

# På gränsen –

Improvisation och komposition utifrån  
folkmusikalisk praxis.

Slutrapport – KU/PKU-projekt  
Mats Edén, Mattias Pérez, Jonas  
Simonson

När du vill tro att du lätt  
färdas rakt mot  
strömmen,  
spring då ut på bron en månskenskväll.  
Stenbron sätter genast av mot strömmens gamla  
silver.  
Fram hinner du aldrig, men mycket i livet  
måste vara lek för att levas.

Harry Martinsson – Passad

## Innehållsförteckning

1. Introduktion och bakgrund.....	3
2. Frågeställningar.....	3
3. Eget skapande som metod.....	4
4. Genomförande.....	5
5. Improvisationsövningar – Karlstadträffen.....	7
<i>Stafettpipen – rytmisk och melodisk improvisation</i> .....	7
<i>Ackords- och harmoniseringsimprovisation</i> .....	9
<i>Polonäs i A-dur</i> .....	11
6. Improvisation som startpunkt för komposition.....	13
<i>Spring och lek</i> .....	13
<i>The Singing Strings</i> .....	14
7. Halling – modeller för formelimitation och komposition.....	16
<i>Rytmstrukturen i halling</i> .....	18
<i>Melodibygnad i halling</i> .....	19
<i>Omstämmningar</i> .....	21
<i>Norafjells, en kort bakgrund</i> .....	23
<i>Modelltänkande – melodi</i> .....	25
<i>Formelimitation – några möjliga modeller</i> .....	29
<i>Tonala/modala strukturer</i> .....	29
<i>Rytm och rytmgrupper/rytmmodus</i> .....	32
<i>Halling från Majas väg</i> .....	32
8. Slutord.....	36
<i>Melodisk improvisation och melodivariation</i> .....	36
<i>Våra instruments olika förutsättningar</i> .....	36
9. Referenser.....	38
10. Arbetsmaterial: Sju inspelningar gjorda under repetitionerna.....	40
<i>Musik och videoexempel på CD:n</i> .....	42



Foton: Anna Glynn

# 1. Introduktion och bakgrund

Fältet improvisation är oerhört stort. Det finns många genrer och traditioner där improvisationen har en framskjuten roll. Inom nordisk folkmusik använder man improvisation på många olika sätt, men den har inte en lika framskjuten plats som i t.ex. folkmusik från balkan, nordindisk konstmusik eller arabisk maqam. I nordisk folkmusik kan man höra den som melodivariation, melodisk variation som anknyter till den redan givna melodin, melodisk improvisation till dans, friare solistiskt spel till ett komp, eller som frirytmsk introduktion i t.ex. etablering av modus eller som "vallåtsimprovisation". Improvisationen har också en viktig roll vid komponerande. Mycket av den nya musik som skapas är sprungen ur improvisationer.

Vi ville undersöka flera aspekter av detta och fördjupa vårt kunnande inom flera av ovan nämnda områden. Dels genom att dela med oss av våra respektive olika specialområden till varandra och genom att ge oss tid att arbeta mycket med grundmaterialet och tränga djupare än vad som ofta är möjligt.

Med rötter i traditionsmusik från Norden

- sökte vi utforska gränslandet mellan tradition och nyskapande och skapa musik där nykomponerat material möter lösare strukturer och improvisation.
- utveckla det intuitiva samspelet i en liten ensemble och lösa upp gränserna mellan komposition/improvisation, förare/följare.
- vara kreativa i instrumentationen och utforska nya klangmöjligheter i kombinationen av våra instrument.
- försöka formulera och på ett pedagogiskt sätt förklara olika tankesätt och övningar för att kunna förmedla kunskapen vidare.

Arbetet har gjorts som ett konstnärligt utvecklingsprojekt med stöd av våra respektive lärosäten. Deltagarna har varit Mattias Perez gitarr, 12Dsträngad gitarr, mandola, charango. Mats Edén fiol, viola, viola d'amore, enradigt och tvåradigt durspel. Jonas Simonson tvärflöjt, altflöjt, sälgflöjter, härjedalspipa.

Alla tre har starka rötter i en nordisk nyskapande folkmusiktradition, med stor erfarenhet av ensemblespel i många olika former. Mats undervisar i ensemble, fiol, svensk folkmusik, teori, gehör och är lektor vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet. Mattias undervisar i folkmusik, ensemble och gitarr vid Ingesunds Musikhögskola. Jonas undervisar i ensemble, flöjt, teori och är studierektor för världsmusikutbildningen vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. Att vi kommer från tre olika lärosäten ger ytterligare en dimension till projektet, och ger en god möjlighet att sprida erfarenheterna från detta projekt vidare.

