



Rekonstruktion och revitalisering av äldre svenska spelmanslåtar

En studie om att utifrån interpretatoriska verktyg från äldre konst- och folkmusikaliska traditioner tolka spelmansmusik med rötter i 1700-talet

Thomas von Wachenfeldt

The present text describes a combined artistic research and recording project of fiddle tunes from the second half of the 18th century in the county of Hälsingland in Sweden. Through studies of older interpretative practices within art and folk music traditions, the project *Brudlåtar* (2018) was initiated to revitalize and reconstruct the performances of a selection of fiddle tunes. The tunes that were chosen have some common features with the violin sonatas from the baroque and classical periods and were put together into suites where a general bass part was added to strengthen the sound of the 18th century. The study draws on Paul Ricœur's (1984) mimesis theory and his ideas on transmission of tradition, revitalization and reconstruction. It discusses the various difficulties and opportunities that the interpreter encounters in relation to conventions and source material, and it shows how the cognitive achievements concerning interpretation from traditional music as well as early music, may enrich each other.

Inledning

För tjugutalet år sedan när jag studerade klassisk violin vid Bollnäs folkhögskola, deltog jag i en workshop med violinisten Kjell-Åke Hamrén som berörde barockinterpretation. Då jag själv har spelmansbakgrund, fångade

hans instruktioner kring hur vi kunde tolka sinfonior av J.H. Roman eller J.S. Bachs Brandenburgkonserter mitt intresse. Hamréns interpretationsförslag låg inte särskilt långt från de insikter jag hunnit erhålla om äldre spelmäns uppförandepaxis. Efter workshopen inhandlade jag tämligen omgående ett antal CD-skivor med barockmusik, framförd på ”tidstroga” instrument med så kallad ”historiskt informerad uppförandepaxis”. Där lade jag märke till att släktskapet mellan äldre konst- och folkmusik ej endast rörde särskilda melodiska formula och fraser, utan även interpretatoriska aspekter som tonbildning, frasering och ornamentik. Denna insikt var ingalunda något jag var först med, utan gedigna efterforskningar hade redan genomförts av bland andra spelmännen Anders Rosén och Ulf Störling, vilket resulterade i en rad utgåvor under 1980-talet (1985; 1988), där de framförde äldre spelmansmusik med en rekonstruerad interpretation på tidstroga instrument. Rosén producerade även två album med tidig musikensemblen *Convivium Musicum* (1985; 1988), under ledning av Sven Berger, vilka var två ljudande resultat av en mångårig och grundlig forskningsverksamhet som även inkluderade instudering av äldre tiders danser. Det var främst dessa utgåvor som på allvar tände min forskningsiver kring sambandet mellan äldre konst- och folkmusik. Sedan dess har det utkommit ett antal album med ansatsen att tolka 1700-talets folkliga musik – inte minst under det senaste decenniet där utövare inom folkmusikrörelsen (här efter FMR)¹ som *Höökensemblen* (1995; 2002), *Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam* (2007; 2014) och *Lynx Ensemble* (2020) har uppmärksammat spelmanslåtarnas rötter i barock, rokoko och wienklassicism.

Under mina år på Musikhögskolan Ingesund, studerade jag förutom klassisk violin även tidig musik. På min fritid forskade jag i min hemtrakt Nordanstigs folkliga musik, dels genom att besöka äldre spelmän, dels genom att samla noter och inspelningar. Då min hembygd i nordöstra hörnet av Hälsingland genom åren befolkats av en hel del framsynta not- och inspelningskunniga personer, finns idag en mycket stor mängd melodier

1. Folkmusikrörelsen som begrepp används här i bred bemärkelse för hela folkmusikmiljön. Folkmusikrörelsen är ett komplext och diversifierat fält för kulturell produktion, vilket delvis har beskrivits i von Wachenfeldt (2015).

kvar.² Även Matts Arnberg vid Sveriges radio samt sedermera Märta Ramsten och Klas-Göran Stridh från svenskt visarkiv genomförde från slutet av 1940-talet och fram till 1970-talet ett flertal inspelningar av vissångare och spelmän i nordanstigsocknarna. Det finns således ett rikt och mångfacetterat upptecknat och inspelat material att studera. Det jag redan tidigt slogs utav, var att det i många fall rörande folkmusikens beståndsdelar och idiom, i vissa avseenden – och särskilt bland de äldre spelmännen verksamma under 1800-talet och i inledningen av 1900-talet – rörde sig om en ”övervintrad” barocktradition. Mycket av det jag hörde rörande tonbildning, ornamentik och annat hos äldre spelmän som Lars-Erik Forslin (1885–1973) från Bergsjö, Jon-Erik Hall (1877–1948) från Hassela och Andreas Olsson (1894–1987) från Jättendal fanns beskrivet i violinskolor av bland andra Leopold Mozart (1756), Giuseppe Tartini (1771) och Fransesco Geminiani (1751). Mina studier av äldre uppförandep Praxis inom spelmansmusiken har därför varit behjälpliga vid uttolkning av äldre konstmusik, vilket rört artikulation, tonbildning, agogik, inegalitet, ornamentik och frasering. Odlandet av min egen smak och spelstil har alltså haft två riktningar: interpretation inom äldre konstmusik och äldre interpretationspraxis inom spelmansmusik som korsbefruktat varandra.

Interpretation, revitalisering och rekonstruktion

I föreliggande artikel avser jag att beskriva ett kombinerat forsknings- och inspelningsprojekt av albumet ”Brudlåtar” (2018). Avsikten för projektet var att utifrån befintlig kunskap, samt mina egna erfarenheter rörande

2. Här bör särskilt de välbekanta spelmännen Jon-Erik Hall (1877–1948) och Pelle Schenell (1855–1946) nämnas. Förutom den repertoar som dokumenterades i Svenska låtar, fortsatte de sin uppteckningsverksamhet och vi har idag tillgång till hundratals melodier efter 17- och 1800-talens spelmän tack vare dem, vilket idag förvaltas av Hallkommittén, Nordanstigs Folkmusikarkiv och Institutet för språk och folkminnen i Uppsala. Från 1950-talet arbetade folkskolläraren och spelmannen Helge Nilsson (1905–1982) med både inspelning och nedteckning av låtar från byarna i nuvarande Nordanstigs kommun. Samtidigt med honom var en annan bergsjöspelman, Helmer Larsson (1909–1991), aktiv i att teckna ned låtar från byarna i främst nordvästra delen av Bergsjö socken. I närtid bör riksspelmännen O’Törge-Kaisa Abrahamsson (1959-) från Bergsjö och Lennart Eriksson (1935–2021) från Jättendal nämnas, vilka genomfört ett omfattande arbete för att bevara och vidareförmedla folkmusiken från Nordanstig.

svensk spelmansmusik och äldre konstmusik, försöka rekonstruera eller revitalisera interpretationen av svenska spelmanslåtar med ursprung i andra halvan av 1700-talet. Detta genom att undersöka hur insikter rörande uppförandep Praxis i äldre folkmusik och konstmusik kan erhållas genom att undersöka melodier som ligger i skärningspunkten mellan de båda stilarna. Det skall i sammanhanget påpekas att det under 1700-talet ingalunda fanns någon tydlig gräns mellan vilka melodier som spelades bland allmogen eller vid gods och gårdar.³ Det finns otaliga exempel på melodier som komponerats av musiker som kopplas till den konstmusikaliska sfären, vilka blivit populära bland allmogens spelmän.⁴ Anspråken med denna studie är alltså ej att finna specifika sakrosankta sanningar om hur det ”egentligen lät” när det så att säga ”begav sig” – dylika anspråk lämnar jag därhän då detta är ett fåfängt företag, ty ”dogmatism är sällan, om någonsin, lämpligt ifråga om musikaliskt framförande”⁵ (Brown 1999:1) och ingen kan med säkerhet veta exakt hur exempelvis hälsingespelmannen Hultkläppen eller den tyske tonsättaren ”Johann Sebastian Bach framförde sin musik (och på vilken dag?)” (Kuijken 2013:2). Studien skall snarast betraktas som ett försök att erhålla nya, eller kanske snarare revitalisera några sedimenterade verktyg för att vidga de musikaliska tolkningsmöjligheterna.

