till en början med korta ettor och efter att ha lärt känna framlidne spelmanen och forskaren Atle Lien Jensen med korta treor från bägge sidor av riksgränsen. Om detta avsnitt i avhandlingen uppfattas som parodierande över vad som skedde så är inte detta min mening. Vad jag menar är att vad som skedde var att enstaka personer fick stor betydelse för hur den lokala polskan skulle låta. Elverum blev rummet för den korta trean och i Engerdal och Trysil etablerades en stark övertygelse om att runnomen skulle dansas med ”stutt ener”. Västerdalarna och Jösse härad blev rummen där begreppet ”kort etta” stod för den lokala särarten.

I Sverige fick dansen aldrig samma övertygande tolkning i det att det knappast fanns någon traditionell dans alls kvar att revitalisera. Förutom de danser som rekonstruerades av dåvarande Svenska Ungdomsringen. Danser som i dag är underlaget till det som kallas för Polskedansmärket.

Min undersökning av fonografinspelningarna visar en annorlunda bild av hur polskan, polsen och runnomen klingat än vad jag förväntade mig. Att den assymetriska tre-takten har en uppenbar förmåga att skapa tvetydighet tror jag även i framtiden kommer att leda till många diskussioner om hur den ska tolkas.

6.5 Mitt sätt att tolka assymetrin

Jag återkommer på flera ställen med min uppfattning om att assymetrisk tre-takt kan tolkas på minst två sätt – kort etta eller kort trea. 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. Frågan är om det överhuvudtaget behöver finnas någon enighet i hur assymetrin ska tolkas. Enligt vad jag kan tolka i min undersökning så lever den korta ettan och den korta trean sida vid sida hos flera av utövarna i min undersökning.

En fråga som kanske tarvar en tydligare förklaring och det är på vilket sätt jag tolkar var takten börjar eller var jag sätter ettan. Svaret på den frågan stavas entydigt med hur jag känner takten i min dans. Denna erfarenhet tror jag att jag delar med alla de folkmusikutövare som i sin verksamhet kombinerar musiken och dansen.

LITTERATURLISTA

- Blom, J. P. (1993). Rytme og frasering - forholdet til dansen. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvifte, T. (2007). On variability in the performance of hardingfele tunes : and paradigms in ethnomusicological research. Oslo: Taragot Sounds.
- Kvifte, T. Fenomenet ”assymetrisk takt” i norsk og svensk folkemusikk.
- Kvifte, T. (1985) Hva forteller notene? Artikel i *Arne Bjørndals Hundreårsminne*.
- Nyhus, S. (1973). Pols i Rørostraktom: utgreiing om en gammel feletradisjon. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993). *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, P. Å. (2007a). Om kadensformlene i springar og pols.
- Omholt, P. Å. (2007b). Tradisjonsområder : konstruksjon eller realitet?
- Omholt, P. Å. (2009). Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk : en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Ramsten, M. (1971). Hurven en polska och dess miljø. Gøteborg.