## 2. Frågeställningar

Arbetet innefattar två huvudfrågor:

1. Vilka tekniker använder vi och vilka processer går vi igenom när vi improviserar och komponerar?
2. Hur kan vi lära ut dessa tekniker och processer till våra studenter?

Frågan om att göra sig själv medveten om vad man gör och varför, är en av knutpunkterna. Problemet är ofta att det hantverksmässiga kunnandet inte så lätt låter sig beskrivas i ord. Så var fallet med flera av de kompositionsprocesser vi upplevde under projektets gång. T.ex. *Halling från Majas väg* och *Spring och lek*, där våra ord inte fanns på plats och först när vi spelade (upp) vad vi menade blev det begripligt. Vad vi här gör är alltså att i efterhand förklara vad vi spelat och hur vi kom fram till resultatet. Ett av de grundläggande elementen i projektet "På Gränsen" har varit att finna och formulera våra samlade kunskaper och erfarenheter i både inspelat format samt att skriva om hur vi går till väga innanför olika problemställningar. Eller som Sven Kristersson (2010) skriver:

*Jag ansluter mig i detta avseende till Cecilia Lagerström och menar att det inte handlar om kunskap som inte går att artikulera, utan snarare om kunnande som man inte brukar formulera sig kring, eftersom man lär sig dessa typer av kunnande i praktisk handling.<sup>1</sup>*

Det är med andra ord en forskning som enligt Kristersson (2010) sker genom konst och inte enbart i konsten eller musiken. Tanken är att man skall finna fram till beskrivningar av skapandet i en konstnärlig process.

*Forskning genom konst är det alltså bara en utövande konstnär som kan genomföra, eftersom det kunskapsfält man sysslar med ofta är praktiskt, som att spela piano eller skulptera. Beroende på vilket slags konst man sysslar med kan den konstnärliga metod man använder vara experimentell, tolkande eller bådadera.<sup>2</sup>*

Den centrala frågeställningen i citatet ovan är utifrån praktiskt musicerande. De val som görs kan inte på något sätt spegla helheten av musiken, men det är heller inte meningen. Förhoppningsvis blir de exempel som vi beskriver tydliga och användbara. Vill man lära sig helheten får man gå andra vägar, som att lyssna på inspelningar eller studera uppteckningar. Bäst är att uppsöka goda företrädare för musiken och på den vägen lära sig inte bara melodierna utan även dess uppförandepraxis.

### 3. Eget skapande som metod

*Artists must be free. Their greatest freedom is not found, nor stolen, nor granted. It is won. Their freedom comes from their being in such command of their métier that its practice brings them pleasure while they work towards important ends.<sup>3</sup>*

...och därför kan man se den här slaget av musik som ett cirkelresonemang. Dess början är även dess slut eller att den inte har en helt fast form utan mer ett berättande som inte alltid följer en rak linje och inte heller blir likadan från gång till annan. Närmast associativ till sin karaktär och inte helt enkel att förklara. En viktig ingrediens i spelet och framskapandet av musiken är en kombination av intuition och kunskap om det innehållsmässiga och att sträva mot ett nutillstånd.

---

<sup>1</sup> Kristersson (2010:32)

<sup>2</sup> Kristersson (2010:30D31)

<sup>3</sup> Red. R. Valeri, I. Nordström (1996:120)

*...den intuitiva kunskapen är karakteriserad av en säregen närvaro, varmed i. övervinner avståndet mellan kunskapen och det man har kunskap om.<sup>4</sup>*

Målet är att stå mitt i musiken och med sin kunskap och erfarenhet både se framåt och även bakåt i tid för att lösa de problem man satt sig före att lösa.

*In a similar manner to Dewey and building on Dewey's work, Hullfish and Smith (1961) picked up the banner for reflective thinking. They describe it as being different from "the looser kinds of thinking primarily by virtue of a being directed or controlled by a purpose – the solution of a problem". A distinction between the views of Hullfish and Smith and Dewey lies in the former writers' stress on the roles of imagination and emotion on knowing and then in anticipating possible solutions to problems. They say that the key to good-quality reflection is "the controlled use of sentiency, memory and imagination in a balance that is appropriate to the particular purpose or problem at hand".<sup>5</sup>*

Att få grepp om hantverket, i detta fall att både improvisera och memorera en melodi utifrån ett bestämt mönster, är inte helt enkelt utan kräver lång övning och innehåller delar som språket inte helt kan beskriva. Glasblåsaren Ulf Johansson i Sjöhyttan glasbruk beskriver sitt arbete som väl passar in på det musiska.

