



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Att komponera gammeldans

- En studie i min egen kompositionsprocess

Frida Johansson

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i Världsmusik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Termin 6 År 3

Författare: *Frida Johansson*

Arbetets rubrik: *Att komponera gammeldans*

Arbetets titel på engelska: *To compose "gammeldans", the swedish accordion influenced dance music of the 19th and 20th century*

Handledare: *Dan Olsson*

Examinator: *Anders Hultqvist*

SAMMANFATTNING

Nyckelord: gammeldans, folkmusik, folkdans, dansmusik, kompositionsmetoder, dansbarhet

Syftet med denna uppsats var att utforska mitt arbete med att komponera och arrangera ny musik inom svensk gammeldanstradition. Jag använde mig av tre olika kompositionsmetoder för att komponera musiken. Förutbestämd låttyp, ackord och struktur från en annan låt samt dans. För att arrangera musiken använde jag mig av notskrivningsprogrammet *Sibelius* och medmusiker från andra genrer. Mitt arbete med att komponera musik inom en specifik tradition har lärt mig mycket om att använda specifika kompositionsmetoder, att arbeta med dansare samt att just komponera musik.

1 Inledning	5
1.1 Bakgrund	5
1.2 Syfte och frågeställningar	6
1.2.1 Syfte	6
1.2.2 Frågeställningar	6
1.3 Begreppsdefinitioner	7
1.4 Vad är gammeldans?	9
1.5 Hur låter gammeldans?	11
1.6 Metod och material	12
2 Resultatredovisning och processbeskrivning	13
2.1 Form och ackord från en annan låt	13
2.2 Förutbestämd låttyp	16
3 Diskussion	26
3.1 Musiker som är nya inför traditionen	26
3.2 Problem i balansgången	27
3.3 Prata om kommunikation	28
3.4 Att släppa in	29
3.5 Effektiva metoder	30
3.6 Övriga frågor och lärdomar	31
4 Slutord	33
5 Inspelningar	34
6 Filmer	34
7 Referenslista	35

1 Inledning

1.1 Bakgrund

När jag var 10 år gammal tog min fiollärare med mig till en spelmansstämma i Värmland, Ransäterstämman. Där ledde han Mölnbacka spelmanslag, en grupp som spelade låttyper som hambo, mazurka och snoa. Jag var med i detta spelmanslag varje år, men uppskattade verkligen inte musiken, utan jag ville hellre gå till Norra logen och lyssna på ”moderna” band som Väsen, Navarra och Nordic. Åren gick och jag fortsatte spela folkmusik samt åka på festivaler och spelmansstämmor. En dag för tre år sedan fick jag en skiva med Bo Lyckligs gammeldansorkester och älskade den mer än allt jag hade hört förut. Musiken var dansant, tajt och dynamisk. Plötsligt gick det upp för mig att det jag hade spelat varje år på Ransäterstämman med Mölnbacka spelmanslag var gammeldansmusik. Det satte igång mina tankar omkring vad som gjort att min inställning till den här musiken hade förändrats sedan jag spelade i Mölnbacka när jag var 10 år.

När jag gick i grundskolan var det ansett som riktigt töntigt att spela fiol, och när jag sa att jag spelade folkmusik blev det inte bättre. ”Har du en sådan där folkdräkt på dig när du spelar också?” ”Vadå, firar du midsommar året runt eller?” ”Spelar du knätofsmusik alltså?” var den respons jag fick. För att orka fortsätta med musiken, som jag själv älskade så mycket, och för att förmedla till mina klasskamrater att folkmusik inte alls behövde vara på sättet de trodde, sökte jag mig så långt ifrån denna stereotyp som möjligt. Jag klädde mig som en rockmusiker, spelade bara låtar i moll och höll mig långt ifrån knätofsarna. Så när jag kom till Ransäter, och Mölnbackas musik matchade så väl med stereotypen som mina klasskamrater såg framför sig när de pratade om folkmusik, är det kanske inte så märkligt att jag inte var intresserad av deras musik.

Tiden gick och jag studerade vidare inom folkmusikgenren. Jag fick möjlighet att utforska en massa musik som jag inte hade stött på förut och jag har rört mig längre och längre ut från gammeldansen. De senaste tre åren har jag ägnat mina studier åt bulgarisk folkmusik. Men sommaren 2019 åkte jag till Delsbostämman och fick dansa till Bo Lyckligs gammeldansorkester live på danslogen. Det var en magisk upplevelse. Jag mindes känslan jag hade när jag hörde deras skiva för första gången och det var helt fantastiskt att få dansa till musiken. Så jag kom hem från stämman och försökte fundera ut hur den här musiken ska få plats i mitt musicerande. Nu finns det inte längre någon som frågar om jag ”firar midsommar året runt”, men det går inte heller att komma ifrån att musiken inte direkt är populär i folkmusik-Sverige idag och att den allmänt anses vara rätt mossig bland de unga utövarna av svensk folkmusik. Genren skulle helt enkelt behöva en förnygring för att ha en tryggare framtid. Därför har jag beslutat mig för att komponera ny musik inom den svenska gammeldansstraditionen och sprida den till mina vänner och kollegor. Kanske kan jag genom min egen musik förmedla det jag upplevde på den där danslogen i Delsbo till min publik. För inte såg jag en skymt av varken knätofs eller mossighet, jag såg bara ett dansgolv fyllt av människor och svängig dansmusik.

1.2 Syfte och frågeställningar

1.2.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att utforska mitt arbete med att komponera och arrangera ny musik inom svensk gammeldanstradition.

1.2.2 Frågeställningar

- Vilka svårigheter och överraskningar möter jag i att komponera och arrangera inom gammeldans-traditionen?
- Vilka metoder är effektiva för mig att använda för att komponera och arrangera inom genrens utsatta ramar?
- Hur kan jag, med hjälp av mina medmusiker, göra *nyskapande* musik inom gammeldans-genren?
- Hur ger jag mina medmusiker en möjlighet att påverka och influera musiken jag skrivit?
- Vilka lärdomar ges mig i processen att lära ut mitt material till en ensemble som är ny inför traditionen?

1.3 Begreppsdefinitioner

I detta avsnitt kommer jag beskriva hur jag i uppsatsen kommer använda vissa ord och begrepp.

Folkdans och folkmusik

Det finns många olika uppfattningar och beskrivningar av begreppen folkdans och folkmusik. Då detta arbete inte handlar om att utforska dessa olika syner på begreppen har jag valt att, med hjälp av Linnea Helmerssons text i boken *Eldsjämlarna och dansarvet* (2012) ¹ ge en kort historisk beskrivning av begreppen folkdans och folkmusik. Därefter förklarar jag hur begreppen kommer att användas i denna uppsats.

Helmersson (2012) skriver att begreppen folkdans och folkmusik etableras i Sverige i början på 1800-talet, i samband med romantikens stora intresse för allmogens kultur. Folkdansen och folkmusiken tillhörde böndernas kultur och tankar om att bönderna ("folket") stod närmre naturen och därmed hade en mer ofördärvad kultur, gjorde att kultureliten tog till sig danserna och musiken samt att dessa blev nedtecknade. Under industrialiseringen av Sverige anses allmogekulturen vara hotad på grund av inflyttningen till städerna och de nya samhällsklasser som uppstår. Nationalromantiken växer sig starkare och folkdansen och folkmusiken används för att stärka den nationella identiteten. Under 1900-talets början, när jazzen klev in med stormsteg i Sverige, användes folkdansen och folkmusiken som slagträ mot denna, som försvar för den inhemska traditionella kulturen. 1908 inrättas *folkmusikkommisionen* som ger ut folkmusik från hela landet i en samling som heter *Svenska låtar*. Bland de som tecknade ner låtarna i denna samling fanns Nils Andersson som även intresserade sig för att dokumentera folkdansen. Därför finns en del dansbeskrivningar i hans publikationer. En viktig del av folkdansens historia är dansen på scen. Redan 1880 bildas det första folkdanslaget, Philochoros. Detta folkdanslag verkade i en fosterländsk anda och deras ideal kan kopplas till tidigare baletter inspirerade av folkdansen. Danserna hade många gymnastiska och estetiska inslag. Philochoros får många efterföljare, och 1920 bildas den rikstäckande organisationen, Svenska folkdansringen, där flera av landets folkdanslag ingår. Under 1970- och 1980-talet får folkmusiken och folkdansen ett uppsving i Sverige i och med den så kallade *folkmusikvågen*. Vad som betonas mest under denna våg är det *folkliga* i musiken och dansen. Musiken och dansen är till för alla och alla ska kunna utföra det. Under 1990-talet institutionaliseras folkdansen och folkmusiken och dessa tar plats på olika lärosäten. Det har resulterat i att det nu finns högskoleutbildade yrkesdansare och yrkesmusiker inom genren. Folkdansen och folkmusikens plats i dagens samhälle kan beskrivas som en nischad, men än så livskraftig kultur. Dansen förekommer fortfarande på scen, både i form av folkdanslagsuppvisningar men också i andra, mer moderna former. Folkdansen och folkmusiken är idag en levande tradition som lärs ut på skolor, i kursverksamhet och mer informellt på spelmansstämmor och dansgolv. Folkdansen och folkmusiken är för många återigen en naturlig del vardagslivet. ²

¹ Helmersson, Linnea. "Från allmångods till subkultur - en bakgrundsteckning" I *Eldsjämlarna och dansarvet*, Linnea Helmersson (red.), 20-33 Rättvik: Folkmusikens Hus, 2012.

² Ibid, s. 20-33

När jag skriver om folkmusik i den här uppsatsen syftar jag på den folkmusik som tillhör dagens levande tradition. Jag använder begrepp som till exempel *folkmusiksverige*, då jag syftar på spelmansstämmor, festivaler, högskolor och allt annat som tillhör dagens folkmusikkultur. När jag skriver om folkdans syftar jag på den dans som dansas på dansgolvet på spelmansstämmor och festivaler i dagens folkmusiksverige. Jag beskriver den dansen som en kropp i rörelse som förhåller sig till en puls och vissa förutbestämda steg som är utmärkande för den specifika dansen, men med stor tillgång till och öppenhet för improvisatoriska inslag. Min vilja i detta projekt har varit att dansarna ska vara helt jämställda musikerna, med samma möjlighet att påverka musiken som övriga gruppmedlemmar med kroppen som sitt instrument. Vi har arbetat mycket med dansarna en och en, vilket frångår den traditionella par-konstellationen.

