

„... och noterna hade du i hjärtat“

Stort och smått om musik i klingande form och på noter

AV GUNNAR TERNHAG

Kan man dokumentera icke-skriftlig kultur? Den frågan reser folkloristen Bengt Holbek i ett av sina sista arbeten¹ och spetsar därefter till spørsmålet ytterligare: Kan man skaffa sig kunskap om ett fenomen genom att förvandla det till sin motsats?

Bengt Holbeks frågor är smått provocerande för en forskningstradition som lever med paradoxen att skriva om muntliga uttryck. Hans frågor borde egentligen besvaras av var och en som ger sig in i folkloristiken eller musiketnologin. Men åtminstone musiketnologin svämmer inte över av litteratur som diskuterar detta centrala problemkomplex. Även om nästan alla forskare arbetar med skriftliga fixeringar av icke-skriftliga uttryck, behandlas den motsättningen inte särskilt ofta.

Inspirerad av Holbeks raka frågor ska jag försöka diskutera uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken. Min avsikt är att föra diskussionen på två plan, varav är ett övergripande, ett annat mycket konkret.

Ytligt sett kan en musiketnolog med lika stor trovärdighet svara nej respektive ja på frågorna i första stycket. Nej-svaret ligger närmast till hands för den samvetsgranne: det går inte att överföra all den information som ryms i ett musikframförande till en notbild, inte ens om notbilden kompletteras med beskrivningar av iakttagelser som notsystemet saknar koder för. Framför allt kan varken notbilder eller beskrivningar fånga det mångdimensionella i musik, t ex de associationer musiken väcker och som för lyssnaren är lika verkliga som någonsin de fysiska ljuden. Alltså finns ingen möjlighet att i skrift dokumentera klingande musik, heller inte att avlocka någon väsentlig kunskap ur nertecknade visor och låtar.

En ja-svarare tvingas vara mer pragmatisk. All verbalisering av och om musik, också den mest insiktsfulla kommentar musiker emellan, är ofullständig. I det ögonblick tankar eller upplevelser omvandlas till ord, försvinner väsentliga dimensioner. Hur sant detta än är, måste vi använda våra tillgängliga beskrivningssystem för att kunna diskutera musik. Vi måste utgå från att språket och not-

1. Bengt Holbek: „Fra fortælling til tekst. Kan man dokumentere ikke-skriftlig kultur?“, in: *Tidsskriftet Antropologi* 26 (1992) s. 5.

systemet är de otillräckliga redskap, med vilka vi kan närma oss musik. Ett ja-svar är med andra ord förutsättningen för den text som här följer. Denna grundinställning förenar dem som behandlat problemet med att skriva om musik som framställts utan skriftligt stöd.² Bruno Nettl går ett steg längre, när han påstår att musiketnologerna bara genom att ägna åt sitt ämne accepterar att musik kan analyseras i skriftlig form.³

Intresset för uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken är en del av en källkritisk hållning, men inte begränsad till enbart denna nödvändiga exercis. Fältet är mer innehållsrikt än så och rymmer exempelvis frågor om hur befintliga uppteckningar används som förlagor av dagens spelmän.

Grundläggande för min diskussion är påståendet att klingande musik och uppteckningar är två helt skilda medier. Av det följer att relationen mellan dem är särskilt intressant. Bengt Holbek – för att nu läsa vidare i den nämnda artikeln – har en lika fantasifull som träffande liknelse. Han menar nämligen att förhållandet mellan bevarade uppteckningar och den samlade mängden av muntliga berättelser (som är hans studieobjekt) kan liknas vid förhållandet mellan Stilla havets öar och havet självt.⁴ Även om öarna kan verka oöverskådligt många, utgör de bara en bråkdel av hela havet. Liknelsen kan utsträckas ytterligare: på öarna bildas särpräglade och unika livsformer, medan det omgivande havet är betydligt mera stabilt. Båda jämförelserna är giltiga för förhållandet mellan uppteckningar och klingande musik. Att den samlade mängden uppteckningar bara utgör några skärvor av den klingande musiken borde hos forskaren väcka en känsla av ödmjukhet inför vilka rara objekt han eller hon arbetar med. Ödmjukheten får emellertid inte stå i vägen för en kritik mot uppteckningarna som både tillfälliga och stelnade bilder av något som är under ständig, men långsam förändring.

Holbeks huvudkritik mot uppteckningen som bild av en muntligt framförd berättelse är att berättelsen är en *händelse* som innefattar många slag av kommunikationsmedel och som utformas i ett samspel mellan sändare och mottagare. Uppteckningen kan varken återge de icke-verbala kommunikationsmedlen eller situationen. Samma invändningar kan en kritiker av musikuppteckningar mycket väl resa. Sanningen är dock att folkmusikforskare sällan beaktar att kommunikation också äger rum med andra uttryck än de rent musikaliska och att situationen formar musiken.

2. Se bl a Doris Stockmann: „Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme und Methoden“, in: *Acta Musicologica* LI (1979) s. 214; Dan Lundberg: „Deskriptiv notation. Om transkription inom musiketnologin“, in: Holger Larsen & Stig Norrman (red.): *Ord om ton. 14 uppsatser om musikforskning*, Stockholm 1989, s. 77f. – Stockmanns artikel avslutas f.ö. med en bibliografi över litteratur om uppteckning och elektronisk analys av gehörstraderad musik.
3. Bruno Nettl: „Ethnomusicology: Problems, directions and problems“, in: Elisabeth May: *Music of Many Cultures. An Introduction*, Berkeley 1980, s. 5.
4. Bengt Holbek, *op. cit.*, s. 6.