Syftet med föreliggande studie är att, utifrån delar av den interpretationspraxis som beskrivs i 1700-talets källor och som odlats inom tidig musikrörelsen (härefter TMR) under 19- och 2000-talen samt genom analys av äldre spelmän verksamma under 1800-talet och första halvan av 1900-talet, tolka spelmansmusik från andra hälften av 1700-talet. Utifrån syftet har följande

3. Uppdelningen mellan konst- och folkmusik påskyndades i Europa genom 1800-talets nationalromantiska strömningar. Intellectuella företrädare strävade mot att framhäva folklig musik som motsats till vad som ansågs vara en förkonstlad konstmusik – detta som en viktig ideologisk komponent i skapandet av den nationella berättelsen (Ronström 2014; von Wachenfeldt 2015).
4. Ett gott exempel är en välkänd polonäs som tillskrivits den tyskfödde violinisten Karl Michael von Esser (1736–1795) som återfinns i spelmäns repertoarer över stora delar av Sverige, bland annat hos hasselaspelmannen Jon-Erik Hall (1877–1948) där den kallas ”Lif Anders’ polska” (SvL, Häls. nr. 23). En spelkamrat till Esser var violinisten och hovkapellisten Anders Wesström (1720/21–1781) från Hudiksvall. Han var en av de tidigaste tonsättarna att använda svenska folkmelodier i sina kompositioner som exempelvis variationsverket ”Polonese Suezeso” som framfördes 1773 (Kjellberg & Ling 1991).
5. Samtliga citat i föreliggande text är översatta av mig.

forskningsfrågor preciserats: Vilka interpretatoriska verktyg hämtade ur uppförande av äldre konstmusik är gångbara i uttolkandet av äldre spelmansmelodier? Vilka interpretatoriska verktyg hämtade från äldre svensk spelmanstradition är gångbara i uttolkandet av äldre spelmansmelodier?

Revitalisering av konventioner inom två musikrörelser

Naturligtvis lever och verkar vi ej i ett vakuum. Det är ofrånkomligt att låta sig influeras av sin samtids smak och konventioner. Den svenska folkmusiken är i flera avseenden både rekonstruerad och revitaliserad – inte minst genom 1970-talets folkmusikvåg, vilken ibland benämns som en musikalisk ”revival” (Ronström 2014; von Wachenfeldt 2015). Några av tidens kännetecken hos det yngre avantgardet var en strävan att framföra låtarna med ett arkaiserat spelideal (Ramsten 1992). Detta idiom var delvis en motreaktion på att spelmännen under 1900-talet hämtat inspiration från samtida konst- och populärmusik samt från ett mer kammarmusikaliskt orienterat spel som kunde höras i form av ”städade” framföranden i radion från främst 1930-talet och framåt (Ling & Ramsten 1990). Arkaiseringen från 1970-talet tog sig uttryck i ett sökande efter en äldre repertoar och samtidigt, som nyss nämnts, en strävan efter ett mer ålderdomligt spelsätt genom att återinförliva eller förstärka konstnärliga finesser som mikrotonalitet (kvartstoner), dubbelsträngsspel och asymmetriskt polskespel. Det tog sig även uttryck genom att tidens folkmusiker återuppväckte inslurade folkliga instrument som säckpipa, vevlira och diverse folkliga flöjter.⁶

FMR:s revival sammanfaller delvis med TMR:s egen revival och det föreligger ett flertal avgörande likheter mellan dessa rörelser (Weman-Ericsson 2008). I min avhandling (von Wachenfeldt 2015) är *autenticitet* ett av de centrala begreppen som behandlas – det vill säga ett sökande efter vad Platon skulle benämna som *eidos* – den oförvanskade urformen. Detta koncept återfinns inom TMR, då tonsättaren Paul Hindemith 1950 vid högtidlig-hållandet av Johann Sebastian Bachs dödsdag 1750 menade att Bachs musik

6. Återuppväckande av äldre instrument skedde även inom TMR där stråkinstrument som gambafamiljen, äldre blåsinstrument som traversflöjt och äldre stränginstrument som torb, luta och barockgitarr redan kring förra sekelskiftet åter började konstrueras.

bör framföras utifrån den klangvärld han själv levde i (Hindemith 1996). Det vill säga att de instrument som används vid framförande av Bachs musik i bästa möjliga mån bör vara konstruerade på samma sätt som under hans levnad. Enbart genom detta förfarande kan vi, enligt Hindemith, uppnå en sann autentisk klang som motsvarar Bachs intentioner. Hindemiths förhållningssätt⁷ gjorde stort intryck på en av de mest betydande personligheterna inom TMR, pionjären Nikolaus Harnoncourt (1929–2016), som 1966 spelade in Johann Sebastian Bachs *Johannespassion* med en orkester bestående av musiker utrustade med periodinstrument. Harnoncourt förutspådde på albumets konvolut att ”vi en dag måste erkänna det faktum att viljan att höra gammal musik i en oredigerad form, så nära originalet som möjligt [...] kommer sätta igång en kedjereaktion [...] som är ostopparbar” (Harnoncourt 1966).

TMR växte fram delvis som en protest mot vad som av somliga ansågs vara ett förstelnat konstmusikaliskt etablisseman (Haynes 2007) och den inspelning som Harnoncourt genomförde tillsammans med sin orkester *Concentus Musicus Wien* satte mycket riktigt igång en kedjereaktion. Samtidigt utmanades vedertagna konventioner inom FMR av ett ungt avantgarde som strävade efter autenticitet.

Konventioner och trading

En notering som i sammanhanget bör göras är att rörelsernas konstnärliga visioner innebar ett brott mot en kontinuerlig tradition. Detta utifrån ett synsätt som Dahlhaus (1983) beskrev som att ”äldre tiders musik hör samman med nutiden såsom musik, ej som dokumentära vittnesmål” (Dahlhaus 1983:63). Exempelvis hade Beethovens symfonier aldrig slutat att framföras sedan den första hade sitt uruppförande år 1800. Detta blev

7. Detta är en föreställning som idag tas för självklar. Spotifyredaktionens egen redaktörslista ”Early Classical” bär följande beskrivning: ”50 splendid recordings of historically informed performance, which uses both period instruments and performance practice, in order to present music works faithfully, in the style of the era when the piece was originally conceived” (URL: https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXbaZdHeCwI9C?si=_o2Cc5yKRBSgjE46n9jKuQ (hämtad 2020-03-10).

inledningen till en fortlöpande tradering under ett och ett halvt sekel med de idiomatiska förändringar det innebär över tid – såväl beroende på smak som instrumentkonstruktionsmässiga förändringar. Fortfarande görs nya framföranden och inspelningar av Beethovens symfonier, men idag har den tradition som kontinuerligt odlats fått sällskap av historiskt informerade tolkningar med tidstroga instrument.