Mer information om folkmusik och folkdans finns till exempel i artikeln *Folkmusik* och i artikeln *Folkdans* i Nationalencyklopedin.³

Melodiskapande

Jag har valt att skilja på när jag komponerat och när jag arrangerat musiken. Med melodiskapande syftar jag på när jag själv skapat melodier, utan ackord, basgångar eller stämmor.

Arrangering

När jag använder begreppet arrangering syftar jag på när jag lagt till ackord, basgångar och stämmor till melodierna och när bandet kommit med idéer till detsamma.

Dansbarhet

Detta begrepp är inte särskilt etablerat, men jag tycker det beskriver en specifik kvalitet som är en viktig variabel i gammeldansmusik. I denna uppsats använder jag det som ett uttryck för när musiken får en dansare att *vilja* dansa till musiken. Det skulle kanske även kunna kallas dansvänlighet, att det ska *fungera* bra att dansa till musiken. Någon kanske skulle vilja ersätta det med sväng, men jag anser att begreppet sväng inte innefattar kvalitén som finns i samspelet mellan dansare och musiker, när musikern låter dansaren påverka musiken.

A-, B- och C-del

Gammeldanslåtar har oftast två eller tre delar, mellan 8 till 16 takter långa vardera. Jag har valt att namnge dessa delar med bokstäver, där A-delen är den första delen i låten, B-delen den andra och så vidare.

³ Jan Ling, *Nationalencyklopedin*, folkmusik. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/folkmusik> (hämtad 2020-04-17) och Anna Greta Ståhle Henry Sjöberg Jan-Öjvind Swahn, *Nationalencyklopedin*, folkdans. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/folkdans> (hämtad 2020-04-17)

Mikrotonalitet

Mikrotonalitet - tonalitet som består av mikrointervall. Inom den svenska fäbod- och polsketraditionen finns mycket musik som innehåller mikrointervall. Därför anser jag det relevant att i denna uppsats markera att gammeldansen *inte* innefattar några sådana intervall. Nationalencyklopedin beskriver mikrointervall på följande sätt:

Mikrointervall, musikaliskt intervall som är mindre än ett halvtonsteg. ⁴

1.4 Vad är gammeldans?

1.4.1. Historia

Följande avsnitt bygger på dansforskaren Henry Sjöbergs bok *Gammaldans - metodik, historik och beskrivningar* från 1982.

För att förstå gammeldansens historia i Sverige måste vi börja med vals. Varför vi måste börja med valsen beror på att den revolutionerar dansgolvet så till vida att pardanser tidigare hade dansats på en punkt på golvet, medan valsen dansas längs väggarna runt i rummet. I Sverige är den första beskrivningen av vals från 1785, men valsens genombrott sker på 1800-talet. Då blir denna nya modedans så pass populär att danslärare runt om i Europa tävlar om att hitta på nya valsvarianter, som till exempel *écossaise*-valsen, där musik och dans går i 4-takt. Dansens svenska namn, *schottis* kommer ur tyskans namn för dansen, *schottisch*. Förutom *écossaise*-valsen kom även en annan viktig variant av valsen, nämligen polkan. I polkan går musik och dans i 2-takt. Ur polkan kommer en snabbare version av dansen, *polkett*. Den får i sin tur en variant, *hambo-polkett*. En annan variant av polkan är *polka-mazurkan*, varifrån både *hoppmazurkan*, den skånska *mazurkan* och *hambon* härstammar. Alla dessa varianter är danser som fortfarande dansas idag, så att valsen har haft stor betydelse för gammeldansens intåg i Sverige är det ingen tvekan om. Illustrationen nedan har jag gjort för att förtydliga dansernas olika bakgrunder.

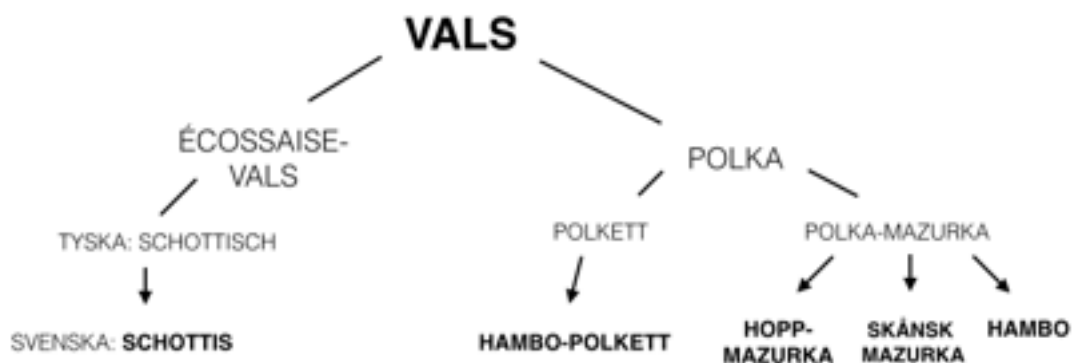


Illustration 1

⁴ Mikrointervall *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/mikrointervall> (hämtad 2020-04-17)

Valsen ska komma att fortsätta påverka svensk gammeldans även under 1900-talets början, dock ur ett annat perspektiv. Nu lanseras ännu en ny valsvariant, bostonvalsens, och som namnet avslöjar kommer den från Boston i Amerika. Bostonvalsens tar hela Europa med storm och skapar en ny trend på dansgolvet i Sverige. Samtidigt gör jazzen sitt intåg i Sverige och nu ska här dansas amerikanska danser, som onestep, bostonvals och tango. Gammeldansen gör en snabb och rejäl dipp för att snart, under 1920-talet, ”räddas” av motståndare till jazzen som ansåg att ”de svartas musik” inte skulle spelas i Sverige, utan de ville hålla kvar den svenska dansen och musiken. Motståndarna organiserar sig i klubbar under namnet ”Gammeldansens vänner” och spelar *endast* de gamla danserna som då är vals, schottis, mazurka, hambo, snoa och polka. Inga moderna, amerikanska danser fick förekomma i dessa klubbar. Det är här det något förvirrande namnet ”Gammeldans” uppstår. -Gammel- i Gammeldans är alltså inte en jämförelse med fäbod- och polskemusiken, som är en mycket äldre tradition i Sverige, utan gammeldansen är ”gammal” i jämförelse med de moderna amerikanska danserna.

Gammeldans-klubbarna gör succé i Sverige under 1930- och 40-talet och de börjar mjukna i sin inställning till den moderna musiken, så omkring 1950 marknadsförs danskvällarna som ”tre moderna en gammal”. Det innebar helt enkelt att banden på dansbanorna spelade till exempel tango, foxtrot, onestep och sedan en hambo för att tillmötesgå en bredare publik.

På 1960-talet kommer ett ännu större uppsving för gammeldansen och den blomstrar som aldrig förut. När sociologen Göran Nylöf år 1965 undersökte vad invånarna i Sverige helst lyssnar på svarar hela 80% att de är ”anhängare av gammaldansmusik” eller att de helst lyssnar på ”dragspelsmusik av modell Calle Jularbo”.⁵ Gammeldansen fortsätter att blomstra under 70- och 80-talet. Från 1971 till 1989 sitter gammeldansbandet Bröderna Lindqvist som husband i SVT:s underhållningsprogram *Nygamalt* på bästa sändningstid. Sjöberg skriver i sin bok att ”Under 1960-talet växte gammaldansrörelsen successivt till att idag vara en av våra aktivaste folkrörelser”.⁶

1.4.2 Gammeldansen idag

När jag sitter och skriver detta år 2020 ser jag inte mycket gammeldans runt omkring mig. Mina kollegor och medstudenter vet inte hur man dansar hambo eller mazurka och jag verkar vara till synes ensam om att ha ett intresse för denna gren inom den svenska folkmusiken.

Så, vad hände?

Det finns förmodligen många svar på den frågan, men jag tror att ett svar skulle kunna vara vad som hände under den starka folkmusikvågen som sker under 1970- och 80-talet. Vi kan enkelt räkna ut att de som var ute och dansade gammeldans på 1930-talet är föräldrar till de unga vuxna som är ledande i en stark gren i folkmusikvågen. Vi ser grupper som Groupa och Filarfolket samt individer som Sten Källman, Ellika Frisell

⁵. Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström, ”Dragspel och gammaldans i Sverige” I *Musik, medier, mångkultur*, 2000 (Stockholm: Gidlunds förlag), 2000, sid. 209

⁶ Sjöberg 1982 sid. 7

och Ale Möller som fullkomligt revolutionerar folkmusiksverige genom att introducera nya instrument och rytmer till genren. Som i de flesta starka ungdomsrörelser som skett genom historien vill de bryta sig loss från den tidigare generationen, vilket vi också kan se tydligt i denna rörelse. Inte ville de använda gammeldanslåtar i dessa grupper, nej, de ville använda ”de gamla låtarna”, vilket alltså är fäbodmusiken och den äldre polsketraditionen. Tillsammans med detta letade de också efter det som var äkta och det som var annorlunda, vilket självklart var den gamla traditionen. Så det verkar som att det fanns två vitt skilda spår i folkmusikvågen, ett där gammeldansen blomstrar i den äldre generationen och ett där fäbod- och polskemusiken får nya moderna kläder och blomstrar bland ungdomar.

Vad jag ser lever denna trend kvar än idag. Om man tittar till exempel på Ransäterstämman, som är en av Sveriges största spelmansstämmor, finns där tre danslogar. Vi har Södra logen som oftast är öppen för alla att skriva upp sig på spellista, Norra logen där de trendiga banden släpper skivor och spelar polskor för fullsatt publik, och sedan har vi Västra logen som har blivit gammeldanslogen. Endast där kan man få dansa mazurka, snoa och hambo och jag måste säga att den dansbanan har en tillsynes hög medelålder.