*Man måste ha fallenhet och man måste ha känsla för glaset, vara mjuk i handen. Känslan är det viktigaste och det är svårt att lära sig känsla, det går nog inte...<sup>6</sup>*

Dock går det att via noggranna studier och analysmetoder se vad musiken består av och utifrån det gå vidare till att själv pröva att sätta samman detta pussel. Det är inte den enda vägen, men en av många möjliga. Känslan får sägas ligga på individnivå och är beroende på hur väl man känner stilen, i detta fall några låttyper inom nordisk folkmusik, och sitt instrument.

## 4. Genomförande

### Förebereelser

Vid våra första samtal inför projektstarten talade vi om möjliga områden att fördjupa sig i. Det utmynnade i ett antal rubriker/hållpunkter som vi ställde upp för att få en översikt:

- Rytmsk och melodisk improvisation. Mattias har testat några övningar med sina gitarrstudenter där de komrade varandra och försökte utmana varandra rytmiskt över olika polsketyper som: triolpolska, kort etta, slängpolska m.m. Han tänker detta som en bra övning för att orientera sig rytmiskt.
- En färdig ackordföljd att improvisera olika teman över, att tänka A-del, B-del. Lyssna och ta ut kompositionselement. Små fraser som improviseras fram kan användas till kompositioner.

---

<sup>4</sup> Red. Poul Lübecke (1988:267)

<sup>5</sup> J. Moon (2008:12)

<sup>6</sup> Red. R. Valeri, I. Nordström (1996:103)

- De norska låtarna som har en slags kollage/pusselteknik. En fras är en dörr till en nästa fras. Sedan går man tillbaka genom dörren via musikaliska signaler till byte. Mats är väl förtrogen med den musiken och tekniken, och har tillägnat sig språket och grammatiken så att det inte är några hinder att musicera fritt. Nästan som när man kan ett språk flytande, att man rör sig och navigerar, improviserar och associerar friare.
- I hallingimprovisation finns ett antal rytmiska grundfigurer man använder sig av. Man börjar med ett A-tema som sedan varierar. Det kan sedan flyttas ner en kvint. Vissa cirklar går runt. Är det idé att bena ut och få struktur på detta? Rytmiska grundstrukturer används till nya melodiska lösningar (nytt tonalt innehåll). Är det idé att göra en rytmbank? (Mats spelar Skorsviken som exempel)
- Med en kompositorisk ram som t.ex. tonart, meter och rytmik improviserar/provar man olika idéer på sitt instrument. Det blir ett pusselbygge i huvudet.
- Improvisationen som utgångspunkt för komposition
- Ägna mycket egen övningstid åt att utveckla de olika teknikerna och spåren.
- Spela in så mycket som möjligt av repetitioner och samtal

## Repetitioner

Vi träffades vid fem tillfällen under hösten 2011 och våren/sommaren 2012. De första träffarna präglades av diskussioner kring och funderingar på inriktning och repertoarval. Mycket av diskussionerna, och alla repertoaridéer spelades in. Den tredje träffen var i Karlstad i nov 2011. Då gjorde vi en ambitiösare flerkanalinspelning. Det var också där *Halling på Majas väg* kom till (se nedan). Under våren och sommaren 2012 gjorde vi studioinspelningar sammanlagt fem dagar i Studio Epidemin, Göteborg.

## Övningar

Här följer en uppställning över övningar vi inriktade oss på att arbeta med:

- Stafettpinnen. Melodisk & rytmisk improvisationsövning,
- Ackords- och harmoniseringsimprovisation. T.ex, som i *Polonäs i A*
- Melodisk variation/improvisation. Två olika förhållningssätt: Antingen melodigestiken i fokus, mer likt den ursprungliga melodin. Friare förhållningssätt mer utflykter. Olika erfarenheter och startpunkter.
- Formelimitation: Halling/Springlek
- Modusintroduktion/Vallåtsimpro

Nedan följer en mer noggrann beskrivning av några av våra övningar och metoder.