Även om den yttre kontexten, dvs den kulturella ramen, fått stor uppmärksamhet i senare tiders musiketnologiska forskning, har således utövares icke-musikaliska uttryck behandlats i liten omfattning. Judy Van Zile har dock övertygande visat hur studiet av rörelser i samband med musikutövning skulle kunna vara bron mellan renodlad musikanalys och analys av musikens kontext.⁵

Om än det är omöjligt att via en uppteckning fånga själva framförandesituationen, är det många gånger genomförbart att någorlunda rekonstruera uppteckningssituationen. Kunskap om mötet mellan exekutören och upptecknaren skulle onekligen ge bättre grund för att värdera det skriftliga resultatet.⁶

För att rekonstruera en uppteckningssituation krävs tillgång till primäruppteckningar som bevarat den följd som de enskilda numren tillkommit i. Sådana källor är dessbättre ganska vanliga. Många upptecknare har samlat sitt material i bundna antecknings- eller notböcker och fyllt sida efter sida vartefter sångaren eller spelmannen framfört sin musik. Till yttermera visso har en del upptecknare numrerat sina uppteckningar, vilket gör det enkelt att följa hur den ena visan eller låten gett den andra.

Folkloristen Ulf Palmenfelt har framgångsrikt utnyttjat en sådan samling av uppteckningar för att levandegöra hur den gotländske storsamlaren Per Arvid Säve mötte sina berättare.⁷ Palmenfelt använder tekniken för att undersöka berättarsituationer. Hans arbete är en performansstudie, fastän tillämpad på historiskt material. Något liknande kan genomföras med musikuppteckningar som källmaterial. Men metoden skulle också passa för den som i källkritiskt syfte vill studera hur en samling uppteckningar kommit till.

Att utelämna beskrivningar av mötet mellan utövaren och hans/hennes upptecknare är annars en icke uttalad, men lika fullt existerande praxis i den högst levande uppteckningstradition som beskrivits av bl a Tellef Kvifte.⁸ Kvifte menar att denna tradition vilar på ett konstmusikaliskt förhållningssätt. Upptecknade låtar och visor ses som „verk“, med all den respekt som omger sådana. I detta ligger något motsägelsefullt, eftersom konstmusikaliska notbilder är förebilder för något som ska klinga, folkmusikaliska uppteckningar avbilder av något som har klingat. Alltså diametralt olika funktioner! Med Charles Seegers väl etablerade terminologi utgör det förstnämnda en preskriptiv notation, det sistnämnda

5. Judy Van Zile: „Examining movement in the context of the music event: a working model“, in: *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988) s. 125-133.

6. Margareta Jersild är en av dem som påpekat vikten av kännedom om såväl de inblandade personerna som situationen, i hennes fall för att kunna utveckla melodiforskningen. Se Margareta Jersild: „Melodiforskningens läge och uppgifter“, in: Ann-Mari Häggman (red.): *Nordisk vistradition. Den episka visan*, Ekenäs 1994, s. 44.

7. Ulf Palmenfelt: *Per Arvid Säves möten med människor och sägner*, Stockholm 1994.

8. Tellef Kvifte: „Hva forteller notene? Om noteoppskrift av folkmusikk“, in: *Arne Bjørndals hundreårsminne*, Bergen 1985, s. 92-102.

en deskriptiv.⁹ Förhållandena mellan respektive notbilder och den klingande musiken är följaktligen vitt skilda: konstmusikens noter ska tolkas, dvs i sin ljudande form avvika från det noterade, medan en uppteckning så noggrant som möjligt ska återge den klingande förlagan. Oavsett dessa fundamentala skillnader har som sagt konstmusikaliska föreställningar smugit sig in i uppteckningstraditionen. Härigenom har upptecknarna övertagit konstmusikens underlåtenhet att notera icke-musikaliska kommunikationsmedel. Någon uppfattning av framförandesituationen, av spelet mellan musikern och hans/hennes åhörare ger därför sällan en uppteckning. Det är faktiskt befogat att – som Dan Lundberg¹⁰ – låna ordet „reduktion“ från kemisterna för att karakterisera överföringen från levande musik till notbild.

Tellef Kvifte tar upp ytterligare en grundsten i det han kallar upptecknings-traditionens program. Traditionen har nämligen fått upptecknare att undvika variationer, men gärna notera varianter. Det är med andra ord som om de flesta upptecknare inte sett skogen för bara träd! Nästan alla upptecknare har dessutom nöjt sig med ett enda möte med en spelman eller sångare. Exekutörernas varianter av redan kända låtar eller visor har därvid noggrant upptecknats, ofta med en stolthet som påminner om frimärkssamlares glädje över avvikande exemplar. Merparten upptecknare har sedan inte återkommit till spelmannen eller sångaren i fråga, utan ansett att tillräcklig kunskap om exekutören och hans/hennes musicerande funnits på pränt med denna enda omgång uppteckningar. Men nästa dag eller en tid senare skulle sångaren eller spelmannen med största sannolikhet ha framfört samma repertoar på ett annat sätt. Med ytterligare en uppteckningsomgång skulle därför dokumentatören ha fångat exekutörens variationspraxis eller varför inte hans/hennes utveckling som musiker.¹¹ Jakten på varianter har således hindrat många upptecknare från att ägna sig åt variationen som fenomen.