Synd för mig, som vill umgås med mina 20-åriga vänner samtidigt som jag också gärna vill dansa hambo. Men jag vill inte stå ute på kanten och se gammeldanstraditionen rinna ut i sanden, jag vill göra vad Groupa och Filarfolket gjorde på 70-talet med fäbodmusiken. Jag vill skriva ny gammeldansmusik, spela musiken med nya instrument och få mina vänner och kollegor att dansa runt i en hambo.

1.5 Hur låter gammeldans?

För att den som läser denna uppsats ska förstå vilken musik det är jag försöker att komponera kommer jag i detta avsnitt beskriva hur gammeldansen låter utifrån harmonik, melodi och instrumentering samt varför den låter på detta sätt. Jag är medveten om att detta bygger på generaliseringar, då det inte ligger inom ramarna för denna uppsats att göra en empirisk studie över gammeldanslåtar, men jag väljer ändå att ha med denna kortfattade beskrivning med anledning av begreppets relevans.

För att förstå komp och melodi i musiken måste vi först förstå att gammeldansmusiken är dragspelsbaserad musik. Det första dragspelet tillverkas på 1820-talet men det dröjer till 1920-talet innan Sverige får en utbredd dragspelsindustri och det börjar massproduceras dragspel i Sverige. Detta gör instrumentet ekonomiskt tillgängligt för arbetarklassen som, liksom dragspelet, föddes ur 1800-talets industrialism. Instrumentet är dessutom lätt att ta med sig, ljudstarkt och ger utrymme för både rytm och melodi - perfekt för dansbanorna. Som jag skrev i det tidigare avsnittet blev låttyperna vals, schottis, mazurka och polka populära under 1800-talets andra hälft och dragspelet passade bra för dessa danser. Så när gammeldansen slår igenom i Sverige på 1920-talet är dragspelet med från dag ett. Detta kommer att påverka gammeldansmusiken så till vida att dragspelets idiomatik lägger grunden för melodi- och ackompanjemangsideal inom genren. Dragspelets melodisida ger utrymme för kromatik och brutna

treklanger och på de tidiga och billiga dragspelen fanns inte möjlighet för fler än två, tre ackord.

I dragspelets idiomatik finns nästintill hela gammeldansmusiken beskriven. Melodierna bygger ofta på brutna treklanger med en del kromatiska övergångar mellan ackorden. Mikrotonalitet går inte att framkalla på ett dragspel, och finns därför heller inte i gammeldansmusiken. Ackompanjemanget består ofta av mellan tre och sex ackord, där de flesta är inom tonarten. B- & C-delar börjar oftast på subdominant. Rytmsiskt är ackompanjemanget uppbyggt på en baston som spelar på ettan i takten om låten går i tretakt och på ettan och trean om låten går i fyrtakt. Basen spelar nästan alltid växelbas med variation i period-slut. Övrigt ackompanjemanget spelar där basen inte spelar och ackorden består sällan av något annat än treklanger. Schottis, mazurka, polka, hambo, snoa och vals är de sex danser som vanligtvis räknas som gammeldans.

Nedan följer några exempel på kända gammeldanslåtar.

Livet i Finnskogarna - Carl Jularbo, Vals

Wiggen - Inspelad av Bröderna Lindqvist, skriven av Rupert Wigg (Frösön, Jämtland), Snoa

Hambo i Tibble - Gnesta-Kalle

1.6 Metod och material

Melodiskapande

Jag vill att musiken ska kunna ingå i den bestämda genren, gammeldans. Gammeldansmusiken bygger oftast på ungefär mellan tre till sex ackord, innefattar ingen mikrotonalitet och melodierna är förhållandevis enkla.

Jag vill också att musiken ska fungera i sammanhang för dans. Gammeldanstraditionen ingår delvis i den gehörsbaserade folkmusiktraditionen i Sverige. Med gehörsbaserad menar jag att låtarna förmedlas från den som kan låten till den som inte kan låten genom lyssning, det vill säga utan noter. Visst har gammeldansmusiken även spridits genom notsamlingar och liknande, men gehörstraditionen står ändå för den övervägande delen av musikens spridning. När en låt lärs ut via gehör finns mycket information om hur låten spelas till dans inkluderat i utläringen. Eftersom mitt projekt går ut på att komponera egen, ny musik har jag ingen grundstomme att utgå ifrån, utan jag måste skapa den själv.

För att lyckas komponera musik som kan ingå i gammeldans-genren och som är dansbar har jag använt mig av tre metoder:

1. Form och ackord från en annan låt: Att använda form och ackord från gammeldanslåtar som uppfyller ovanstående krav och skriva nya låtar utifrån det.

2. Förutbestämd låttyp: Att i förväg bestämma vilken låttyp det är jag ska komponera. Jag använder mig av metronom som hjälpmedel för att begränsa mig rytmsiskt.

3. Dans: Att själv dansa till inspelningar av mina låtar och att själv dansa till mitt band. Jag har även inkluderat två dansare i projektet. De är båda musiker i grunden, men har stor erfarenhet av att dansa svensk folkdans. Gammeldans har de inte dansat förut, vilket har inneburit att jag behövt lära ut vissa av danserna till dem. Dessa har varit mazurka, hambo och snoa. Under repetitionerna har vi gjort övningar och haft diskussioner tillsammans med dansarna, för att få deras blick på musiken.

Arrangering

1. Sibelius: För att göra grunden till arrangemangen använder jag notskrivningsprogrammet *Sibelius*.

2. Medmusiker: För att spela arrangemangen har jag satt ihop ett gammeldansband. Eftersom jag i mitt eget komponerande och arrangerande förhåller mig väldigt strikt till gammeldansens ramar har jag valt att använda musiker som aldrig har spelat gammeldans tidigare. I bandet ingår en basist med jazz-bakgrund, en oktav-mandolinist som kommer från den irländska folkmusiktraditionen samt en saxofonist som kommer från den svenska polske-traditionen. Detta i en förhoppning om att de ska ge musiken nya influenser och ta andra initiativ än vad jag och en erfaren gammeldansmusiker tar.

2 Resultatredovisning och processbeskrivning

2.1 Form och ackord från en annan låt

2.1.1 Omedveten metodanvändning

När jag komponerade min första låt i det här projektet lyckades jag använda metoden ”Ackord och struktur från en annan låt” utan att själv veta om det. Jag lyssnade på Bo Lyckligs gammeldansorkester på väg till övningsrummet och fastnade särskilt för två av låtarna, *Jularbosnoa* och *Fjällvinden*. De är båda av låttypen snoa, vilket jag inte reflekterade över då när jag lyssnade på dem promenerandes mot skolan, utan detta var något jag insåg senare. Jag upplevde bara en stark energi i låtarna och jag tyckte att de var härliga, så jag satte dem på ”repeat” på min telefon. När jag packade upp fiolen och skulle börja värma upp kom plötsligt en fras ut ur fiolen. Jag visste inte var den kom ifrån, men jag kände starkt att jag tyckte om den. Snart hade jag en fullständig A-del som började med en åttondelsfars på tonikan, gick via den låga sjuan till tersen i subdominanten för att sedan avslutas med en fras på dominanten som ledde hem till tonikan. Se notex. 1 (melodi i saxofonstämman). Jag tänkte att ”det blir väl inga svårigheter att få ihop ett konsertprogram, det här var ju inte så svårt”.

The image displays two systems of musical notation for Soprano Saxophone and Violin. The first system consists of four measures, with chords G, C, and D indicated above the staff. The second system consists of four measures, with chords G, C, D, and G indicated above the staff. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The Soprano Saxophone part is written in a higher register than the Violin part.

Notex. 1, A-del, Snoa runt

Jag ville komponera en B-del också, så jag repeterade A-delen några gånger för att försöka känna var den ledde mig, vilket visade sig vara till subdominanten. Istället för att göra en fras runt subdominanten spelade jag bara dess treklang, för att höra harmonin. Jag kände instinktivt att jag skulle till tonikan efter detta, så jag gjorde samma sak med tonikans treklang. Efter detta ville jag till dominanten, så jag gjorde i princip samma sak där, och vips, så hade jag en B-del! Jag funderade en stund på om den behövde vara mer melodisk, men när jag spelade den ihop med A-delen kände jag att det var fullt tillräckligt att bara ha treklanger i B-delen (Se notex. 2). Låten kändes färdig, så jag fortsatte med mitt vanliga övningspass. När jag sedan skulle promenera från skolan satte jag igång *Jularbosnoa* och *Fjällvinden* igen och insåg snart varför denna komposition hade kommit så naturligt till mig. Jag hade skrivit en snoa i dur som var en blandning av dessa två låtars struktur.

Den första frasen i låten var liknande den första i *Fjällvinden*, båda låtarnas B-del började på subdominanten och *Jularbosnoans* C-del bestod av brutna ackord, treklanger. Först såg jag detta som ett misslyckande, som att jag hade kopierat någons låt, men så tänkte jag att den ju inte var en kopia. Jag hade blivit inspirerad av det jag lyssnade på när jag gick till skolan och skapat något nytt utifrån detta. Jag bestämde mig för att använda detta som en medveten kompositionsmetod i mitt fortsatta utförande av detta projekt. *Jularbosnoa* och *Fjällvinden* finns att lyssna på i avsnitt 5. Se audio 7 och 8 för *Snoa runt*.

The image shows a musical score for Soprano Saxophone (Sop. Sax.) and Violin (Vln.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 14. The third system starts at measure 15 and ends at measure 16. Chords C, G, D, and G are indicated above the staff. A first ending (1.) and a second ending (2.) are shown at measures 14-15. The key signature changes to D major (two sharps) at the end of measure 16.