Ett samlat intryck är att TMR haft ett betydande inflytande på interpretationen av äldre konstmusik även inom konventionell kontinuerligt traderad konstmusik. Detta gäller såväl inom utbildning som hos verkssamma musiker, ensembler och orkestrar, då det idag generellt råder en konsensus kring vissa idiomatiska förhållningssätt. Några sådana exempel är: vibratofritt spel, hur ornamentik skall framföras och en mindre tät tonbildning och frasering – oavsett om musiken framförs på periodinstrument eller modernt uppställda instrument. Detsamma gäller den nutida svenska folkmusiken, vars utövare sedan folkmusikvågen under 1970-talet alltmer bröt med den ”kammarmusikaliska” uppförandepraxisen och numera i stort antagit ett revitaliserat ålderdomligt spelsätt.

Detta fenomen, det vill säga traditionsförändringar och paradigmskiften har tidigare behandlats i min avhandling (2015:30–33; 104–118). Där har jag bland annat utifrån Ricœurs (1984) teori kring tradering beskrivit hur förhandlingar och strider mellan aktörer inom FMR utmynnar i vad som tillmäts värde och därmed tillfogas och vidareförmedlas – det vill säga traderas. Detta får då konsekvensen att andra aspekter eroderar (lämnas därhän) eller sedimenteras. Sedimentet utgör traditionens långsamt föränderliga grund som göds av traditionens aktörer och där individer med högst symboliskt kapital lämnar störst avtryck (von Wachenfeldt 2015: 21–30; 68–69). Dock kan vi även lägga märke till historiens cykliska processer där somliga ting åter, så att säga, ”kommer till heders” och grävs fram ur sedimentets djup. Dessa cykliska fenomen kan åskådliggöras med att exempelvis renässansen, likväl som klassicismen, är revitaliseringar av vetenskapliga, filosofiska och estetiska ideal med ursprung i antiken. Samma fenomen uppträdde alltså i FMR och TMR under andra halvan av 1900-talet, där kontinuiteten bröts och äldre instrument och stilmedel åter togs i bruk.

Men för att återgå till begreppet konvention. Det är, som inledningsvis nämnts, mycket svårt att verka utifrån ett konstnärligt tomrum. Vi är alla summan av våra erfarenheter, vilka ligger till grund för hur vi uppfattar och orienterar oss i vår omvärld. Inte minst gäller detta även estetiska överväganden. Min avsikt är därför att, utifrån de källor som står till buds, både förhålla mig till ett äldre konstmusikaliskt idiom, samt till inspelningar och nedteckningar efter äldre svenska spelmän från min hemtrakt i nordöstra Hälsingland. Utgångspunkten är den kunskap som finns tillgänglig kring uppförandep Praxis och smak från senbarocken och rokokon/gustavianismen. Materialet rör alltså ej endast konstmusikaliska källor – där jag främst nyttjat mig av skriftliga urkunder⁸ – utan även folkmusikaliska källor, vilka utgörs av ljudupptagningar med spelmän födda under 1800-talet samt även skriftliga källor. Med ödmjukhet inför det begränsade men likväl komplexa källäget rörande 1700-talets interpretation och en försiktighet i en alltför tvärsäker uttolkning av dessa, samt de konventioner som växt fram och odlats inom både TMR och FMR, är det sist och slutligen jag själv som utövande musiker med min egen förståelse och erfarenhet som gör de estetiska övervägandena. Denna form av konstnärliga forskning är, som Kuijken anger, både ”subjektiv och kreativ” (xii) och ”[a]llt vi kan göra anspråk på är att finna en rimlig väg mellan sannolikhet och god smak” (2013:2). Även dessa spörsmål kopplade till tolkning eller interpretation behandlas av Ricœur (1984), som utifrån Aristoteles utvecklat en tredelad mimetisk process där den första fasen, *prefiguration*, beskriver uttolkarens förståelse; den andra fasen, *konfigurationen*, är själva sammansmältningen av interpretens kontakt med materialet, exempelvis notbilden, och den tredje fasen, *refigurationen*, är själva utkomsten – syntesen mellan uttolkaren och den skrivna musiken.

8. Det finns även exempelvis pianorulleinspelningar från 1904 med pianisten Carl Reinecke (1824–1910) där han bland annat framför stycken av Wolfgang Amadeus Mozart på ett sätt som i mångt och mycket bekräftar ett flertal skriftliga källor från 1700-talet som berör inegalitet, agogik och ornamentik. Reinecke räknas till den klassiska traditionen efter Mozart och Clementi, snarare än den romantiska traditionen representerad av främst Liszt. Han verkade under hela 1800-talet för att bevara den wienklassiska traditionen och är den tidigast födda inspelade pianisten.

Urval och inspelning av Brudlåtar

I föreliggande text har jag, som tidigare nämnts, inhämtat stoff från såväl ljudande inspelningar som skriftligt material, vilket rört både textliga beskrivningar av interpretatoriska detaljer och beskrivande notbilder. Men inte minst har jag även, för att än en gång återknyta till begreppet konvention, även tagit intryck av interpretater inom TMR, såväl de äldre som Jordi Savall (1941-) och Elisabeth Wallfisch (1952-) som yngre musiker som Amandine Beyer (1974-) och Dimitri Sinkovski (1980-). Inom folkmusik har jag främst tagit intryck av äldre norrhälsingespelmän som Lars-Erik Forslin, Bergsjö, Andreas Olsson, Jättendal samt Jon-Erik Hall och Eskil Hagström (1885–1976) från Hassela, men även nu levande spelmän som tidigare nämnda Rosén och Störling. Anledningen att jag valt äldre spelmän är att de var verksamma i en tid då 1700-talets violinspelspraxis fortfarande lyser igenom i deras framförande. De hade inte heller påverkats av den omvälvning av spelstilen som tog sin början under folkmusikvågen på 1970-talet.

Albumet ”Brudlåtar” innefattar fyra sviter, med vardera fyra satser. Jag kommer dock i denna text av främst utrymmesskäl behandla genomförandet av projektet med ”Brudsvit III i d-moll”, vars låtar, liksom ”Brudsvit I i D-dur”, bär ett flertal karakteristiska som påminner om 1700-talets konst-



Figur 1a. Skivomslaget till albumet "Brudlåtar" Senza Vib Konst & Musik AB (2018)



Figur 1b. Spelmannen, bokhållaren, folkskoleläraren, mystikern och folklivsupptecknaren Pelle Schenell (1855–1946) från Gällsta, Gnarps socken. Fotograf: okänd. Statens Musikverk, Sverige. Asseptionsnummer MM 0587. Foto: Wikimedia.

musik.⁹ Brudsvit II och IV har uteslutits på grund av sin mer modala och därmed mer traditionellt folkmusikklingande karaktär. Låturvalet som ligger till grund för den svit som presenteras i denna studie hämtades från ett tämligen avgränsat geografiskt område av två närliggande byar, Skesta och Gällsta, i Gnarps socken. Samtliga låtar är upptecknade av Pelle Schenell och röjer mycket få detaljer som ger någon vetskap om hur de framfördes vid uppteckningstillfället.

Det första urvalskriteriet var, som albumtiteln antyder, att låtarna skulle ha koppling till bröllop eftersom dessa låtar ofta bär en högtidlig och understundom även en ”högreståndsmässig” karaktär – det vill säga stilistiska drag som vittnar om släktskap med 1700-talets konstmusikaliska violinrepertoar. Med andra ord: att låtarna klingar likt den musik som ibland framfördes av exempelvis byorganisten eller av musikanter vid någon herrgård. Den låttradition som odlats i östra delen av Gnarps socken kan generellt betecknas som galant, vilket kan bero på att låtspelet kultiverades i en täm-

9. URL: https://open.spotify.com/album/0wlvAV0E4eO8zmZORXwEff?si=qn9xK7JvTIqeU0syGy5uVA&cdl_branch=1

ligen rik jordbruksbygds mylla, där de stora hemman som än idag präglar landskapet påminner om hälsingsk bondeadel. Dessutom fanns i det omedelbara området en masugn i Sörfjärden med tillhörande herrgårdsmiljö, vilket gav förutsättningar för en kontakt med musik från den borgerliga kultursfären.