## 5. Improvisationsövningar – Karlstadträffen

Inför repetitionsträffen i Karlstad, oktober 2011, förberedde Mattias några olika improvisationsmodeller som han ville testa med trion. En av övningarna hade Mattias tidigare provat med gitarrelever på Ingesund, i syfte att hitta nya verktyg för att utveckla studenternas kunnande inom rytmisk, harmonisk och melodisk improvisation. Andra övningar testades för första gången direkt på plats. Under repetitionen mikades alla instrument för att ha möjlighet att spela in musiken under processens gång. Allt från övningar till färdiga arrangemang spelades in. Vi har i detta kapitel valt att beskriva några av modellerna som vi arbetade med i Karlstad, samt hänvisa till inspelningsexempel för att lättare belysa processens gång.

### Stafettpinnen – rytmisk och melodisk improvisation

Byggstenarna till denna övning är delvis skapade med inspiration från den nordindiska konstmusiken (Hindustani) samt också med egna nya idéer kring hur man kan öva modal improvisation relaterad till nordisk folkmusik och dess tonspråk, rytmik och metrik. Den nordindiska konstmusiken bygger på en linjär musikform med flödande melodi och rytm. Ackordspel används inte, utan i den vanligaste formen används en grundton som bordun. *Tabla*, som är tonala trummor, genererar en pulserande rörelse som stöder och kontrasterar med melodin.

Med idéer härifrån lät vi gruppens tre instrument, gitarr, fiol och flöjt, vara den rytmiska grundstenen, som en slags motsvarighet till tablaspelarens funktion i indisk improvisation. Vi lät sedan metriken och taktarten ändras under improvisationens gång.

Övningen kring Stafettpinnen är uppbyggd på följande sätt:

Genom hela övningen varvar man mellan vem som improviserar och vem/vilka som ackompanjerar den som improviserar. Den som improviserar bestämmer själv hur länge improvisationen ska ske, och skickar sedan vidare ”stafettpinnen” genom att avsluta sin improvisation och lägga sig på ett rytmiskt ackompanjemang, och då vet nästa musiker bredvid att han ska ta över och själv påbörja sin improvisation. När han är klar lämnar han på samma sätt över ”stafettpinnen” till nästa, och på så sätt rullar rollen för vem som improviserar och vem som ackompanjerar runt mellan de deltagande musikerna. Person A, som startar upp det hela, kommer också vara den som genom hela övningen också bestämmer vilken rytm man ska gå vidare till, och det ändrar han varje gång det blir dennes tur igen.

#### Varv 1

Person A tar alltså först kommandot och bestämmer vilket modus/skala hela övningen ska bygga kring, men berättar inte det verbalt, utan låter det framgå genom sin musik. Första varvets improvisation spelas helt utan puls, så kallad *rubato*, och blir ett varv då alla i tur och ordning får bekanta sig med tonmaterialet. Person A presenterar skalan och dess grundton första gången genom att improvisera fram ton för ton. Denna första presentation av person A, kan gå långsamt fram, för att hålla lite på spänningen, och inte avslöja för snabbt vilken skala man har bestämt sig för. När person A sedan har presenterat hela tonmaterialet/skalan, så lägger sig han också på grundtonen, bordunen, och skickar vidare ”stafettpinnen” till nästa musiker bredvid. När alla har fått

improvisera över skalan ett varv och känna in sig på dess tonmaterial, startar person A en rytm över grundtonen, och de andra musikerna följer med. Person A överläter sen kompfunktion till sina medspelare och ger sig själv ut i melodisk improvisation. När person A har avslutat sin improvisation börjar han kompa/rytmisera bordunen och då vet nästa solist att det är dennes tur. Improvisationen Stafettpinnen går laget runt, för att sedan komma tillbaka till person A, som då väljer en ny taktart och rytm genom att tydligt rytmisera den nya taktarten över grundtonen/bordunen. När de andra musikerna har tagit upp rytmen så börjar improvisationsvarv nr 2 på samma sätt som föregående. Person A lämnar alltså sin kompfunktion till sina medspelare och ger sig istället ut i melodisk improvisation, och stafettpinnen rullar sen vidare varv efter varv. Person A kan sen bestämma när övningen ska avslutas genom att på valfritt sätt avsluta musiken och det rytmiska förloppet, när ”stafettpinnen” kommer till honom igen.

### **Beskrivning av inspelningen av Stafettpinnen – Låtsexempel nr 1**

Mattias berättar här om tillvägagångssättet:

Vi satt här i en cirkel, nära varandra, med full visuell och auditiv kontakt med varandra. Jag tog rollen som ”person A” i turordning för vem som börjar improvisera. Eftersom det också är person A som genom hela övningen leder och bestämmer till vilka olika taktarter musiken förflyttas, kan vi kalla dennes roll för ”dirigenten”.