Bland annat på grund av det sistnämnda är antalet studier av musikalisk variation inte särskilt stort. Det är samtidigt karakteristiskt att de befintliga studierna bygger på material som författaren själv samlat in.¹² Med bara arkivmaterial torde det vara svårt att genomföra ett arbete om namngivna spelmäns eller sångares variationspraxis.

9. Charles Seeger: „Prescriptive and descriptive music-writing“, in: *The Musical Quarterly* 44 (1958) s. 184-195. Jfr även Lundberg 1989.

10. Dan Lundberg, *op. cit.*, s. 78; dens.: *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin*. (Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Studier i musikvetenskap 3), Stockholm, s. 8.

11. Jfr även Tellef Kvifte: „Om varianter og variasjoner“, in: *Norske tonar. Heiderskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-årsdagen*, Oslo 1985, s. 46 ff.

12. För exempel i Norden, se bl a Svend Nielsen: *Stability in Musical Improvisation. A Repertoire of Icelandic Epic Songs* (Acta Ethnomusicologica Danica 3), København 1982; Tellef Kvifte: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslått – og paradigmer i folkemusikkforskningen* (Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1994:2. Universitetet i Oslo), Oslo 1994; Erkki Pekkilä:

En bisak apropå uppteckningstraditionen: begreppet traditionsbärare brukar normalt användas om de personer som befunnit sig på framsidan av notpapperet. Men ordet passar också som karakteristik av den som fört pennan. I själva verket kan båda parter på lika goda grunder (fast med olika syftningar) kallas traditionsbärare. Bara vår etnocentriska blick på sångare och musiker samt vår identifikation med upptecknarna hindrar oss från att betrakta de inblandade parterna på detta vis.

En bok är både dokument och meddelande, säger den norske idéhistorikern Trond Berg Eriksen.¹³ Detsamma gäller för en uppteckning. Den lagrar upplysningar om hur det lät vid uppteckningstillfället, upplysningar som kommer att vara tillgängliga så länge notskriften i fråga går att läsa. I denna mening är uppteckningen ett dokument, dvs genom den vet vi något om en händelse som flytt. Men uppteckningen kan som sagt också betraktas som ett meddelande eller en mellanhand mellan den klingande musiken och läsaren. Det går också att likna uppteckningen i sig vid en yta som vi måste ta oss igenom för att finna den eftersökta musiken.

Efter detta resonemang med fågelns perspektiv på vår klingande värld är det nu dags att landa i ett mycket litet sammanhang. Utgångspunkten för denna den handfasta delen av min diskussion är nämligen inte särskilt omfattande: fyra uppteckningar av en och samma låt efter en och samma spelman, *Hjort Anders Olsson* (1865-1952). Det unika med denna lilla samling notbilder är att den tillåter iakttagelser av både spelmannen och hans upptecknare, eller snarare av såväl spelmannens utveckling som olika upptecknares praxis.

Våra fyra notbilderna bildar en grundval för reflexioner kring några centrala frågeställningar för den som använder skriftfäst spelmannsmusik. Med Tellef Kviftes nyss nämnda ord i minnet kan vi med det föreliggande materialet – paradoxalt nog – närma oss en spelmanns variationspraxis för att upptecknarna så ivrigt letat efter varianter. Det borde också vara möjligt att säga någonting om de upptecknare som mötte Hjort Anders. Förväntningarna om renodling av de båda perspektiven kan dock inte sättas så högt, eftersom de här – och i alla andra uppteckningar – blandas på ett mycket komplext vis. I själva verket bildar varje uppteckning en svårupplöslig legering av upptecknarens referenssystem och uppfattningsförmåga, utövarens musikaliska kunnande och förväntningar på

„Ideal patterns in the Finnish Jouksuvalssi: A paradigmatic segment analysis“, in: *Semiotica*, vol. 66/1-3 (1989) s. 199-314; för några spridda exempel utanför Norden, se Dieter Christensen: „Ein Tanzlied der Hakkari-Kurden und seine Varianten“, in: *Basler-Archiv* XXIII/1 (1975) s. 195-215; Chuckwuna Azuonye: „Stability and change in the performance of Okafia Igbo singers of tales“, in: *Research on African literature* XIV/3 (1983) s. 332-380; Helen Heffron Roberts: *A Study of Folk-song Variants based on a Field Work in Jamaica*, New York 1990; Judith Seeger: „The living ballad in Brazil: Two performances“, in: *Oral Tradition* II/2-3 (1990) s. 573-615.

13. Trond Berg Eriksen: *Budbärvarens övertag. Om orden som medium*, Stockholm 1989, s. 28.

upptecknaren samt den situation som mötet mellan dem utgjort.

Först några ord om spelmannen, därefter något om låten och om uppteckningarna:

Hjort Anders räknas som en av Sveriges allra främsta spelmän.¹⁴ Född i Bingsjö på Rättviks finnmark fick han sin musikaliska skolning av byns övriga spelmän, men lärde sig också låtar under flera års säsongsarbeten i det närbelägna Hälsingland.