Notex. 2, B-del, Snoa runt

2.1.2 Inspiration till modulation

Nästa dag i övningsrummet gick jag igenom mina inspelningar från tiden då jag var med i Mölnbacka spelmanslag för att hitta gammeldans-inspiration. Jag fann en inspelning på en snoa som jag hade glömt bort. Ett tonartsbyte mellan A- och B-del fängade mitt intresse, så jag lärde mig låten för att undersöka detta. Det visade sig vara en A-del i D-dur och en B-del som började i B-dur och slutade i D-dur. Jag tänkte direkt att något sådant vill jag göra i min snoa. Jag satte mig vid pianot för att transponera detta till G-dur, som min snoa går i, men något gick fel när jag skulle transponera. Det kan ha varit trötthet, kaffepausen som jag tog innan jag satte mig vid pianot eller något annat som gjort detta, men det blev aldrig något transponering, utan jag skrev en C-del i B-dur som slutade i D-dur, alltså samma tonart som Mölnbacka-snoan gick i. Jag insåg mitt misstag då jag skulle sätta ihop denna hittills fristående C-del med min A- och B-del som jag hade från dagen innan. Till en början lät denna modulation främmande i mina öron och jag tänkte att jag kanske bara borde transponera C-delen nu i efterhand, men efter ett tag började jag trivas med den märkliga modulationen. Jag behövde bara hitta pusselbitar som kunde fläta ihop den med resten av låten. Jag gjorde en ledande andrastämma som fungerade bra som pusselbit, och tog också hjälp av en vän för att göra en harmonisering som kunde hjälpa örat att förstå vad som händer i tonartsbytet. När jag skrivit in alla dessa pusselbitar i Sibelius hade jag en C-del som var helt inkluderad i resten av låten, men som ändå var något nytt jag aldrig hört i gammeldans förut. Detta tack vare Mölnbacka-snoan som inspirerade till modulationen och mitt transponerings-misstag. Se notex. 3.

18 Sop. Sax. Vln. B⁷ Em A D

2. G F#

2 Sop. Sax. Vln. 22 B⁷ Em A⁷ D

1. D

26 Sop. Sax. Vln. 2.

Notex. 3, Modulation från B- till C-del, Snoa runt

2.2 Förutbestämd låttyp

2.2.1 Metodens bakgrund

Under hösten ska vi tredjeårs-studenter på världsmusiklinjen göra en så kallad ”pilotkonsert”. Detta är ett tillfälle att få prova en del av den repertoar vi i maj ska presentera på vår examenskonsert. Jag valde att använda detta tillfälle som en deadline för mitt gammeldans-komponerande. Det innebar för mig att jag i november skulle ha 30 minuters gammeldans-program inövat med mitt band. Denna deadline gjorde att jag behövde kompromissa en hel del med min initiala plan. Jag fick dels tänka om vad gällde sättning och

arrangering, men också vad gällde själva komponerandet. Jag stod nämligen i slutet av oktober med tre schottisar, en snoa och en vals. Detta var dels inte tillräckligt med material för att fylla ut de 30 minuterna och framförallt innehöll inte programmet alla låttyper jag ville ha med. Jag saknade mazurka, hambo och polka. Jag funderade över vad som gjort att programmet såg ut som det gjorde, varför jag hade så många schottisar och varför jag helt saknade vissa låttyper.

Hittills hade jag endast komponerat utifrån tonmaterial och försökt att efterlikna tongångar och harmonier i andra gammeldanslåtar. Då jag inte hade haft något fokus på rytm i mitt komponerande hade låtarna rytmiskt landat där jag har flest referenser och där jag är bekväm. Eftersom gammeldans inte är något jag komponerat förut och heller inte spelat särskilt mycket innan detta projekt fanns mina referenser i schottis och vals, som är vanliga låttyper utanför gammeldans-traditionen. Snoan är ett undantag eftersom denna hade en annan process som finns beskriven i avsnitt 2.1. När jag funderade på hur många låtar jag kunde av resterande låttyper kunde jag nästan räkna allesammans på två händer, så nu kändes det inte längre så märkligt att jag inte spontant landat i dessa.

Häriifrån fanns två vägar att gå. En väg var att skaffa mig lika många referenser inom mazurka, hambo och polka som jag hade inom schottis och vals. Sannolikheten skulle då öka för att jag omedvetet komponerade med större rytmisk variation och därmed fick ut låtar av alla typer. Problemet med detta alternativ var att det skulle ta oerhört lång tid att skaffa denna breda repertoar, och tid var något jag inte hade mycket av eftersom pilotkonserten skulle ske om tre veckor vid detta tillfälle. Så jag valde en annan väg, vilket leder oss till nästa metod.

2.2.2 Tillvägagångssätt

Denna metod innebar att jag, innan jag började komponera, bestämde mig för vilken låttyp det skulle bli. Det här sättet att komponera är inget jag provat tidigare och det var därför ett mycket spännande experiment. Nedan följer en beskrivning av hur jag använt metoden när jag skulle komponera de tre låttyperna jag saknade i mitt program.

Mazurka

Mazurkan går i tretakt och har förhållandevis jämna betoningar på ettan, tvåan och trean i takten, på grund av att dansen innefattar ett steg på varje pulsslåg. När jag skulle komponera min mazurka lät jag därför metronomen göra ett ”klick” på varje pulsslåg, med en extra betoning på ettan för att jag skulle veta var jag var i takten. När jag gjort en A-del, åtta takter lång, som jag var nöjd med insåg jag att jag eventuellt gjort ett misstag. Mazurkan, som jag har hört den spelas, är ofta *åttondelsunderdelad*. Jag hade i min mazurka *triolunderdelad* melodin. (Se audio 9) Eftersom jag kände mig osäker på om en mazurka kan vara triolunderdelad började jag om från början. Jag lät nu metronomen göra ”klick” på alla åttondelar i takten. Detta för att förhindra spontan triolunderdelning. Nu hade jag snart en A-del som uppfyllde alla rytmiska ”krav” jag satt upp. Jag fortsatte på samma sätt en stund till och hade snart både B- och C-del färdiga. När

jag nu, i skrivande stund, har mer insikt i gammeldanstraditionen än vad jag hade vid kompositions-tillfället, har jag upptäckt att min triolunderdelade mazurka kanske inte var ett misstag. Det verkar variera mycket mellan olika mazurkor om de är triol- eller åttondelsunderdelade. Att jag trodde att jag begått ett misstag kom dock att leda till att det blev en ny låt av den triolunderdelade melodin. Det finns mer att läsa om detta i nästa stycke, "Hambo". Den åttondelsunderdelade mazurkan jag komponerade går i A-dur och jag använder endast tonika, subdominant och dominant genom hela låten. Melodiskt blev det inte den mest intressanta låten jag gjort, vilket inte förvånar mig, då jag nu hade flyttat mitt fokus till rytmik. Se notex. 4 samt audio 3 och 4 för den färdiga kompositionen.

Mazurka

♩ = 160

Frida Johansson

The musical score for "Mazurka" is written for Soprano Saxophone and Violin. It is in the key of A major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 160. The score consists of six systems, each with two staves. Chord markings (A, E7, D) are placed above the Soprano Saxophone staff. The piece features a repeating melodic motif in the violin and saxophone parts, with a first and second ending at measures 14-15. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Notex. 4, Mazurka

Hambo

Hambon är oftast triolunderdelad, går i tretakt och har en "tidig tvåa". Detta begrepp är vanligt inom den svenska polske-traditionen och innebär helt enkelt att avståndet mellan ettan och tvåan är kortare än avståndet mellan tvåan och trean. När jag skulle föra in rytmen för hambon i min metronom uppstod problemet att metronomen har en fixerad tvåa. Jag valde därför att sätta metronomen på 9/8-delstakt och låta den göra ett klick på 1, 3 och 7. Då fick jag en betonad etta och trea samt en lite tidig tvåa. Från dagen innan hade jag sparat min inspelning av den triolunderdelade mazurkan, som jag inte använde. Jag fick en idé om att göra den till en hambo. Detta visade sig fungera bra, då den ju var triolunderdelad, så det enda jag behövde förändra rytmiskt var att flytta på tvåan. I B-delen använde jag mig av två fraser från en schottis jag skrivit. Jag gjorde om dem så att de passade in i hambons rytmik och tonmaterial, vilket gav en halv B-del. Sedan fyllde jag ut med A-delens slut. När jag senare dansade till denna inspelning insåg jag att A-delen bestod av 10 takter. Detta ställde mig i ett dilemma. Dansens steg är uppbyggda på 8-taktersperioder, vilket innebär att jag, om jag spelar denna hambo för dansare som inte hört den förut, kommer att förvirra dansarna. Jag provade att ta bort de två sista takterna i A-delen, men tyckte att slutet lät lite tafatt utan dem, så jag bestämde mig för att behålla takterna. Jag får helt enkelt förvarna dansarna om detta innan jag spelar låten, eller hoppas på att det blir en ny trend att dansa 10-taktershambo. Notex. 5 samt audio 1 och 2 för den färdiga kompositionen.

Hambo

♩ = 170

Frida Johansson

Soprano Saxophone

Soprano Saxophone

Upright Bass

G G C Am

Sop. Sax.

Sop. Sax.

U. Bass

Am/D G G C# D D#

Sop. Sax.

Sop. Sax.

U. Bass

Am/E C Am D A# B C D D G

2

Sop. Sax.

Sop. Sax.

U. Bass

G Am A# Bm Em Am G D D

Sop. Sax.

Sop. Sax.

U. Bass

G Am A# Bm Em Am G/B C D G

Polka

När jag skulle skriva min polka använde jag mig inte av metronom. Jag har en större repertoar och fler referenser inom låttypen polka än vad jag har inom hambo och mazurka. Jag valde alltså att utgå från min intuition när jag skulle komponera en polka. Detta visade sig fungera bra. Jag skrev en A-del som bara bygger på tonika, dominant och sedan tillbaka till tonika. Melodin cirkulerar kring tersen och kvinten i tonarten och rör sig inte speciellt mycket, utan jag fokuserade på att få fram en karaktäristisk polka-rytmik. I notexempel 6 nedan har jag rutat in de takter som innehåller den karaktäristiska rytmiken jag försökte komma åt. I B-delen lät jag subdominanten träda fram, men behöll rytmiken från A-delen. När låten var färdig föreställde jag mig inte att den skulle få vara med på examenskonserten, då jag tyckte att den var lite väl simpel, men när jag spelade den med bandet och till dans förändrades min syn på låten och jag upplevde den plötsligt som en av de bättre låtarna i programmet. Se notex. 6 samt audio 5 och 6 för den färdiga kompositionen.