En av låtarna är efter spelmannen Kus-Nisse (Nils Nordén) som själv genomgick organist- och lärarutbildning i Uppsala under början av 1800-talet och dog endast 29 år gammal i rötfeber 1846. Övriga spelmän som är representerade är skomakaren Spel-Jante¹⁰ (Johan Johansson). Han skall ha varit eftertraktad som brölloppsspelman, då han ansågs spela mycket vackert. Enligt Schenell (1933) var Spel-Jante verksam som brölloppsspelman från 1845 och spelade på över 300 bröllop. Lars-Andersgubben (1769–1835), vilkens egentliga namn var Anders Larsson, skulle enligt samtida spelmän i Gnarp varit en beryktad polskespelare samt mästare på att spela dubbelgrepp och så kallade ”rullstråk”¹¹ (Schenell 1934b).

Sammantaget har dessa spelmän på olika sätt haft möjlighet att komma i kontakt med högreståndsmusik; Kus-Nisse genom sin utbildning i Uppsala och Spel-Jante genom sin idoghet som brölloppsspelman. Hur Lars-Andersgubbens införskaffat sina eleganta låtar är okänt men närheten till den gamla järnbruksam miljön i Sörfjärden har möjligtvis rönt inverkan på hans högreståndsmässiga repertoar.

För att i enlighet med 1700-talets sonat- och svitpraxis skapa musikaliskt väl sammansatta sviter använde jag mig av ett eget analys- och sorteringsförfarande som följde fyra nivåer: Den övergripande nivån, *Makronivån*, rör musikstyckets form. Nivån under, *Exonivån*, berör styckets ton- och taktart. Sedan följer fraser och perioder i *Mesonivån* och slutligen den minsta nivån, *Mikronivån*, som rör melodik och tematik. Urvalsprocessen inleddes med en strävan att låtarna formmässigt, motivistiskt och melodiskt skulle höra väl samman, men i enlighet med barockens sonat- eller svitform i taktart- och tempohänseende även fungera kontrasterande gentemot varandra. I en analys utifrån de två första nivåerna, *makro* och *exo*, valdes fyra

10. I Svenska Låtar, Hälsingland har Johan Johansson felaktigt blivit kallad för Spel-Jonte.

11. Detta är ett i främst hälsingsk låttradition mycket vanligt förekommande arpeggiert stråk över flera strängar som har sitt ursprung i barockens virtuosa violinrepertoar.

låtar ut där de tre första går i d-moll med en avslutande repris i parallelltonarten F-dur samt en coda i huvudtonarten d-moll. Polskan som sluter sviten går dock enbart i F-dur – detta efter en vanlig förekommande form i barocksonaten där den avslutande satsen ofta är kort och livlig. Låtarna som valdes till sviten är konsistenta rörande melodiska figurer och motivistiskt material och samtliga är symmetriskt konstruerade.

Arrangemangen och ackompanjemanget

Då endast melodierna finns bevarade, komponerade jag ett generalbasackompanjemang för att framhäva det harmoniska förloppet, men även för att förstärka 1700-talets klangvärld vilket underlättade det konstnärliga genomförandet. Även om sonater och sviter för soloinstrument utan ackompanjemang förekommer i tämligen rik omfattning från 1700-talet är det betydligt vanligare med sättningen soloinstrument och generalbas eller klaver. Arrangemangen följer den stil som är vanlig i solosonater från barocken – det vill säga en relativt självständig melodiförande basstämma där olika traditionella kontrapunktiska tekniker såsom *inversion*, *imitation*, *augmentation* och *diminution* används.

På albumet framför jag generalbasstämman på cembalo. Utifrån besiffringen har jag utarbetat en grundläggande realisering som jag enligt 1700-talets praxis (Keller 1721; Gasparini 1994) varierar utifrån hur jag framför melodistämman. I övrigt använder jag mig tämligen sparsamt av ornamentik utifrån devisen ”förnuftig foglighet” för att ”bistå” och ej ”förbrylla” melodilinjen (Gasparini 1994:5).

Prefiguration – att förbereda interpretation

Grunden för interpretationen är vilket verktyg som används för att generera tonen. Vid denna inspelning användes ett så kallat periodinstrument; en violin byggd av Georg Kloz i Mittenwald 1732. Fiolen är uppställd med ospunna färtarmar på E- och A-strängarna och spunna färtarmar på D- och G-strängarna.¹² Stråken jag använder är en replik på en italiensk violinstråke från ca 1720, vilken är tillverkad i ormrä och väger 47 gram. Anledningen till detta är ej endast att närma sig den tidiga konstmusikens premisser rörande instrumentarium, utan att även möta de äldre spelmännens klangliga förutsättningar. De spelmän vars låtar är representerade levde under en tid då annat än tarmsträngar ej fanns att tillgå. Jag har tyvärr ej haft möjligheten att studera något av deras instrument. Dock har jag undersökt två violiner som brukats av Pelle Schenell, där en av dem var i originalskick från 1700-talet – alltså en så kallad ”barockfiol”.

Just dessa verktyg bildar den första grunden för vad Ricœur benämner som prefigurationen – det vill säga själva förutsättningen för tolkningen. Hade jag valt en modernt uppställd violin med tillhörande stråke hade tonsatsen låtit på ett annat sätt. En barockstråke betar sig annorlunda då den väger mindre än en modern stråke och har en annorlunda disponerad vikt där spetspartiet är lättare. Detsamma gäller tarmsträngarna, som svarar snabbare vid kontakt med stråken. Tarmsträngar är dessutom betydligt mer tryckkänsliga än moderna strängar av stål eller perlon, vilket medför att stråkföringen blir mindre tät.

Den huvudsakliga aspekten av prefigurationen är dock, som tidigare nämnts, uttolkarens förförståelse för materialet och förkunskaper rörande violinspel. Vi återkommer till tonbildningsfrågan under figur 7, efter en beskrivning av de huvudsakliga aspekterna av ornamentering.

12. Violinen är anskäffad, men har dock trots detta ej samma lutning på halsen som en modern violin. En av kännarna som undersökt violinen uppgav att anskaffningen möjligen kan ha gjorts i Sverige, då halsämnet liknande svensk lönn.

Att förhålla sig till konceptet God smak

En central idé under 1700-talet som försiktigt antyts i denna text är begreppet ”smak” – ett begrepp som under upplysningstiden hörde tätt samman med förnuftet (Gasparini 1994:5). Smak är dock ett lika svärgripbart och flyktigt koncept som interpretation och vidare i ett större perspektiv även estetikens grundläggande frågeställningar rörande *skönhet*.¹³ Vad som var god smak år 1700, var något annorlunda mot slutet av århundradet, vilket på ett tydligt sätt åskådliggörs av Zaslaw (1996) i hans översikt av olika ornamenteringsförslag av Corellis 12 violinsonater (Op.5). Detta verk räknas än idag, sedan första utgåvan år 1700, som ett av violinlitteraturens centrala verk. Förutom 50 återpubliceringar innan seklet var till ända, genomfördes även bearbetningar av verket, såsom exempelvis i concerto grosso-form (H.132–143) av Francesco Geminiani (1687–1762), utgivna 1726. Corellis Op.5 finns även i ett flertal arrangemang för andra instrument än violin och generalbas. Men framförallt utgavs förslag på ornamentering av de lugna satserna i Op.5, vilka var de delar där improvisation och utsmyckning främst genomfördes. Det finns även en mängd otryckta manuskript bevarade runt om i olika bibliotek och arkiv, där bland annat Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek förvarar Johan Helmich Romans (1694–1758) förslag på utsmyckningar i Romansamlingen. Dessa gjordes med största sannolikhet under Romans tid i England och vissa av dem kan möjligen tillskrivas violinisten och kapellmästaren Matthew Dubourg.¹⁴ Zaslaw har sammanställt en översikt över hur ornamenteringen blir mer och mer virtuos ifråga om tontäthet ju längre 1700-talet framskrider. En av teserna Zaslaw driver är hur eleven ”ut-ornamenterar [orig. out-ornaments]” (Zaslaw 1996:101) sin lärare ifråga om virtuositet. Detta kan exemplifieras genom följande notbild där man ser hur Dubourgs utsmyck-

13. Estetiken etablerades vid denna tid som egen filosofisk vetenskap som emanerade ur poetiken i och med Alexander Baumgartens avhandling ”Filosofiska meditationer gällande poesi [orig. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus]” (1735), vilkens innehåll senare fördjupades i hans oavslutade verk ”Aesthetica” (två band, 1750 och 1758).