1906 flyttade Hjort Anders till Uppsalatrakten, där han snart uppmärksammades för sitt innehållsrika fiolspel och sin märkliga repertoar. Han blev ett ledande namn som efterfrågades till spelmansstämmor och inte minst spelningar på Skansen. Konstnären Bror Hjorth, som kände och avbildade Hjort Anders i nästan 30 år, betydde också mycket för spelmannens enastående ställning.

Hans spelstil har beskrivits på följande sätt:¹⁵

Ett brett och kraftigt, men på samma gång lätt och medryckande föredrag.... Han överflödar med prydnadsfigurer och fioriturer i sitt spel; de gnistra och spraka om honom, och ibland använder han sig av dessa figurer både före, på och efter samma ton...¹⁶

Den låt som vi snart ska granska närmare hade Hjort Anders – enligt två av upptecknarna – efter *Pekkos Per Olsson* (1808-1877), Bingsjöes verkliga storspelman under förra seklets mitt. Uppgiften om låtens ursprung härstammar från Hjort Anders själv. Han påstod sig ha lärt låtar direkt av Pekkös Per, trots att denne avled när Hjort Anders var tolv år gammal. Om Hjort Anders fick lära sig den aktuella låten i unga år av Pekkös Per personligen eller av någon senare spelman som kunde Pekkös Pers repertoar, har i det här sammanhanget ingen betydelse. Låten ingår i den repertoar som Hjort Anders tillägnade sig under sina 41 år i födelsebyn och som bidrog till hans absoluta särställning bland dåtidens framträdande spelmän.

Det rör sig om en polska, vilket var den vanligaste låttypen i Hjort Anders repertoar från Bingsjö – åtminstone såsom upptecknarna uppfattade den. Låten är en ganska ordinär polska av s k 16-delstyp, fylld med snabba löpningar som fyller ut taktslagen. Troligen betonade Hjort Anders och hans samtida spelmanskolleger samtliga tre taktslag i polskan lika enligt lokal praxis, detta till skillnad mot mera hamboaktiga polskor som f ö också fanns på spelmannens repertoar.

14. Uppgifterna om spelmannen är hämtade ur Gunnar Ternhag: *Hjort Anders Olsson – spelman, artist*, Hedemora 1992, s. 69 ff.

15. Jfr även Sven Ahlbäck: „Det gnistra och spraka!“, in: *Falun Folk music Festival 1989* [Programkatalog], Falun 1989, s. 29-33.

16. Nils Andersson & Olof Andersson: *Svenska låtar. Dalarna 1*, Stockholm 1921, s. 67.

Formen är den gängse: låten består av två kontrasterande repriser som spelas AA/BB//AA/BB// – eller enligt en uppteckning AA/B¹B²//AA/ B¹B²//. Första repriserna innehåller tio takter som är indelade i 4+4+2 takter – ett fyrataktersmotiv som tas om och som därefter följs av en två takter lång „coda“ (a¹a¹a²). En sådan konstruktion är inte ovanlig. Andra repriserna består av sedvanliga åtta takter, innehållande ett fyra takter långt motiv som upprepas. I en uppteckning anges att första genomspelningsen avslutas med en överledning till andra omtagningen, vilken avslutas med ett reprislut.

Hjort Anders spelade denna och många andra låtar med s k a-bas, vilket innebar att fiolen stämdes i e²-a¹-d¹-a.

De fyra uppteckningarna av Hjort Anders polska efter Pekkös Per (HAO 4)¹⁷ tillkom i följande ordning och på följande sätt (se notexempel):

1. Uppteckning av *Nils Andersson* (1864-1921) i Uppsala i slutet av november 1907.¹⁸ Detta tillfället var samtidigt det första mötet mellan Hjort Anders och Nils Andersson som var den tidens ledande folkmusiksamlare. Uppteckningen var den fjärde låt som Andersson skrev ner efter spelmannen. Såväl de tre första som den låt som följde efter vår aktuella låt ingick i Hjort Anders Pekkös Per-tradition. Det är troligt att Andersson inledde med att grundligt undersöka det förråd av låtar som spelmannen hade efter Pekkös Per. Följden av Pekkös Per-låtar bestämdes emellertid av spelmannen själv och av hans associationer. Den låt som föregick vår låt, Pekkös Pers brudlåt (HAO 3), har en första repris som i fråga om rytmiska figurer starkt påminner om inledningen av HAO 4. Det är därför inte svårt att föreställa sig hur Hjort Anders efter Pekkös Pers brudlåt tog fram en snarlik låt ur minnet.

2. Troligen på grund av glömska gjorde Nils Andersson ännu en uppteckning av samma låt, denna gång den 14 mars 1908, återigen i Uppsala.¹⁹ Nils Andersson dubblade annars aldrig sina uppteckningar, dvs om inte något särskilt skäl fick honom att skriva ner samma låt en gång till. Dubblingen kom till som den tionde i raden av uppteckningar vid detta tillfälle. Även denna gång bad Nils Andersson uppenbarligen spelmannen att i första hand inventera sina låtar efter Pekkös Per – den oavbrutna följden av Pekkös Per-låtar tyder på det.