Notex. 6, Polka

2.3 Dans

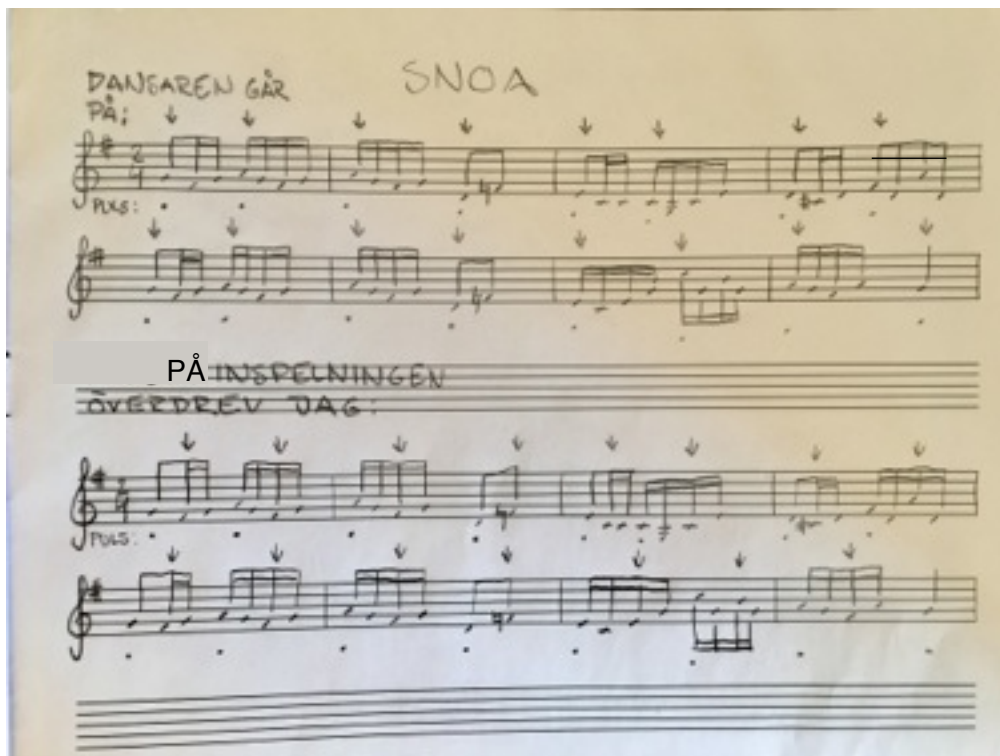
Musikens syfte, musikens funktion och musikens grundstomme. Det är svårt att veta var jag ska börja när det gäller dans. Att använda dansen som metod är absolut det som haft störst påverkan på musiken i projektet. Nedan följer en beskrivning av när och hur jag använt dans som metod under projektets gång.

2.3.1 Att dansa till mina egna kompositioner

I det här stycket kommer jag att beskriva hur jag själv använt mig av dans som metod för att komponera musiken.

Jag introducerade dansen tidigt i mitt kompositions-projekt, då det är ett verktyg som ligger mig nära till hands och något som jag anser vara centralt i musiken jag komponerar. Det heter ju trots allt gammeldans. När jag hade komponerat min första låt, *Snoa runt* (vars kompositions-process finns beskriven under avsnitt 2.1), funderade jag mycket över låtens frasering. När jag gjorde den första inspelningen av låten spelade jag den bara så att jag fick med vilka toner och vilken rytmik låten innehöll. Låten är uppbyggd på jämna sextondelar och några åttondelar här och där. Det är alltså inte så stor rytmisk variation i låten i sig självt, vilket innebär att sättet jag fraserar låten är oerhört centralt för låtens sväng och dansbarhet. Jag började med att försöka bestämma vilket tempo låten ska spelas i. Dansen är uppbyggd främst på omdansningar, det vill säga snurrar. Så jag provade att ändra tempot på min inspelning i appen amazing slowdowner, samtidigt som jag snurrade runt på golvet. Jag kom fram till ett tempo som kändes lagom för att ha tillräckligt med fart för att komma runt i snurren, men som inte kändes stressigt. Jag gjorde sedan en ny inspelning av låten i detta tempo.

Nu var det dags för fraseringsfrågan. Dansens betoningar i snoan ligger främst på pulsslagen, till skillnad från till exempel polka, där det ofta finns någon form av markering mellan pulsslagen. Detta innebär att dansen i sig själv är riktad mycket ner i golvet och har inte automatiskt en uppåt-energi mellan pulsslagen. För att dansen inte ska bli för tung behöver det komma en energi från musiken mellan pulsslagen. Jag provade därför att göra en inspelning där jag betonade de toner som inte ligger på pulsen lite extra. Se notexempel 7. När jag dansade till denna inspelning upplevde jag att det kändes lätt och luftigt att dansa. Dock insåg jag att jag tappat energin som får mig att ha stabilitet och tyngd i de steg jag tar på pulsen, så musiken lät i mina öron lite för studsigt. Så, jag gjorde ännu en inspelning där jag försökte göra åttondelarna mer jämna. I denna inspelning upplevde jag att jag hade hittat något som fick mig att *vilja* dansa till musiken, så jag fortsatte att använda dans som metod när jag komponerade mina andra gammeldanslåtar.



Notex. 7, Snoa runt, frasering

Något annat jag fick ut av att dansa till mina inspelningar var att höra låtarna på det sätt de faktiskt är menade att höras. När jag själv spelade låtarna eller när jag bara lyssnade på inspelningarna hade jag en mycket dömande blick på min musik. Jag tyckte till exempel ofta att de inte var tillräckligt avancerade eller att de lät töntiga. Jag lyssnade på en sådan detalj-nivå att jag missade hur helheten uppfattades. När jag dansade till inspelningarna hade jag lättare att visualisera hur detta skulle låta på ett dansgolv och jag märkte då ofta att låtarna egentligen kanske var lite väl avancerade. Om jag hade tänkt ut något komplicerad frasering när jag spelat låten kunde jag märka att detta antingen inte var relevant för låtens dansbarhet, eller att det till och med försämrade svänget. Jag fick alltså syn på helt andra saker när jag dansade än de saker jag hörde när jag spelade.

2.3.2 Dansen som repetitionsmetod

- Att utmana inom ramar

Bandet som jag satte ihop till mitt gammeldansprojekt bestod av musiker som aldrig spelat gammeldans och som sällan eller aldrig tidigare spelat till dans. Få i bandet hade provat att dansa gammeldans. När jag spelade mina låtar med bandet kunde jag märka att deras referenser och idéer var en bit utanför gammeldansgenren, framförallt vad gällde komp-sektionen i bandet. Dessa idéer var självklart något jag ville ha i min musik, annars hade jag valt erfarna gammeldans-musiker till bandet. Jag ville att musikerna skulle bidra med idéer och tankar som jag inte hade tänkt själv, och som inte tidigare är gjorda inom

gammeldansen. Min plan för projektet var dock att vi skulle bli ett gammeldans-band som snarare spelar till dans än spelar konsert, så idéerna var tvungna att befinna sig inom vissa ramar vad gäller framförallt sväng och timing. Detta var svårt att kommunicera med ord, då jag inte visste vad jag skulle säga för att begränsa kompet till vissa genretypiska stildrag och samtidigt få musikerna att kompa varierat och lekfullt. Att kompa genretypiskt inom gammeldansen innebär nämligen inte särskilt mycket variation. Oftast startar låten med fullt band för att sedan fortsätta på samma sätt tills låten är slut. Jag var dessutom rädd att jag med mina ord skulle påverka musikernas lust att influera musiken. Det skulle kunna leda till att jag skulle bli för mycket av en enväldig ledare för gruppen, vilket inte var den gruppdynamik jag ville ha under arbetet med musiken. Därför lät jag istället musikerna påverkas av dans. Under ett av våra reptillfällen arrangerade jag en dansövning tillsammans med två dansare som varit med i projektet från start.

- Dansövning: Att föra och följa

Övningen gick ut på att alla musiker i bandet skulle få testa sina idéer och sitt sätt att spela låtarna tillsammans med dansarna, oavsett om man spelar komp eller melodi. Jag valde ut en polka att starta övningen med. En av musikerna i bandet fick börja att spela den första A-delen i låten tillsammans med en dansare, där dansaren ”för”, det vill säga att den leder musikern i frasering, timing, tempo, dynamik och så vidare. Gammeldanserna är egentligen pardanser, men jag ville att dansarna skulle dansa solo i övningen för att fokuset skulle vara koncentrerat mellan en musiker och en dansare. När musiker nummer ett hade spelat sin A-del spelade resten av bandet med. Sedan gjorde vi samma sak med B-delen, men med bytta roller så att det nu var musikern som förde dansaren.

När alla i bandet fått prova att spela solo till någon av dansarna gjorde vi en kort utvärdering av övningen. Det kom fram att musikerna upplevde det som lättare att föra än att följa en dansare. Detta var något jag misstänkte under övningen, då jag inte märkte så stor skillnad på musikernas spel under övningen jämfört med hur de spelade innan. Jag reflekterade även själv över att detta arbetssätt är mycket ovant för mig och att jag därför inte riktigt vet hur jag ska översätta dansarens rörelser till ljud på mitt instrument. Vi pratade igenom vilka rörelser dansarna använder för att kommunicera med oss och vilka verktyg varje instrumentalist har för att uttrycka det vi ser. Vi försökte att skapa ett gemensamt språk, så att övningen skulle fungera bättre.