14. Matthew Dubourg (1703–1767) var en engelsk-irländsk violinist som bland annat studerade för Francesco Geminiani och ledde uppförandet av Georg Friedrich Händels (1685–1759) ”Messias”.

ning av Corellis melodi är tämligen riklig i förhållande till hans lärare Geminiani.

Figur 2. Archangelo Corelli: Op. 5, Sonat nr 9, sats 1 med tre olika exempel på utsmyckning av grundmelodin.

Musikhistorikern Sir John Hawkins (1719–1789) jämförde Dubourgs framförande av Corellis Op.5 som ”djärvt och hastigt” medan Geminianis var ”ömt och känslösamt” (Hawkins 1875:892). Detta virtuoseri mötte motstånd redan av sin samtid då både essäisten Roger North (1653–1734) och den flöjtspelande tonsättaren Johann Joachim Quantz (1697–1773) kritiserade de alltmer ymniga tonkaskaderna samt att en kontinuerlig puls negligerades till förmån för de virtuosa passagera. Även Leopold Mozart (1756 övers. 1985) berör detta då han menar att ”många som inte har någon insikt i vad god smak är behåller aldrig en jämnhet i tempot” utan ”strävar alltid efter att följa solisten. Dessa är ackompanjatörer för dilettan-

ter och ej för mästare” (1756/1985:223–224). Quantz ansåg även att ornamenteringen skulle ske först efter att melodin presenterats, då lyssnaren annars ”ej kunde veta om variationerna var närvarande” (Quantz 1752 övers. 1966:139).

Beskrivningen ovan är ett exempel på hur smaken under 1700-talet förändrades och hur diskussionerna om densamma fördes. Geminiani anför själv i sin ”A treatise of Good Taste in the Art of Musick” (1749) följande:

Det finns en föreställning hos många att god smak ej kan erhållas genom några konstnärliga regler, då det är en sällsam gåva från naturen, endast förbehållen den som begåvats med ett gott öra. Och då många smickrar sig själva med att äga denna förmåga, händer det följaktligen att han som sjunger eller spelar ej tänker på annat än att framföra några specifika inövade favoritlöpningar och utsmyckningar i tron att han genom detta förfarande kommer bli ansedd som en framstående artist – detta utan att förstå att ett framförande med god smak ej innebär att ideligen spela några förutbestämda löpningar, utan att med uttrycksfullhet genom styrka och delikatess framlägga kompositörens intention. Detta uttryck är vad alla bör sträva efter att uppnå, och det kan enkelt nås av vilken person som helst som ej är för betagen i sina egna åsikter och ej envist vägrar att inse kraften i den sanna evidensen... Jag vill bara hävda att en uppsättning regler är nödvändigt för ett måttligt geni och kan förbättra och hjälpa ett gott dito att nå perfektion (Geminiani 1749: 2).

Geminianis text är tidstypisk i sin tro på förnuftet och därmed en strävan efter universella lagar grundade i evidensbaserad kunskap, vilka sedermera kan fungera som ramverk för att frammana specifika estetiska kvalitéer. Det är även tydligt att Geminiani förespråkar ett tämligen moderat förhållnings-sätt vid utsmyckning av melodier och att dessa i första hand skall tjäna musiken. I stort sett följer Geminiani tre övergripande principer: 1) Att utifrån den underliggande harmonin och melodin utföra arpeggion, 2) Tillfoga diverse förslag och drillar och 3) Snabbare löpningar för att knyta samman toner i melodin (Pliler 1979:11).

Även Quantz förespråkar en försiktighet inför en alltför excessiv ornamentering och detsamma kan noteras i Gasparinis instruktioner över generalbasackompanjemang. Den mer virtuosa stilen, vilken Dubourg och andra odlade, ledde dock fram till romantikens virtuosa ideal vilket för-

kroppsligades av musiker som Franz Liszt (1788–1866) och Niccolò Paganini (1782–1840). Jag har dock i föreliggande projekt valt att följa den mer modesta linjen, då jag anser att de melodier som presenteras i denna studie bäst tjänas av en mild behandling.

Så hur ter sig ornamentiken i den folkliga musiken? De låtar som i föreliggande text behandlas är sparsmakat upptecknade och förutom några enstaka angivna appogiaturor (förslag) saknas helt ornament. Därför avser jag exemplifiera den folkliga ornamentiken genom ett par notbilder med musik från närområdet.



Figur 3. Gånglåten är efter spelmannen Per-Erik Svedin (1853–1910) från Gnarp. Han hade den i sin tur efter sin styvmorfar Ola Ersson (1811–1885) från Torrängen, Attmar socken. I låten finns ett flertal av de vanligt förekommande barockornamenten såsom förslag, efterslag, mordent och drill (SvL, Medelpad nr. 217).

Schenell anger tyvärr inte någonstans hur spelmännen utförde ornamenten och de flera hundra uppteckningarna han gjorde under sin levnad röjer mycket lite idiomatisk information. Dock har Schenell angett hur ”de gamla här på orten sjöngo koralmelodierna” (1934a) (figur 4).

Tonbildning och stråkarter

En av de spelmän födda på 1800-talet som finns väl dokumenterad i ljudande format är Lars-Erik Forslin. Forslin erhöll många utmärkelser såsom Zornmärket i silver 1927 och i guld 1965. Han placerade sig även väl i de

Var hälsad sköna morgonstund, som av profeters
helga mun är oss bebådad vor den!

Figur 4. Den välbekanta psalmen "Var hälsad, sköna morgonstund", författad av Johan Olof Wallin till musik av Philipp Nicolai. Melodin är rikt utsirad med förslag, efterslag och dubbelslag. Schenell beskriver hur tillvägagångssättet bland de äldre var vid psalmsången: "Jag har sjelv som ung flera gånger varit i kyrkan och hört de gamla sjunga och oaktat organisten spelade utdragna toner utan några drillar, så drillade ändå församlingsborna på varje ton utom vid (fermat) som alltid sjöngs utan drill." (Schenell 1934a).

spelmanstävlingar som hölls under början av 1900-talet. Forslin musicerade ofta tillsammans med Jon-Erik Hall och Thore Härdelin d.ä. och lärde sig traktera fiol av äldre spelmän i Bergsjö. Hans spel kan karakteriseras som ålderdomligt och tangerar i vissa avseenden de beskrivningar som finns i skrifter av barockens musikteoretiker och musiker. Bland annat är hans musikaliska utförande rikt i avseende på skiftande stråkarter och ornamentik samt med en utpräglad agogik och inegalitet, vilket utnyttjas av Forslin för att skapa ett variationsrikt spel. Ett av Forslins mest utmärkande kännetecknen är den mycket tydligt utmejslade artikulationen där han varvar korta toner med längre, samt även skiften mellan sextondelsunderdelning och triolunderdelning, vilket skapar ett betagande rytmiskt uttryck. Andersson & Andersson (1973) beskriver hans spel som "rent, kraftigt och brett samt i tämligen forcerat tempo då det gäller polskan" (82).