17. Se Gunnar Ternhag, *op. cit.*, s. 294.

18. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Nils Andersson (IIa:5:1).

19. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Nils Andersson (IIa:5:1).

3. 1920, okänt vilket datum, tecknade *Karl Sporr* (1887-1967) upp den aktuella låten.²⁰ Sannolikt ägde detta rum i Stockholm. Eftersom primäruppteckningen saknas, är det omöjligt att säga någonting om uppteckningssituationen.

4. Nils Anderssons efterträdare som ansvarig för det landsomfattande insamlingsarbetet i Folkmusikkommissionens regi, *Olof Andersson* (1884-1964), träffade Hjort Anders den 27 september 1921.²¹ Syftet med mötet var från Olof Anderssons sida främst att kontrollera och komplettera Nils Anderssons redan gjorda uppteckningar, detta inför den förestående tryckningen av materialet. Olof Andersson iakttog att Hjort Anders vid detta tillfälle spelade låten annorlunda än han gjort inför Nils Andersson, ty han tecknade upp hela låten på nytt. Ovanför notsystemet motiverar han den nya versionen: „Spelas nu:“

20. Forsslund, Karl-Erik: *Med Dalälven från källorna till havet. I:7. Bingsjö och Boda*, Stockholm 1922, s. 141.

21. Musikmuseet, Stockholm: Folkmusikkommissionens arkiv, Uppteckningar efter Hjort Anders Olsson av Olof Andersson (IIa:5:2).

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the three staves below are for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The system contains measures 1 through 12.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the three staves below are for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The system contains measures 13 through 16. Measure numbers 13 are written at the beginning of each staff.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the three staves below are for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The system contains measures 17 through 20. Measure numbers 17 are written at the beginning of each staff.

Nils och Olof Andersson hade som nämnts kontakt med varandra. Olof Andersson kan t o m betecknas som något av lärlunge till Nils Andersson, varför den senares ideal som upptecknare sannolikt återfinns i den förras arbeten. Karl Sporr, däremot, verkade helt självständigt gentemot de båda Anderssönerna.

För att sammanfatta: Uppteckningarna 1 och 2 är utförda av samma person, men vid skilda tillfällen. Uppteckning 3 är gjord av en person som var helt fristående från de båda övriga. Hans uppteckning kan här brukas som „kontrolluppteckning“. Uppteckning 4 är utförd av en person som påverkats av mannen bakom uppteckningarna 1 och 2. Mellan första och sista uppteckningen gick 14 år.

Tre av uppteckningarna finns i samtida tryck, nr 1 och 4 i samlingsverket *Svenska låtar*,²² nr 3 i Karl-Erik Forsslunds klassiska landskapsskildring *Med Dalälven från källorna till havet*.²³ Samtliga återfinns i den samling med uppteckningar efter Hjort Anders som jag själv redigerat och som för övrigt också innehåller närmare beskrivningar av i vilka större sammanhang uppteckningarna blev till.²⁴

Hjort Anders fick ett långt liv, vilket innebär att han hann uppleva inspelningstekniken. Trots att det existerar flerfaldiga inspelningar med hans musik, återfinns inte den aktuella polskan efter Pekkös Per i det bevarade materialet. De fyra uppteckningarna utgör de enda dokumentationerna av Hjort Anders kunskap om låten.

Överblicken över fyra speglingar av Hjort Anders spel vid lika många tillfällen väcker till en början frågan vad en låt egentligen är. Frågan verkar kanske överflödigt, men är berättigad om vi ser den från både upptecknarens/läsarens och spelmannens håll. Hur besvarar vi frågan som forskare eller läsare, dvs utifrån, och hur skulle spelmannen själv ha formulerat svaret inifrån? Ett annat sätt att uttrycka de skilda hållningarna är att tala om ett etiskt respektive emiskt perspektiv.²⁵ Problemet med den terminologin är emellertid att den leder tanken till en dikotomi, där de båda perspektiven inte har någonting gemensamt mer än sin motsatsställning. I verkligheten kan det finnas idélån mellan synsätten, lån från båda hållen. Låt oss dock för diskussionens skull i vårt fall renodla perspektiven.

Eftersom vi vet att det bakom notbilderna ligger spel av en och samma spelman, kan vi som läsare hävda att det rör sig om en och samma låt. Vi kan konstatera att notbilderna beskriver hur Hjort Anders vid skilda tillfällen spelade en viss polska efter Pekkös Per. Hade det däremot varit fyra olika spelmän bakom notbilderna, kunde vi lika säkert påstå att det handlar om fyra varianter av en och samma låt. Men Hjort Anders spelade uppenbarligen inte likadant vid alla fyra tillfällen, kan vi då säga att även Hjort Anders framförde fyra varianter? Knappt, om vi använder ordet variant i dess gängse betydelse, nämligen som en beteckning på en enskild spelmans version av en låt som av andra spelmän spelas på snarlika sätt. Med det språkbruket skulle vi kunna säga att vi framför oss har Hjort Anders variant av en Pekkös Per-polska, dock spelad på fyra olika vis. Ungefär så lyder det tillämpade utifrån-svaret på frågan om vad en låt egentligen är.

22. N. Andersson & O. Andersson, *op. cit.*

23. Karl-Erik Forsslund: *Med Dalälven från källorna till havet. I:7. Bingsjö och Boda*, Stockholm 1922.

24. Gunnar Ternhag: *Hjort Anders Olsons låtar. Upptecknade av Nils Andersson, Olof Andersson och Karl Sporr*, Hedemora 1993.