När vi sedan gjorde övningen igen hade vi bestämt att varje musiker och dansare skulle ha längre tid på sig, då många upplevde det som stressigt att bara ha en A- eller B-del själv. Nu hade vi dessutom diskussionen om kommunikation med oss in i övningen. Detta visade sig ha stor effekt på övningens resultat. När jag lyssnade på de andra musikerna märkte jag att de nu spelade på ett helt nytt sätt. Jag märkte en stor skillnad i variationen i musiken. När vi pratade om hur musikerna och dansarna hade upplevt övningen kom det fram att det som musikern själv upplevde som en överdriven variation inte alls uppfattades som överdrivet av dansaren eller av de som lyssnade, utan snarare som en bekräftelse på att musikern förstått vad dansaren ville kommunicera. Detta gav musiken en tydlighet och en variation som jag tidigare saknat både i mitt eget och i bandets sätt att spela mina låtar.

För min egen del låg den största förändringen i stabiliteten i mitt spel. Dansaren pendlar mellan att röra sig ner mot golvet och att röra sig upp från golvet. Eftersom dansaren går på pulsen, kommer uppåt-rörelsen mellan pulsslagen, vilket innebär att dessa upp- och ner-rörelser visar underdelningen i musiken. Dansaren gör också variationer som ofta markerar underdelningen. När jag fick en visuell underdelning kunde jag lättare förhålla mig till den i mitt spel. Detta är absolut någonting som brukar komma ”på köpet” när jag lärt mig nya låtar på gehör, då den som lärt ut låten till mig spelar oftast med underdelningen inkluderad i sin frasering. Underdelning var något jag missat att reflektera över i mina egna kompositioner och det var tydligt att detta var en faktor som saknades för att musiken skulle bli bra dansmusik.

- Dansövning: Att dansa till mitt band

Vid en tidpunkt under övningen fick jag hoppa in som dans-vikarie då en av dansarna var tvungen att lämna repetitionen lite tidigare. Detta visade sig bli ett spännande experiment för mig. Tidigare hade jag haft möjlighet att dansa till inspelningar av min musik, men nu hade jag plötsligt möjlighet att få uppleva och påverka den i realtid. När vi satte igång övningen igen var jag först ut som dansare och bandet spelade en polka som jag skrivit. Det första jag noterade när jag dansade var att melodin innehåller många långa toner på pulsslagen. Detta ledde till ungefär samma problematik som jag tidigare nämnde i snoan. Jag drogs ner i golvet av musiken. Vi provade därför att melodi-spelaren spelade melodin med kortare toner och lite mer betoning på de toner som är mellan pulsslagen. Detta gav mig, som dansare, en energi uppåt och jag började hitta ett gung i kroppen som jag trivdes med. Nästa notering jag gjorde var att jag, när jag spelade låten, trodde att vi var på gränsen att spela låten lite för fort, vilket verkligen inte var min upplevelse när jag dansade. Tempot var snarare snudd på för lågt. Den sista noteringen jag gjorde var hur lite av mitt fokus som ligger på intonation när jag dansar. Detta är något vi melodispelare i gruppen lägger mycket tid och energi på när vi spelar tillsammans, men jag insåg som dansare att den tiden verkligen kan läggas på andra saker under repetitionerna. Det är inte intonation som får mig att vilja dansa till musik.

När jag varit dansare ett tag bestämde vi oss för låta den dansaren som var kvar leda hela bandet. När jag då plockade upp min fiol igen för att spela med i bandet istället för att dansa märkte jag att något hade hänt. Nu vände jag stråken på helt nya ställen, vilket gjorde att jag knappt kunde spela låten längre. Jag var helt upptagen av att följa dansarens frasering och att förhålla mig till de andra i rummet. Det kändes ungefär som att mina öron vuxit till dess dubbla storlek. Jag lyssnade efter nya saker i bandet, till exempel, vad gör gitarristen egentligen på det här stället? Eller, hur tolkar saxofonisten det dansaren gjorde nu? Jag insåg att jag innan övningen hade spikat fast min slutgiltiga version av låten alldeles för hårt, så att jag missat att ta in de andras influenser i mitt eget spel. För att de andra musikerna skulle ha en möjlighet att påverka min musik behövde jag släppa in dem och *tillåta* dem att göra det.

- Dansövning: Hur påverkas vi som grupp?

Vi upprepade denna övning vid flera olika träffar, då alla i gruppen tyckte det var ett bra sätt att repetera och jag tyckte att det gav många positiva effekter på musiken att jobba på detta sätt. När vi blivit mer rutinerade

på övningen ökade effekten mer och mer för varje gång. Samspelet mellan musikerna blev bättre när vi hittat ett gemensamt fokus, dans. Vi lyckades spela låtarna på vårt eget sätt, med våra egna fraseringar, men samtidigt ha en gemensam helhet. Detta ledde till en ökad trygghet, som i sin tur gjorde att vi kunde ta ut svängarna mycket mer än vad vi vågat tidigare. Det uppstod en lekfullhet i musiken som jag sökt från projektets start. Lekfullhet är svårt att framkalla med ord, eftersom det lätt kan kännas lite krystat att utföra. Med dansens hjälp växte det fram hos alla utan att jag behövde säga någonting. Detta var kanske den viktigaste utgången av övningen.

Filmer från dansövningen finns i avsnitt 6.

3 Diskussion

3.1 Musiker som är nya inför traditionen

Att komponera musik som befinner sig inom en viss genre och samtidigt utmana den genrens gränser med samma musik kan tyckas vara en onödigt stor utmaning. Jag kan säga att det verkligen har varit en hårfin balansgång att befinna sig på. Jag har haft en stark känsla av att om jag lutar mig lite för mycket åt ett håll så tippas hela projektet. Varför ska det vara så viktigt att göra båda sakerna samtidigt då? Jo, det är för att jag har en stor passion och en stark önskan om att gammeldansen ska få fortsätta vara en levande tradition. För mig betyder en levande tradition precis det. Att musiken förhåller sig till vissa ramar för genren, samtidigt som den tillåts utmanas och förnyas med tiden. När jag ser på den svenska polsketraditionen ser jag att den får vara med om det. Det finns en respekt för hur musiken lät innan vår tid, samtidigt som den är i ständig utveckling. Den har fått olika inriktningar med influenser från olika genrer som rock, pop och jazz. Men gammeldansen har på något vis stannat upp. Är det gammeldans så är det gammeldans och inget annat. Så med motiveringen att genren behöver nytt material, nya influenser och nya människor bestämde jag mig att skriva ny musik inom gammeldanstraditionen och spela den med människor som inte har någon erfarenhet av musiken och som därför aldrig befunnit sig i genren. Nytt material, nya influenser och nya människor.

Jag bestämde mig även för att använda en annorlunda instrumentering, där det fanns instrument som fyllde funktionerna som finns i ett traditionellt gammeldansband, men som inte var *samma* instrument som i det traditionella gammeldansbandet. I mitt band hade jag oktav-mandolin, som fyllde funktionen av en gitarr eller ett dragspel, en saxofon som fyllde melodi-funktion och kontrabas, som fyllde basens funktion. Oktav-madolinistens bakgrund finns främst inom irländsk folkmusik, basistens inom jazz och saxofonisten kommer från den svenska polsketraditionen.

När jag komponerade mina melodier förhöll jag mig strikt till gammeldansens regler och ramar, i och med att jag satt upp tydliga begränsningar i mina metoder för melodiskapande. (Dessa metoder finns att läsa mer om under avsnitt 3.5). Jag hade en förhoppning om att friktionen som skulle uppstå mellan mina ”strikt”

gammeldans-kompositioner och musikerna, vars referenser låg inom andra genrer, skulle hjälpa mig att skapa ny gammeldans som går att dansa till, men som samtidigt förnyar och utvecklar genren.

Jag hade en förhoppning om att framförallt basisten, som har jazzbakgrund, skulle ge min musik nya harmoniseringar och basgångar. Tyvärr lyckades jag inte komma dithän med projektet. Det har förmodligen en hel del med problemen som jag presenterar i nästa stycke, 3.2, att göra, men projektet fick också ett abrupt avslut. Sverige drabbades av en pandemi som gjorde att skolan stängde ner, och vi blev därmed utan replokal. Hade detta inte hänt hade vi kunnat fortsätta arbeta med dansövningarna, vilket jag tror hade lett till att alla musiker hade känt sig mer fria och vågat ge musiken mer improvisatoriska inslag. I och med de improvisatoriska inslagen som hade fått mer plats i musiken, tror jag att också musikernas referenser blivit tydligare. Att spela någonting i stunden gör ofta att vi går tillbaks till vår trygga zon. Jag tror detta hade gett musiken de nya influenserna som jag ville att den skulle ha.

Detta abrupta avslut gjorde också att jag inte hann lägga in allt *jag* ville ha med i musiken. Jag hade till exempel en idé om att vi skulle få in solon i låtarna, då detta endast är något jag hört i den ”moderna” gammeldansmusiken (se avsnittet ”Vad är gammeldans?” i inledningen). Det hade varit spännande att se vad detta gjorde med musiken och hur det i så fall hade fungerat till dans. Jag tror också detta hade varit något som bidragit till det *nya* i min musik.

Kort och gott var vi på god väg mot något nyskapande inom genren, men tyvärr kom vi aldrig dit, så än så länge låter musiken, i mina öron, mycket som den traditionella gammeldansmusiken.

3.2 Problem i balansgången

Att jag skrev musik som förhåller sig till de traditionella ramarna i genren, och att mina medmusiker kommer med sina referenser inom andra genrer hade i teorin varit en metod som fungerat i sig själv. Spännande möte, tänkte jag. I praktiken visade sig detta vara mycket svårare. Det uppstod framförallt dessa tre problem som skulle komma att försvåra arbetet på följande sätt.

1. När jag presenterade låtarna för bandet hade jag redan skrivit ner melodi, andrastämma och ackord på noter. Detta gjorde jag i tron om att det skulle effektivisera arbetet under repen, men det visade sig att det snarare försvårade arbetet under repen. Att jag hade skrivit ner allt på papper innebar att musikerna behövde *förändra* saker för att komma med sina inputs. Jag ser nu i efterhand att det förmodligen skapade ett onödigt motstånd för musikerna att vilja påverka musiken. En bättre och mer inbjudande metod för att presentera materialet hade absolut varit att bara presentera en melodi. Då hade vi *tillsammans* kunnat diskutera hur *vi* ville forma musiken och jag hade förmodligen fått ut mer deltagande från musikerna.