$\text{♩} = 144$

1. 3. 2. 4.

3 3

Figur 5. Polska efter Hägg-Erske "Stassviken" Sundell (1827–1911), Rexfors, Bergsjö socken.

Denna polska som Forslin har efter spelmannen Hägg-Erske är upptecknad efter en inspelning gjord 1955 av Torsten Karlsson från Sundsvall. Jag har i notbilden strävat efter att fånga en slags medelväg av hur Forslin spelar polskan. I polskans första och näst sista takt märks det typiska fördraget rörande åttondelsgrupperingar, där den första av de två kortas av, vilket skänker melodilinjen ett i det närmaste synkopierat uttryck. Lägg även märke till den inegala sextondelsfiguren i husen 1 och 2, vilken bland de äldre norrhälsingspelmännen är ett manér som även Nils Andersson lade märke till när han tecknade upp låtar efter Forslins spelkamrat Jon-Erik Hall. Andersson uppger att Hall ”spelar sina polskor på ett sätt som är gemensamt för de flesta av Medelpads och norra Hälsinglands spelmän... Enligt detta spelsätt få i en sextondelsfigur alla tonerna ej lika tidsvärde, utan första tonen hålles ut något längre, på de andras bekostnad, varigenom en dylik figur får ungefär följande utseende:



(Andersson & Andersson 1973:1)”.

Föreliggande polska efter Hägg-Erske utförs tämligen asymmetriskt men med en triolbaserad underdelning. Därför får de raka åttondelarna karaktär av duoler och sextondelsgrupperingarna ”den egendomligt jäktande rytm” som Andersson omskriver (Andersson & Andersson 1974:62). Detta spelsätt kan bland annat höras på de inspelningar som Hall gjorde tillsammans med Thore Härdelin d.ä. på 1910-talet under namnet ”Svenska Nationaltruppen” (1911; 1914a; 1914b; 1917a och 1917b).

Konfiguration – att genomföra interpretationen

Det som nyss anförts är ett mycket litet utsnitt ur det material som jag under många år studerat, men skänker ändå en inblick i vad som varit underlag för denna studie. Den första notbild som nedan följer är ett exempel

på hur jag utgått från bland annat de olika ornamenteringsexemplen av Corellis Op.5 som presenterats tidigare. Ett annat verk jag genom åren studerat är Georg Philipp Telemanns (1681–1767) ”12 Sonate Methodiche (TWV 41)” (Sonat 1–6 utgivna 1728 och Sonat 7–12 utgivna 1732), vilket är en samling sonater där Telemann själv ger förslag på hur man kan brodera ut de lugna inledningssatserna. Telemanns ornamentik skymmer aldrig grundmelodin och är tämligen strikt hållen. Detta är ett förhållningssätt jag försökt följa. Sammansmältningen av mediet och uttolkaren är vad utgör konfigurationen. Det vill säga att jag med min förförståelse samt mina erfarenheter och förkunskaper – vilka bildar grund för den konstnärliga intentionen (smak) – tar mig an notbilden och utifrån detta skapar en ljudande artefakt.

I notbilden (Figur 6) på Sats III (Brudmarsch efter Lars-Andersgubben) åskådliggörs den utsmyckning jag gjort på albumet (övre notsystemet). På ett grundläggande plan har jag anammat bland andra Quantz idé om att först presentera melodin tämligen sparsmakat – det vill säga efter kompositörens grundläggande intention. Själva genomförandet grundar sig i den strategi som exempelvis Geminiani använder sig av – det vill säga att 1) ornamentera utifrån den underliggande harmonin; 2) tillfoga diverse utsmyckningar som förslag, efterslag, mordenter och drillar och 3) löpningar för att knyta samman toner. Några exempel på hur jag använt den underliggande harmonin som stöd är i de arpeggierade ackorden i takterna 2, 5 och 41 samt enstaka ackordstoner som förslag i takterna 6, 9, 17, 23, 29 och 42. I låten används tre typer av förslag, dels vad Geminiani benämner som det ”överordnade förslaget”¹⁵ (4, 7, 12, 22, 23, 30, 31, 32 och 44) vilket är ett långt förslag som upptar minst hälften av det värde tonen den hör till innehar och som inleds på tonen över meloditonen. Närbesläktat med detta är det ”underordnade förslaget”¹⁶ (2, 24, 48 och 51) som även är ett långt förslag, men med start på tonen under (se även Quantz 1966:91–93; Mozart 1985:166–185). Just denna typ av förslag har försvunnit i svensk folkmusik, vilket även gäller 1700-talsbruket att framföra förslaget *på* slaget. Liksom inom konstmusikalisk uppförandepraxis sedan

15. Orig. ”Superior apogiatura” (Geminiani (1749:2).

16. Orig. ”Inferior apogiatura” (Geminiani 1749:2)

Figur 6. Sats III, *Brudmarsch efter Lars-Andersgubben, Skesta, Gnarps socken, upptecknad av Pelle Schenell.*

1800-talets början spelas förslagen i spelmanslåtarna idag *innan* slaget. Detta förekom dock redan under 1700-talet (Quantz 1966:93; Mozart 1985:177–178) och kallas ”kontinuerligt förslag”, men tycks ha varit mindre vanligt än att framföra förslaget på slaget.¹⁷ De överordnade och underordnade förslagen, superior apogiatura och inferior apogiatura, har främst en dissonerande funktion som även kan skönjas lite varstans i de svenska spelmanslåtarna, dock ej som utskrivet förslag utan som melodinot. Ett exempel är takt 14 i Sats IV, som enligt 1700-talspraxis skulle skrivits ut som i figur notex 1. Schenell har dock tecknat ned den som i figur notex 2. De löpningar som jag använt i denna sats grundar sig främst i den underliggande harmoniska strukturen och används främst för att knyta samman toner och fraser.

17. Orig. ”Durchgehende Vorschläge” (Quantz 1966:93)



Figur notex 1: Superior apogiatura 1



Figur notex 2: Superior apogiatura 2

Följande notbild på Sats II (Figur 7), Brudpolska efter Kus-Nisse, åskådliggör i första hand de stråktekniska och rytmiska uttrycken jag använt mig av, men även ornament och löpningar.

Figur 7. Notbilden visar några exempel på de utsmyckningar som kan höras i uttolkningen av brudpolskan efter Kus-Nisse.

I polskan efter Kus-Nisse har jag försökt sammanfoga både spelmannsämliga och konstmusikaliska ornament och uttryckssätt. I enlighet med den praxis som rådde under andra halvan av 1700-talet (ex Quantz 1966:134–135) har denna Allegro-sats tillfogats betydligt mindre löpningar och ornament än de lugna satserna. Från spelmanstraditionen märks bland annat behandlingen av sextondelsfigurerna i takt 1, vilkas inegala behandling beskrivits under figur 5. Ett annat förfaringssätt som inhämtats från låtspelstraditionen är hur åttondelarna gestaltas i ovanstående polskas (Figur 7)

takter 2, 6, 7, 8, 10, 13, 18, 20–22 och 26–29 – det vill säga att den första av två förkortas. Detta sätt att utföra åttondelar kan ibland även höras i uttolkningar av konstmusik från 1700-talet. Andra gemensamheter mellan konst- och folkmusik är tonbildningen där tonerna inleds med en mjuk insvängning och avslutas med en avfrasering. Mozart (1985) anför att ”varje ton, även med den starkaste attack, har en liten om än knappt hörbar, mjukhet i inledningen av stråket; annars skulle det ej vara en ton utan ett oangenämt och obegripligt oljud” (97). Denna tonbildningsstrategi kan även noteras i otaliga inspelningar av äldre spelmän och faller sig tämligen naturligt vid bruk av en barockstråke med sina viktegenskaper där spetspartiet är lättare än på en modern stråke. Det är även värt att notera att vissa av de äldre spelmännen höll stråken en bit upp på stängen, vilket ger den en liknande viktfordelning som stråkar från 1700-talet och därmed snarlika egenskaper ifråga om tonbildning och stråktekniska spörsmål.