25. Jfr Kenneth L. Pike: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*; Janua linguarum. Series major. 24. Second, revised edition. The Hague & Paris 1967, s. 33 ff.

Också Hjort Anders skulle ha ansett att han spelade en och samma låt vid dessa fyra tillfällen. Kanske var han inte medveten om hur versionerna skiljde sig åt, däremot visste han säkert att han inte spelade låten likadant varje gång. Ponera att Hjort Anders senare i livet spelade polskan efter Pekkös Per på radikalt annorlunda vis: han skulle ändå ha hävdad att det rört sig om samma låt. En låt är med detta emiska synsätt inte en fixerad följd av toner, utan en ram inom vilken det gäller att spela både rätt och personligt. Med den definitionen för ögonen finns det anledning att granska uppteckningarna efter Hjort Anders. Vad „rätt“ innebär i detta sammanhang är dock svårt att precisera, men ändå uppenbart för de flesta spelmän.

Låt oss se lite närmare på de fyra notbilderna och börja med perspektiv på spelmannen:

Redan första takten avslöjar hur Hjort Anders i smått utvecklade sin låt. I taktens båda senare taktslag framför spelmannen uppenbarligen något som de två första upptecknarna tolkat som två plus två åttondelar. Från och med uppteckning nr 3 har spelmannen bytt detta mot två arpeggio-figurer som brer ut ett tonikaackord. Tonerna är dock bundna två och två, vilket båda upptecknarna noterar.

Takt två är rytmiskt sett en upprepning av den första takten. Helt logiskt har Hjort Anders förändrat de två sista taktslagen på motsvarande sätt som i den första takten.

Precis samma sak återkommer, när Hjort Anders för andra gången spelar igenom första repriserna (takterna 5 och 6).

När en spelman förändrar ett utförande från en genomspelning till en annan, bör man som iakttagare skilja mellan reversibla och irreversibla förändringar. Det förstnämnda slaget är i praktiken en variation, eftersom utformningen vid nästa genomspelning kan återgå till en tidigare version eller ta en ny skepnad. Det sistnämnda representerar en verklig förändring, dvs om spelmannen införlivar den nya utformningen i sin uppfattning om låten. För att kunna konstatera båda typerna krävs tillgång till upprepade dokumentationer, precis som vi har här.

Den utveckling av de båda sista taktslagen i takterna 2, 3, 5 och 6 som vi nyss påvisat illustrerar en „permanent“ förändring. Den beskriver hur Hjort Anders i det lilla arbetade med att bygga ut låten i fråga. Samma sak kan sägas om takt 9, där uppteckningarna visar hur spelmannen gradvis „fyller ut“ hela takten med 16-delslöpningar inom den harmoniska strukturen. Även inom ramen för ett enstaka taktslag genomför han något liknande, se t ex det andra taktslaget i takterna 12 respektive 15.

Men utfyllnad med 16-delslöpningar kan också ske parallellt med ett harmoniskt skifte. Med andra taktslaget i takt 11 byter låten i uppteckningarna 1 och 2 ackord från tonika till dominant. I uppteckning 3 behåller spelmannen tonikaackordet (hela takten) samtidigt som han i det andra taktslaget utvecklar två åttondelar till en bruten treklang med fyra 16-delar.

Det finns en tydlig tendens i Hjort Anders successiva förändringar. Spel-

mannen bygger hela tiden ut låten, fyller liksom ut med toner där det är möjligt att göra så. Ytterligare ett prov på denna strävan är andra och tredje taktslaget i takt 14. Ett ganska enkelt frasslut (åtminstone enligt uppteckningarna 1 och 2) gör spelmannen om till en nedåtgående rörelse som skapar en stark förväntan om fortsättningen.

Hjort Anders sätt att förändra låten gör den – med vår terminologi – mera 16-delmässig. Han åstadkommer på samma gång en stilistisk förskjutning mot något som mer liknar en slängpolska. Låten fylls allt mer med toner, samtidigt blir den rytmiska variationen allt mindre. Strävan att fylla ut låten ger tankar till folkkonstens motvilja mot tomma fält. Denna „horror vacui“ fanns som ett tydligt inslag bl a hos de folkliga målare som var verksamma i Hjort Anders ursprungliga hembygd.²⁶ En musikalisk motsvarighet till denna skräck för tomrummet återfinns, om man så vill, i Hjort Anders sätt att utveckla sin polska efter Pekkos Per.

Att säga något säkert om spelmannens variationspraxis är betydligt svårare. Materialet beskriver faktiskt mer att Hjort Anders etappvis förändrade sin låt än att han varierade den inom vissa ramar. Det verkar nästan som om han i det här fallet använde sin variationsförmåga till att förändra låten. Några tydliga avsnitt, där Hjort Anders varierar låtens enskildheter, finns knappast. Det enda påvisbara är stråkföringen som i takterna 12, 14 och 18 växlar mellan tre respektive två bundna toner i liknande figurer. En sådan variation är helt normal för en spelman.