2. Eftersom det är mina kompositioner finns det en rädsla hos musikerna att kommentera musiken och en rädsla hos mig att låta dem göra det. Jag är inte helt säker på vad jag skulle gjort annorlunda för att undvika denna problematik. Eventuellt kan det räcka med att bara veta om detta i nästa projekt så att den medvetenheten kanske får mig att våga släppa mina kompositioner tidigare i projektet och låta dem mixtras med. Det kanske även gör att jag är noggrannare med att göra tydligt för musikerna att jag vill att de ska kommentera och förändra.
3. Trots ovanstående problem kom vi ändå till en punkt i projektet då vi hittade en slags frihet i musiken, där jag lät musikerna influera min musik och där de vågade göra det. Då uppstod nästa problem. Deras idéer och influenser fungerade inte riktigt i sammanhang för dans. Det finns många oskrivna regler kring vilka slag som ska betonas, vilken rytmik som används och så vidare i de olika låttyperna. Självklart förhöll sig inte musikerna till dessa oskrivna regler, då de inte hade en aning om att de existerar. Här hamnade jag i ett dilemma. Jag hade kunnat berätta för mina medmusiker vilka oskrivna regler som finns när det gäller att spela till dans, men jag var orolig att detta skulle göra dem rädda för att influera musiken.

Jag funderade mycket under arbetets gång över hur jag skulle kunna komma runt problematiken som uppstått kring musikernas deltagande. Att kommunicera med ord var absolut ett alternativ. Problemet med det var dock att jag behövde få fram att jag ville ha *mer* deltagande från musikerna, samtidigt som jag behövde *begränsa* deras idéer till vissa ramar så att musiken fortfarande skulle vara dansbar. Det var en hårfin balansgång att gå på, då risken att begränsningarna skulle göra dem tystare var överhängande. Så istället lät jag musikerna påverkas av dans. Jag hade en förhoppning om att musikerna då skulle få ett annat fokus, som skulle leda till att de vågade prova sina idéer och att begränsningarna skulle ge sig själva i och med dansarens respons på musiken.

3.3 Prata om kommunikation

Jag gjorde en dansövning som vi provade i gruppen. Övningen finns beskriven i resultatet under avsnittet ”Dansen som repetitionsmetod”. Övningen fungerade bra för ändamålet. Som jag skriver i resultatet utvecklades bandet mycket av att få ett gemensamt fokus, som då blev dans. Vårt samspel togs till en ny nivå och det växte fram en lekfullhet i vårt spel. Det kom fler initiativ och idéer från alla, och de låg mer inom ramen för dansen än vad de gjort innan övningen. En svårighet under övningen var dock att ingen av musikerna hade erfarenhet av att jobba med dansare. Detta gjorde att musikerna inte visste hur de skulle översätta dansarens rörelser till sina instrument. Syftet med övningen var inte att vi skulle lära oss hur vi ska göra för att läsa och kommunicera med kroppar, utan syftet var att dansaren skulle få vara den som påverkar musiken, så att musikernas idéer skulle fungera tillsammans med dansen. Att ingen hade erfarenhet av att jobba på detta sätt gjorde att vi inte kunde utföra övningen på det sätt jag önskat. Vi fick därför ägna tid under övningen till att hitta ett gemensamt språk mellan dansare och musiker. Vi diskuterade vilka rörelser dansarna använder för att signalera förändringar till musikerna och vilka verktyg musikerna har för att

uttrycka dessa förändringar. Exempelvis kanske dansaren använder sig av steglängd för att visa på en fraserings-förändring. Vi kom fram till att längre steg skulle kunna vara lika med legato-frasering. När vi kommit fram till detta fick vi sedan diskutera hur vi kan utföra detta på våra olika instrument. Denna process tog upp mer tid av övningen än vad jag hade föreställt mig, men å andra sidan hade vi nu hittat en gemensam kommunikation. Nu i efterhand ser jag att denna process kanske påverkade vårt samspel mer än jag trott. Nu när vi var tvungna att sätta ord på vad det är hos dansarna som får oss att ge respons på deras initiativ öppnade sig också en diskussion om hur vi kommunicerar oss musiker emellan. Ett exempel på hur diskussionen lät:

Jag: *"När dansaren tar kortare steg tänker jag att det kan innebära att jag spelar kortare toner när jag spelar melodin. Hur gör ni som spelar komp?"*

Kompmusiker 1: *"Jag tänker att jag skulle kunna spela bara en kort ton istället för att spela ett helt ackord."*

Kompmusiker 2: *"Jag kanske kan dämpa strängen på det här sättet direkt efter att jag spelat tonen?"*

I det här exemplet får jag veta dels hur kompmusikerna kommunicerar till dansaren att de uppmärksammat hans kortare steglängd, men jag får ju också veta hur de skulle kommunicera till *mig* att de uppmärksammat att *jag* spelar kortare toner. Skulle vi spela utan dansarna efter denna diskussion skulle jag alltså veta hur det låter när någon av kompmusikerna ger respons på att jag spelar kortare toner. Det här är bara ett exempel på kommunikations-verktyg som vi diskuterade. Gruppens förståelse för varandras verktyg ökade i och med att vi var tvungna att sätta ord på dem. Att prata om musikalisk kommunikation på det här sättet var inget jag gjort tidigare och det är absolut något jag kommer ta med mig när jag spelar i ensemble i framtiden. För mig är det en ny, effektiv metod för att arbeta med samspel.

3.4 Att släppa in

Att kommunicera handlar om att ge och ta. För att musikerna skulle ha möjlighet att påverka min musik var jag tvungen att tillåta dem att göra det. Det här var inget jag hade funderat över innan jag startade upp projektet, utan jag fick syn på problematiken under projektets gång. Jag trodde att jag hade ett öppet sinne och att jag var noggrann med att släppa in de andra musikerna. I praktiken var detta inte riktigt fallet. Till att börja med gjorde jag det första arbetet endast med saxofonisten, det vill säga den andra melodispelaren i bandet. Jag lärde ut mina låtar till hen och vi arbetade med dem på detaljnivå. Vi jobbade med frasering takt för takt och jag hade gjort former och arr på låtarna som jag presenterade för saxofonisten. Detta gjorde att jag redan här hade satt min prägel på musiken. Saxofonisten kopierade mitt sätt att spela låtarna för att vi skulle spela så synkat som möjligt, men det innebar också att vi tillsammans endast spelade min version av låtarna. I stunden var jag nöjd med detta, då jag tyckte att jag hade gjort arbetet så effektivt som möjligt för oss. Jag gjorde i princip samma sak med bandet. Där presenterade jag fullständiga arrangemang på noter. De

hade inte fått vara med i min och saxofonistens process, så deras fokus låg dessutom mest på att lära sig låtarna så snabbt som möjligt för att kunna hänga på oss melodispelare.

Jag hade alltså själv skapat ett arbetsklimat som inte var öppet för några nya förslag och influenser. Dessutom hade jag en självklar ledarroll i bandet, eftersom det var mitt projekt vi arbetade med. Jag var aningen obekvämt i rollen som grupp-ledare. Jag var rädd att jag skulle ta upp för mycket av musikernas tid, att de skulle tycka att arbetet var tråkigt, eller att de skulle tycka att arbetet inte gick tillräckligt effektivt. Detta gjorde att jag kände mig stressad under repen och att jag bara ville få allting gjort på så kort tid som möjligt. Därför hade jag varken tid eller utrymme att lyssna in de andra musikerna. Jag hade spikat fast min slutgiltiga version av låten alldeles för hårt, så jag missat att ta in de andras influenser i mitt eget spel. Hade jag gjort detta projekt en gång till hade jag i förväg övat på själva gruppleddningen, så att jag kunde slappna av mer under repetitionerna. Det är också möjligt att detta är något som kommer lösa sig ju mer jag spelar med den här gruppen och lär känna de som är med. Men en reflektion kring ledarroll skulle nog varit på sin plats innan jag satte igång detta projekt.

3.5 Effektiva metoder

När jag startade mitt projekt med att komponera och arrangera musik inom svensk gammeldans-tradition hade jag en hypotes om att framförallt själva *melodiskapandet* skulle ta upp den mesta mängden tid och arbete. Jag har inte tidigare komponerat särskilt mycket musik, och jag har framförallt aldrig tidigare komponerat gammeldans-musik. Att få ihop ett konsertprogram på 30 minuter kändes nästan övermäktigt. Nu när jag sitter med facit i hand ser jag att melodiskapandet var det som gick absolut lättast och snabbast att utföra. Jag har hittills skapat en repertoar på 22 låtar och jag fortsätter fortfarande att komponera, trots att den konstnärliga delen av projektet egentligen är slut. Så varför gick detta så väldigt smidigt då?

Jag hade redan från början ett stort intresse för gammeldansmusiken och en ambition och vilja om att den skulle få fortsätta vara en levande tradition. Detta är självklart en faktor som spelar in vad gäller min motivation i projektet. Men det var inte bara det som gjorde att melodiskapandet gick lätt för mig. Jag hade störst hjälp av mina begränsningar som jag gett mig själv i och med mina metod-val. Begränsningarna gjorde att jag inte behövde gå igenom den klassiska ”komponera hundra låtar så får du ut en bra” - metoden. Att jag satte upp så tydliga ramar för mig själv i mitt komponerande hjälpte mig i stora drag på två olika sätt:

- Jag hade minimerat risken för att komponera musik som inte var gammeldans. Hade jag inte haft mina begränsningar, utan bara komponerat fritt hade jag förmodligen spontant komponerat många polskor, då det är där jag har de flesta av mina referenser. Eftersom polskor inte ingår i gammeldanstraditionen hade jag inte kunnat använda dem i detta projekt, och jag hade då behövt komponera många fler låtar för att få ut de låttyper jag ville ha i mitt program. Metoderna som jag använde för mitt melodiskapande (”Form och ackord från en annan låt” och ”Förutbestämd låttyp”) effektiviserade mitt arbete med melodikomposition markant.