Här har alltså redovisats en liten inblick i de bevekelsegrunder och förutsättningar som föregick det projekt som utmynnade i albumet ”Brudlåtar” samt själva genomförandet. Som jag vid flertal tillfällen berört, är den tolkningshorisonten jag arbetat utefter ett resultat av mångåriga studier samt musikaliskt lyssnande och praktiserande. Detta gör det omöjligt att ange samtliga källor som ligger till grund för min egen förståelse – refigurationen. I enlighet med den hermeneutiska logiken uppenbarar sig många nya frågor, problem och möjligheter under processens gång, vilka jag i nästa avsnitt kommer att diskutera.

Refiguration och diskussion

Refigurationen (Ricoeur 1984:53–54) bildar den färdiga berättelsen, det vill säga utkomsten av konstnärens möte med det medierande materialet – i detta fall notbilderna. Som tidigare nämnts, är Schenells uppteckningar av spelmansmelodier tämligen sparsmakade. Schenell visste naturligtvis hur han skulle framföra låtarna på ett ”korrekt spelmansmässigt” sätt, då han var uppvuxen bland spelmän och därmed hade internaliserat de musikaliska konventioner som rådde i hans hemtrakt i Gnarp och däromkring. Därför

fann han säkerligen ingen anledning att teckna ned låtarna med någon större detaljrikedom. Hans bevekelsegrund var i första hand musikerns och inte forskarens även om han samlade ett stort material till bland annat Landsmålsarkivet (numera Institutet för språk och folkminnen) i Uppsala¹⁸ – däribland de låtar som varit föremål för undersökning i denna studie. Schenell blev aldrig upptecknad av exempelvis Nils eller Olof Andersson till samlingsverket Svenska Låtar, då han själv sände in uppteckningar av egna och andra spelmäns låtar. Det finns ej heller några inspelningar med honom. Nils Andersson var däremot tämligen detaljerad rörande rytmik och ornamentik då han nedtecknade spelmännen, vilket ger en viss uppfattning av hur exempelvis gnarpsspelmannen Per-Erik Svedin spelade (Andersson & Andersson 1974:135–151). Därför har jag studerat och utgått från de inspelningar och uppteckningar som gjorts av nämnda spelmän i de geografiskt och kulturellt närmast belägna grannsocknarna Jättendal, Bergsjö och Hassela.

Den spelstil som låter sig höras från äldre spelmän har idag i vissa avseenden sedimenterats och de särpräglade uttryck som kännetecknade deras respektive konstnärliga uttryck har fått ge vika för nu rådande konventioner. Det idiom som låter sig höras ur de 1800-talsfödda norrhälsingska spelmännens fioler skiljer sig tämligen mycket från dagens spelmansmässiga normer. Ett exempel på detta är då jag skulle lära ut låtar efter spelmannen Hultkläppen (1834–1898) vid en helgkurs i Stockholm. Jag presenterade då den första låten och framförde den på ett manér som var närliggande Lars-Erik Forslins ”stökiga” och mer ålderdomliga uttryck, då jag lärt mig låten från en ljudupptagning med honom. Det märktes tämligen omedelbart att låten ej så att säga ”föll i god jord” hos kursdeltagarna. Jag fann mig och berättade att detta var det gamla sättet att spela på och visade sedan hur vi brukade spela låten i Nordanstigs spelmanslag – det vill säga jämnare och med en mer modern folkmusikalisk interpretation. Genast lyste några ansikten upp och låten blev uppskattad. Liknande estetiska val kan noteras hos ett flertal av interpreterna inom TMR, där de medvetet förenar ett positivistiskt och källnära förhållningssätt med ett mer ”romantiskt” tolk-

18. Schenells landsmålsuppteckningar som behandlar allt möjligt från skrock och båttillverkning till musik har accessionsnumren: 08903, 09184, 09406, 09405, 09468, 06497, 06798:a, 06798:b, 06799, 07250:a, 07250:b, 07672, 06607, 08116, 07918, 07971 och 06217.

ningsförfarande (Ornoy 2008). Exempelvis hör man sällan verk från renässans och tidig barock framföras i medeltonsstämning, då klangen upplevs som främmande jämfört med den vältempererade stämning som varit i bruk sedan 1700-talet. Detsamma gäller orkestrars och körers sammansättning som i många fall påminner mer om 1800-talets orkesterbesättning än de ännu ej standardiserade ensemblerna under 16–1700-talen. I mitt eget fall har min strävan varit att – genom sammanfogning av stilmedel från äldre konst- och folkmusik – främst revitalisera, men även i viss mån rekonstruera tolkningspraxis av några spelmansmelodier. Utifrån undersökningen finner jag en viss slagsida åt de konventioner som växt fram inom TMR. Dock tycker jag ändå mig kunna finna en elasticitet i rytmbehandling som snarare står den svenska spelmanstraditionen nära.

Som jag redovisat under rubriken ”Urval och inspelning av Brudlåtar”, förelåg det svårigheter att tolka de mer modala melodierna i Svit II och IV med en barockt färgad interpretation. Likaså om jag närmade mig de galanta melodier som ligger till grund för sviterna I och III med ett mer konventionellt spelmansmässigt manér föll de så att säga ”i bitar” – oavsett om jag antog ett mer ålderdomligt spelsätt eller ett mer modernt. Prefigurationen, min förförståelse, korrelerade helt enkelt inte med den refiguration som blev utkomsten i konfigurationen – den färdiga berättelsen. Detta i sig är ett tänkvärt resultat och påvisar hur mediet, notbilden, i hög grad är medskapare av den färdiga konstnärliga artefakten. Samtidigt röjer denna mimetiska process hur utkomsten, refigurationen, aldrig kan bli densamma om två exekutörer tolkar samma notbild då förkunskaper och förförståelse skiftar från en individ till en annan. För att återknyta till Kuijkens citat i inledningen, kommer det heller aldrig bli en liknande tolkning om förutställningarna förändras för en och samma person.

En viss fara kan föreligga i att dra alltför långtgående slutsatser utifrån de begränsade källorna som står till buds. Trots att de musiker, teoretiker och tolkar som lämnat vittnesmål om äldre uppförandep Praxis mycket väl kan fungera som representanter för de normer och konventioner de levde och verkade inom, är de ändå individer med sina respektive individuella egenheter och uttryckssätt. Inte minst gäller det de sammanställningar av interpretation som sammanställts av tolkar som Brown (1999) där

val måste göras vad som uppvärderas och behandlas. Brown beskriver problematiken genom följande:

Att avgöra vilken notationspraxis, stil eller instrument som är lämplig för vilken musik är långt ifrån en enkel fråga. Området är mycket omfattande och komplext; det är också anmärkningsvärt fientligt gentemot att dra några långtgående slutsatser. Detta beror delvis på att mycket av informationen om specifika kompositörers avsikter är oåterkalleligt förlorat och dels för att det alltid legat i själva musikaliska framförandets natur att alltid uppmuntra en mångfald av tolkningsvariationer (Brown 1999: 2).