De fyra uppteckningarna illustrerar sammanfattningsvis hur Hjort Anders gradvis utvecklade den aktuella låten. Materialet ger därmed aningar om hur spelmannen hela tiden arbetade med sin musik, hur han medvetet eller omedvetet förändrade låtar mot allt större komplexitet och allt mera anpassning till sin egen personlighet. I det lilla beskriver uppteckningarna en väsentlig sida av musikern Hjort Anders.

Ett material av detta slag visar således inte bara en spelmans eller sångares variationspraxis, utan ger också inblickar i skapandeprocessen. Med tillgång till återkommande dokumentationer, uppteckningar likaväl som inspelningar, kan vi fånga något av det sätt på vilket en utövare successivt förändrar sin musik.

Så till perspektiv på uppteckningarna:

Hjort Anders musik var minnsann inte enkel att fästa på noter. I ett brev till Nils Andersson menar Olof Andersson att det lätt kunde bli „överlastat med för mycket grannlåter“ när spelmannens låtar kom på pränt.²⁷ Hjort Anders tekniskt

26. Se Svante Svärdström: „Rättviksmåleriet. En dalasockens insats i svensk folkkonst“, in: *Rättvik*. 3, Västerås 1959, s. 170-199; dens.: *Dalmålaren Winter Carl Hansson 1777-1805*, Falun 1970, s. 47 ff.

27. Olof Andersson: *Hur Svenska låtar kom till. En brevväxling mellan Nils och Olof Andersson*. Kommenterad och utgiven av Olof Andersson. Med inledning av Mats Rehnberg, Stockholm 1963, s. 51, jfr även ss. 54, 56 & 146.

drivna stil och hans intensiva spelsätt innebar alldeles säkert en utmaning även för erfarna upptecknare. Redan skillnaderna mellan Nils Anderssons båda uppteckningar visar hur svårt det var att uppfatta detaljerna i Hjort Anders innehållsrika spel.

Låtens inledning, dvs dess första taktslag, ger en omedelbar illustration av hur olika upptecknare kan tolka ett musikaliskt uttryck. Den förste och siste upptecknaren noterar figuren på samma sätt, som en åttondel med två efterföljande, bundna 16-delar. Här kan man möjligen tänka sig att Olof Andersson hade sin föregångares uppteckning framför sig och därför inledde på samma sätt. I uppteckningarna 2 och 3 redovisas det första taktslaget på något annorlunda vis, även om det rör sig om precis samma tonmaterial. Det är mera troligt att dessa skillnader mellan uppteckningarna 1-4, 2 och 3 speglar upptecknarnas skilda tolkningar än spelmannens variationspraxis.

En annan passage som vittnar om upptecknarnas skiftande tolkningssätt är takt 3 (och takt 7 som är en upprepning av takt 3). Avsnittet utgör inledningen på en liten kadensfigur som leder över till en omtagning av det inledande motivet. Sannolikt spelade Hjort Anders detta avsnitt ganska lika gång efter annan, för det talar det gemensamma tonala materialet samt typen av skillnader mellan upptecknarnas notbilder. Alla dokumentatörer har som sagt uppfattat det mesta av spelmannens toner, men rytmiserat dem lite olika. Skillnaderna i detta avseende kan mer sägas vara en fråga om bedömning och skrivsätt än en avvägning mellan rätt och fel. Däremot har upptecknarna olika uppfattningar om hur spelmannen utnyttjar spel på två strängar. Visserligen kan Hjort Anders spelsätt ha varierat på denna punkt, men det mest tänkbara är ändå att upptecknarna iakttagit passagera på skilda sätt. Det tredje taktslaget är särskilt intressant. I såväl uppteckning 1 som 4 noteras både tonerna giss^I och h^I. Uppteckningarna 2 och 3 redovisar bara en enda ton på samma ställe. Sannolikt har upptecknarna i dessa fall hört på olika vis. Den ena har uppfattat den undre tonen och gjort denna till huvudton. Den andra, däremot, har bara uppfattat den övre tonen (h^I). Det ska dock sägas att mannen bakom uppteckning 3 på detta taktslag skrivit till en pralldrill, vilket ska illustrera att spelmannen gör något mer av den noterade tonen. Ytterligare ett ställe med olika uppfattningar av tvåsträngsspel är avslutningen av första reprisen (takt 10) och andra reprisens första ton (takt 11). I två av uppteckningarna (1 och 4) förekommer ett oktaverat a, i de båda övriga (2 och 3) står tonen a^I ensam. Den kompletterande låga a-tonen åstadkommer spelmannen genom att även dra med stråken på den lösa a-strängen. Det är för det första svårt att höra denna tilläggfärgning av huvudtonen. För det andra innehåller stilen ett ständigt utnyttjande av medklingande lösa strängar.²⁸ Att upptecknarna inte uppfattat tonen a eller tvekat att noterat den är därför inte så konstigt.

28. Jfr Sven Ahlbäck, *op. cit.*, s. 32.

Låtens båda avslutande taktslag (takt 18) utgör ännu ett prov på upptecknarernas skilda iakttagelser av sådant som spelmannen sannolikt gjorde lika gång efter gång. I den första och sista uppteckningen (1 och 4) innehåller det andra taktslaget en skarp rytmisering av tvåsträngsgreppet giss¹-h¹. Uppteckningarna 2 och 3 redovisar bara greppet och ingenting mer under denna fjärdedel. Antingen hörde upptecknarna i dessa sistnämnda fall inte mer än den långa dubbeltonen eller så bedömde de att den snabba stråkrörelsen bakom rytmiseringen inte skapade något i tillägg till den förstärkta huvudtonen.