- Jag hade, i och med att jag förhöll mig till specifika regler, ökat distansen mellan mig och mina låtar. Detta var en hjälp eftersom detta minskade min dömande blick på kompositionerna som jag ofta tidigare haft när jag komponerat musik. Att värdera idéer som bra eller dåliga gör lätt att jag inte fullföljer idéer, då jag dömer ut dem vid första anblick. I och med att jag använde mig av metoder med tydliga begränsningar handlade frågan mer om hur väl jag hade följt min metod, än om idéerna var bra eller dåliga.

Under projektets gång gjorde jag alltså upptäckten att det här med att komponera melodier utifrån mina metoder inte var en särskilt stor och tidskrävande utmaning. Metoderna jag använde fungerade bra, och processen från att inte ha några låtar alls till att ha en repertoar på 30 minuter gick fort.

3.6 Överraskningar och lärdomar

Alltid när jag gått in i nya projekt och ställts inför nya utmaningar har det varit nästintill omöjligt att sia om projektets utgång i förväg. Det uppstår problem, funderingar och överraskningar på vägen. Så är även fallet i detta projekt. Mycket gick inte så bra som jag trott, annat gick bättre än jag trott och jag stötte på saker som fick mig att tänka om kring min musik och mina arrangemang.

Den största överraskningen var absolut hur stor roll dansen skulle få i projektet. Som jag skrev i det tidigare stycket, 3.5, trodde jag att melodiskapandet skulle vara det som skulle ta mest tid och vara den största utmaningen. Under tiden projektet utformade sig såg jag att detta inte skulle vara fallet, utan den största utmaningen var att spela musiken med bandet. Det är här dansen kommer in. När jag bestämde mig för att dansarna skulle vara med på alla repetitioner och få vara med och påverka musiken tog projektet en helt ny riktning. Att prata om dans och att själv få dansa till bandet gjorde att jag fick syn på nya saker i min musik.

När vi bara var musiker i rummet och när jag själv spelade såg jag allt på detalj-nivå. Till exempel lyssnade jag mycket på min och saxofonistens gemensamma intonation. När jag sedan dansade till musiken insåg jag att jag inte alls reflekterade över intonationen, utan jag lyssnade efter andra saker i musiken. Det är alltså inte intonation som får mig att vilja dansa till musik. När jag sedan spelade igen kunde jag fokusera mer på andra saker, eftersom jag hade bättre koll på hur jag som dansare uppfattade musiken. En annan insikt jag fick av att dansa till min musik var att låtarna ofta var lite väl avancerade. När jag komponerade musiken kände jag ofta att låtarna var för enkla och töntiga. Flera av låtarna hade jag dömt ut redan innan jag presenterade dem för bandet. När jag dansade till musiken märkte jag att de ställen i låtarna som var avancerade och som jag tyckte var häftiga, ofta var samma ställen där jag, som dansare, upplevde att svänget föll, eller där jag kände att jag var tvungen att anpassa mig till musiken för att bandets samspel inte höll. Jag fick också en bättre bild av vilket tempo de olika låtarna skulle spelas i när jag dansade till dem. Till exempel spelade vi i bandet en polka som jag skrivit. Jag upplevde varje gång vi spelade låten att den gick för snabbt, så jag försökte hela tiden få bandet att hålla tillbaks tempot. Som dansare insåg jag att låten verkligen inte gick för snabbt, utan min upplevelse var snarare tvärtom. Jag ville att bandet skulle öka tempot.

Dansen hjälpte mig att få en helhetsbild av varje låt. Att zooma ut från kompositionens detalj-tänk och höra musiken mer som en publik hör den. Hur låter gruppen tillsammans? Hur väl lyssnar de på mig som dansare? När blir musiken egentligen svängig? Detta var nya fokus-områden jag fick med mig efter att jag dansat till musiken.

En annan överraskning jag tar med mig från detta projekt är hur mycket inspiration begränsningar kan ge och hur mycket jag omedvetet använder mig av begränsningar när jag komponerar musik. Tidigare i mitt liv, när jag komponerat musik, har det nästan alltid för att någon efterfrågat det eller för att jag gett en låt i present till någon. Då har jag kunnat komponera vilken *låttyp* jag vill och har därför tänkt att jag komponerat fritt. Därför kändes det, i början av detta projekt, som att det skulle bli en utmaning att komponera med sådana tydliga regler och begränsningar. Nu när jag ser på det i efterhand ser jag att jag ju använde mig av begränsningar också när jag komponerat låtar som presenter eller på beställning. Ska jag skriva en låt till ett bröllop tänker jag automatiskt att den nog ska gå i dur, vara långsam och inge hopp. Där har jag redan satt upp mina begränsningar. I det här projektet var jag egentligen bara mer medveten om vilka begränsningar jag satt upp. Detta är absolut jag tar med mig i framtiden när jag ska komponera musik. Att medvetandegöra begränsningar kan ge inspiration och hjälpa processen framåt.

Det sista och kanske viktigaste lärdomen jag tar med mig från detta projekt är att aldrig döma ut en idé. Nu när jag producerat så mycket material och dessutom tvingats spara allt jag gjort, som dokumentation, ser jag tydligt hur musiken har utvecklats. De idéer jag tyckte minst om under kompositions-processen blev de låtar som vi nu tycker bäst om att spela i bandet. Tack vare att jag sparade allt jag gjorde som dokumentation, sparade jag alla idéer, även de jag i vanliga fall hade kasserat direkt. Det finns så mycket som kan hända med en enkel melodi. Ibland har det räckt att jag bara sovit en natt och lyssnat på inspelningen nästa dag, så har det låtit som en helt ny melodi. Andra gånger har jag råkat sätta på någon inspelning av en idé flera veckor efter att jag skapat den och så har jag, med nya öron, kunnat bygga en ny låt utifrån den inspelade frasen. När jag tagit med melodier till bandet har också låtarna vuxit något enormt. Att bara få den fulla instrumenteringen till melodin gör att de allra ”tråkigaste” idéerna blir hits. Det har också hänt att jag skrivit in låtar i Sibelius, och så fort jag gjort en andrastämman till melodin sett nya möjligheter för låten. Hade jag inte sparat alla mina inspelningar hade alla dessa idéer varit borta vid det här laget och det hade aldrig fått bli musik av dem. Så en uppmaning till framtidens Frida; släng aldrig dina idéer!

4 Slutord

Jag har under detta projekt vuxit från att vara en musiker som kanske, om jag måste, kan tänka mig att skriva en låt, till att vara en musiker som också kan kalla sig kompositör. Jag har packat min ryggsäck med erfarenheten att jag lyckades komponera ett fullständigt konsertprogram i en genre jag aldrig tidigare skrivit musik inom. Jag har tagit med mig min ryggsäck in i framtida projekt och blir inte längre rädd när någon ber mig komponera en låt, utan känner mig snarare inspirerad och glad för möjligheten. Jag tar dessutom med mig att mina metoder för musikskapandet fungerade bra och att jag kan använda dem i framtiden när jag ska komponera. Sedan kanske det viktigaste, att dans är ett verktyg som faktiskt går att applicera på komposition. Jag behöver inte längre vara rädd att spela mina egna kompositioner till dans, då jag nu vet hur jag ska använda mig av dansen under komponerandet för att försäkra mig om att låtarna går att dansa till.

Så allt som allt kan man säga att mitt utforskande av att skriva ny musik inom svensk gammeldanstradition gav mig kunskap om väldigt mycket mer än bara gammeldans.

5 Inspelningar

[Frida Johansson Audio 1](#)

[Frida Johansson Audio 2](#)

[Frida Johansson Audio 3](#)

[Frida Johansson Audio 4](#)

[Frida Johansson Audio 5](#)

[Frida Johansson Audio 6](#)

[Frida Johansson Audio 7](#)

[Frida Johansson Audio 8](#)

[Frida Johansson Audio 9](#)

Låtar från skivan ”På tiden” av Bo lyckligs gammeldansorkester

[Jularbosnoa](#)

[Fjällvinden](#)

6 Filmer

6. [Frida Johansson Video 1](#)

7. [Frida Johansson Video 2](#)

8. [Frida Johansson Video 3](#)

7 Referenslista

- Helmersson, Linnea. "Från allmångods till subkultur - en bakgrundsteckning" I *Eldsjälarna och dansarvet*, Linnea Helmersson (red.), 20-33 Rättvik: Folkmusikens Hus, 2012.
- Jan Ling, *Nationalencyklopedin*, folkmusik. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/folkmusik> (hämtad 2020-04-17)

Litteraturanvisning:

Yearbook of the International Folk Music Council 1969–80, fortsatt av Yearbook for Traditional Music 1981–; *Studia instrumentorum musicæ popularis*, utgiven av Musikmuseet 1969–; *Sumlen*, utgiven av Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning 1976–;

J. Ling, *Europas musikhistoria: Folkmusiken 1730–1980* (1989);

E. Stockmann m.fl. (utgivare), *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (1966–78).

- Anna Greta Ståhle Henry Sjöberg Jan-Öjvind Swahn, *Nationalencyklopedin*, folkdans. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/folkdans> (hämtad 2020-04-17)

Litteraturanvisning:

G. Biskop, *Folkdans inom folkdansrörelsen – folklig dans?* (1990);

E. Klein, *Om folkdans* (1978);

H. Sjöberg, *Artiklar under 25 år* (1988);

C.-H. Tillhagen & N. Dencker, *Svenska folklekar och danser 1–2* (1949–50).

- Mikrointervall *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/mikrointervall> (hämtad 2020-04-17)

- Sjöberg, Henry. *Gammaldans - metodik, historik och beskrivningar*, Terpsichore, 1982.

- Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström, "Dragspel och gammaldans i Sverige" I "Musik, medier, mångkultur", 2000 (Stockholm: Gidlunds förlag), 2000, sid. 209