Det finns även en fara i att extrahera vissa musikaliska egenheter och framhålla dem som ovedersägliga sanningar och som representativa för en hel tradition oavsett om den må vara lokal eller gälla för ett större kulturområde. Samtidigt kan dylika egenheter vara komponenter som revitaliserar och eller till och med fungerar som medskapande stoff till nya traditioner. Detta finns det olika exempel inom den svenska folkmusiken som bodapolskan med sin långa tvåa, det rikt ornamenterade bingsjöspelet eller finnskogspolsen från nordvästra Värmland. Vad det gäller de spelmän, Eskil Hagström, Jon-Erik Hall, Lars-Erik Forslin och Andreas Olsson, vars spel främst användes som underlag till denna studie så delar de en hel del musikaliska uttryckssätt såsom korta utmejslade toner och ett agogiskt framförande. Framförallt spelar Forslin och Hall sextondelspolskorna med triolunderdelning samt med en förhållandevis sparsmakad ornamentering som dock är tydlig och markerar framförallt rytmiskt och melodiskt viktiga toner som markerade pulsslåg och inledning av nya fraser.

Ur ett konstnärligt perspektiv kan dock en alltför rigorös stiltrogenhet fungera som boja och traditioner riskerar att kvävas under sina konventioner. Min avsikt med denna studie var att revitalisera den norrhälsingska spelmanstraditionen, men även att vidga perspektiven för hur en sonat av Telemann kan framföras med inspiration från svensk traditionsmusik. Det är min övertygelse att det finns konstnärliga landvinningar att göra i och med detta. I förlängningen skulle språkvetenskapens komparativa metoder, med vilkas hjälp man rekonstruerat utdöda språk, kunna vara behjälpliga i att tillfoga ytterligare garn till den komplexa väv som utgör interpretation av äldre musik.

Referenser

Otryckta källor

- Schenell, Pelle 1933. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 6498).
- Schenell, Pelle 1934a. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 7477).
- Schenell, Pelle 1934b. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 7621).

Inspelningar

Namnlost rullband inspelat av Torsten Karlsson 1955

Fonogram

- von Wachenfeldt, Thomas 2018. Brudlåtar. Senza Vib Konst & Musik AB (CD och digital utgåva: https://open.spotify.com/album/0wlvAV0E4eO8zmZORXwEff?si=qn9xK7JvTIqeU0syGy5uVA&dl_branch=1)
- Convivium Musicum 1985. *Polskans historia I*. Folia KRLP-5 (LP).
- Convivium Musicum 1988. *Polskans historia II*. Folia KRLP-6 (LP).
- Harnoncourt, Nicolaus 1966. *J.S. Bach – Johannes Passion*. Telefunken SKH 19 (LP).
- Höökensemblen 1995. *Höök*. Drone DROCD007 (CD)
- Höökensemblen 2002. *Polski Dantz*. Drone DROCD026 (CD)
- Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam 2007. *Bach på svenska*. Gazell Records AB GAFCD 1092 (CD)
- Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam 2014. *Bach på svenska/Tyska klockorna*. Gazell Records AB GAFCD 1118 (CD)
- Lynx Ensemble 2020. *Baroque Tales*. Caprice CAP21930 (CD)
- Rosén, Anders; Störling, Ulf & Westling, Kjell 1985. *Kom du min Kesti – originalduetter från 1700- och 1800-talens spelmansböcker*. Hurv musik (LP).
- Rosén, Anders & Störling, Ulf 1988. *Dance minuets 1731–1801*. Hurv musik (kassett).
- Svenska Nationaltruppen 1911. *Mårten Anderssons vals, Hasselapolska och*

- Dellens vågor*. Gramophone 287921/287922 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1914a. *Delsbo brudmarsch, Fjusnäsvalsens och Hultkläppens vals*. Gramophone 287917/287918 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1914b. *From-Olles gånglåt, From-Olles polska och Polska efter Kus-Nisse, Gnarp*. Gramophone 287925/287926 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1917a. *Delsbovalsens, ”gammal vals från 1600-talet”, Pelles rullstråkpolska och Gammal hälsingepolska*. Gramophone 287929/287930 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1917b. *Urgammal bröllopsmarsch och Gammal vals från Hassela*. Gramophone 287938/287937 (78-varvare).

Tryckta källor

- Andersson, Nils & Andersson, Olof 1973. *Svenska låtar: Hälsingland*. Stockholm: Samfundet för visforskning & Bok och Bild.
- Andersson, Nils & Andersson, Olof 1974. *Svenska låtar: Medelpad*. Stockholm: Samfundet för visforskning & Bok och Bild.
- Brown, Clive 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gasparini, Francesco 1994. *En uti harmonie öfvad på clav-cymbal: reglor, anmärkningar och underrättelser at väl spela bas, och accompagnera på clav-cymbal, spinett och org-värk* [övers. J.H. Roman]. Stockholm: Musikaliska akademien.
- Geminiani, Francesco 1749. *A treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London: Egen utgivning.
- Geminiani, Francesco 1751. *The Art of Playing on the Violin*. London: Egen utgivning.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music : A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hawkins, John 1875. *A general history of the science and practice of music* (Vol. II). London: Novello, Ewer and Co.
- Hindemith, Paul 1996. *Johann Sebastian Bach : ett förplikande arv* (original:

- Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe 1950). Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Keller, Gottfried 1721. *A Compleat Method, for Attaining to Play a Through Bass Upon Either Organ, Harpsichord or Theorbo Lute*. London: R. Meares.
- Kjellberg, Erik & Ling, Jan (1991). *Klingande Sverige*. Göteborg: Akademiförlaget
- Kuijken, Barthold 2013. *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Indiana: Indiana University Press.
- Ling, Jan & Ramsten, Märta 1990. Tradition och förnyelse i svensk spelmanstradition. Leksandsspelet förr och nu. I: Ronström, Owe (red.). *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur. 211–246
- Mozart, Leopold 1985. *A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing* [orig. Versuch einer gründlichen Violinschule (1756)]. Oxford: Oxford University Press.
- Ornoy, Eitan 2008. "In Search of Ideologies and Ruling Conventions among Early Music Performers". I: *Israel Studies in Musicology Online*. 6. 1-19. <https://www.researchgate.net/publication/258118362_In_Search_of_Ideologies_and_Ruling_Conventions_among_Early_Music_Performers> (Besökt 2020-02-07)
- Plier, Richard. A. 1979. *Matthew Dubourg: Corelli with a flourish, a lecture recital, together with three recitals of selected works* (diss.). Texas: North Texas State University
- Quantz, Johann Jochim 1966. *On Playing the Flute* [övers. av Edward R. Reilly Sorig. Orig. *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*, 1752). New York, Schirmer Books, 1966.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang – svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Diss. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Ronström, Owe 2014. Traditional music, heritage music. I: Bithell, Caroline & Hill, Juniper (red.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press
- Ricœur, Paul 1984. *Time and Narrative. Volym 1* [övers. McLaughlin, Kathleen & Pellauer, David. Orig. *Temps et Récit vol. 1*]. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Tartini, Guiseppe 1771. *Traité des agréments de la musique*. Paris: Egen utgivning.
- Weman Ericsson, Lena (2008). "...världens skridskotystnad före Bach". Diss. Luleå tekniska universitet.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning : En studie över tradering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier* (Diss.) Luleå: Luleå tekniska universitet.
- Zaslaw, Neal 1996. Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5 I: *Early Music, Vol. 24, No. 1, Music in Purcell's London II*. Oxford: Oxford University Press. 95-116. <<https://www.jstor.org/stable/3128452>> (Besökt 2020-04-17)