Kontentan av det som ovan sagts om upptecknarernas insatser är att de på några punkter visat sig ha uppfattat samma musikaliska förlopp på olika sätt, åtminstone att de noterat förloppen på skilda vis. Slutsatsen är långt ifrån oväntad. Kanske är det omvända påståendet mera rättvist, nämligen att uppteckningarna är anmärkningsvärt lika varandra med hänsyn till Hjort Anders intrikata spel. Tack vare upptecknarernas noggrannhet har vi tidigare kunnat studera spelmannens sätt att etappvis förändra sin låt. Men det är ändå uppenbart att upptecknarna hört olika när spelmannen spelat samma musik och att de dessutom noterat olika när de hört samma sak. Detta förhållande innebär med andra ord stora problem för den som via en uppteckning vill föreställa sig den klingande musiken. Kartan och verkligheten stämmer inte överens!

Den som vill utveckla sin källkritiska hållning gentemot uppteckningar måste till att börja med granska notbilderna som sådana. Som vårt exempel visar är knappast någon uppteckning trovärdig in i minsta detalj. Varje upptecknare iakttar och tolkar på sitt eget personliga sätt. Lägg därtill att även läsaren gör en tolkning, så innebär det två filter mellan den klingande musiken och den musik som uppstår i eller genom läsaren.

Men kritik mot uppteckningar handlar inte bara om nottekniska frågor. Som tidigare nämnts är en avgörande svaghet att uppteckningen bara speglar ett spel eller sångtillfälle. Även i detta fall kan vårt lilla material belysa problematiken. De fyra uppteckningarna har tydligt visat hur Hjort Anders byggde ut sin låt. Med bara en enda uppteckning, låt vara mycket skickligt gjord, skulle aldrig detta väsentliga inslag hos spelmannen ha kommit i dagen. Denna enstaka uppteckning skulle ha giltighet som spelmannens variant av polskan efter Pekkös Per. Som sådan skulle den ha antagligen kanoniserats till ett verk i konstmusikalisk mening.

Diskussionen om uppteckningens ställning gentemot den klingande musiken slutar i en känsla som blandar hopp med förtvivlan. Det går att skaffa sig kunskap om den klingande musiken genom att studera dess motsats uppteckningen, för att återknyta till Bengt Holbeks inledande frågor. Alla med intresse för gårdagens vissång och låtspel är dessutom hänvisade till uppteckningar. Uppgiften att utveckla metoder för att lyssna på detta tysta källmaterial vilar på läsarna.

Å andra sidan är uppteckningar och klingande musik oförenliga storheter – dessutom sprungna ur skilda kulturella system. Klingande musik är i vårt sammanhang en tidlös storhet, kanske också gränslös. Uppteckningen, däremot,

speglar två människors möte vid ett visst tillfälle.

Klingande musik är ett pågående flöde. En uppteckning är ett utsnitt, likt ett fotografi som innehåller två dimensioner av verklighetens tre. Vad som förekommit före uppteckningstillfället är fördolt – den enstaka uppteckningen säger ingenting om hur utövaren tidigare utförde visan eller låten, än mindre hur det lät när någon lärde honom eller henne stycket. Uppteckningen beskriver heller inte hur utövaren framför samma stycke gången efter uppteckningstillfället.

Den norska poeten Liv Holtskog har skrivit en dikt om den kvinnliga spelmannen Kristiane Lund (1889-1976) från Bø i Telemark. Den innehåller en koncentrerad rad som skulle kunna vara en uppgiven replik från en upptecknare, eller varför inte en läsare av uppteckningar: „... og notene hadde du i hjarta“.²⁹

Fil.dr Dan Lundberg, Musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet och docent Märta Ramsten, Svenskt visarkiv har lämnat värdefulla synpunkter på manuskriptet. Tack för dessa!

29. Citerat efter omslagstext till Annbjørg Lien: Felefeber (Grappa GRCD 4081).

SUMMARY

„... and you had the notes in your heart“. About music as it sounds and transcriptions of it

Is it at all possible to write music down as it sounds? This question is the basis of the present article which attempts to give an answer on two levels: a theoretical and a practical. The theoretical discussion considers the relationship between music as it sounds and transcriptions of it. The article also deals with the practice of transcription – in particular, the consequences of the fact that the fiddler and the ballad singer were seldom visited more than once by a collector. In this connection, it must be emphasized that the collectors were not concerned with the non-musical expression.

The central part of the article deals with the Swedish fiddler, Hjort Anders Olsson (1865-1952), and four transcriptions of the same instrumental piece („låt“) made by three collectors on different occasions. The transcriptions lay the foundation for a closer study, partly of the fiddler's technique of variation, and partly of the transcriber's way of understanding the music of the fiddler. It is clear from the fact that the music becomes more and more complex that Hjort Anders continuously modified his piece of music. The material shows, that the transcribers perceived the music differently when Hjort Anders played the same piece, for they wrote down the music differently when they apparently heard the same musical sequence. The conclusion is not unexpected, but the analysis of these four transcriptions exposes the problem of notating music as it sounds.