#### **Varv 1 tid: 00.00 – 04.01**

Jag presenterade skalan (Dorisk) genom att improvisera fram melodiska fraser ur skalans tonmaterial. Efter att ha presenterat skalan la jag mig stilla på en bordun och Mats, som satt till höger om mig, tog över ”stafettpinnen”. Mats ”tonade in” moduset på sin viola d’amore, och skickade sedan vidare ”stafettpinnen” till Jonas som gjorde likadant på sin flöjt. När Jonas var klar med sin improvisation visade han det genom lägga sig stilla på bordunen igen.



#### **Varv 2 tid: 04.01 – 08.29**

Stafettpinnen hade gått sitt första varv laget runt och vi övergick därefter från rubaterad rytm till ett ”slängpolske-groove” (jämn tretakt med sextondelar som underdelning). Därefter satte Jonas och Mats satte igång samma komprym så fort de har uppfattade min takt. Stafettpinnen vandrade sedan vidare på samma sätt som föregående varv. Person A/dirigenten, i det här fallet jag, överlät kompfunktionen helt till Jonas och Mats, och började istället improvisera över den doriska skalan. Jag hade nu också slängpolskerytmen att förhålla mig till, jämfört mot den fria rytmiken som vi hade första varvet. När jag var klar med min improvisation skickade jag vidare stafettpinnen till Mats, och la mig själv på slängpolske-groovet igen. Mats gjorde likadant efter sitt solo, och skickade då vidare ”stafettpinnen” till Jonas, som efter sitt solo skickade den tillbaka till mig igen.

#### **Varv 3 tid: 08.29 – 13.00**

In till det tredje varvet valde jag att gå över till en så kallad asymmetrisk tretakt, med kort första i takten. Jag provade att gå över direkt från slängpolsketakten till denna rytm (08.29), men det tog ett tag för oss tre att orientera oss rätt i den nya takten, kanske på grund av att den nya takten också kunde missuppfattas som en rytmisk gruppering mot

slängpolskerytmen, och om man missade var den nya takten startar, var det inte helt lätt att tolka vilken rytm och takt jag ville åt. Efter ett litet tag (08.44) hade vi alla tre hittat in i den nya takten, och jag gick då ifrån kompfunktion till att successivt mer och mer improvisera kring melodiska fraser inom takten. ”Stafettpippen” gick sedan vidare till Mats och sedan till Jonas, efter precis samma schema som tidigare varv. Efter Jonas solo avslutade vi övningen tillsammans genom att gå ner mer och mer i intensitet och volym.

Syftet med övningen Stafettpippen är att öva upp förmågan att improvisera över olika rytmik- och metriktyper inom de taktarter som man vanligast stöter på inom nordisk folkmusik.

## **Ackords- och harmoniseringsimprovisation**

Mattias fortsätter här att berätta:

Som gitarrist och kompmusiker har man mestadels rollen som ackompanjator, och man är då ofta van vid att sätta ackord och harmonik till låtarna. En stor del av låtarna inom nordisk folkmusik kan vara emellertid vara svåra att sätta in i ett harmoniskt mönster, då melodierna är av mer modal karaktär snarare än harmoniskt. Om man tittar på instrument som munspel, durspel och dragspel så finns en slags harmonik redan inbyggd i instrumentet, och låtar som skrivs på detta instrument har ofta också en väldigt tydlig grundharmonik. Om man däremot ser till äldre instrument som säckpipa, mungiga, vevlira, så har dessa en eller flera borduntoner klingande i själva instrumentet, vilket ger melodin och eventuella ackord en eller flera kontrasterande toner att förhålla sig till. Instrument som nyckelharpa, hardingfela och normalstämda och omstämda fioler har också resonanssträngar eller medklingande strängar, som också tangerar ett mer modalt förhållande till musiken än rent harmoniskt.

Som ackompanjator av folkmusiklåtar får man försöka hitta olika sätt att kompa låtar på, beroende på låtens karaktär och uppbyggnad. Utmaningen är att kunna kompa en låt med kanske bara en ton, och fortfarande få det intressant utan att alltid vara beroende av ackordväxlingar. Sedan kan det vara lika häftigt att bygga ett helt hav av olika ackordsväxlingar till en rätt stillaliggande modal melodi, och på det sättet få en starkt harmonisk kontrast till en förväntad bordun. Eller så kan man också laborera med att blanda dessa båda koncept, och skapa en spännande blandning mellan modalt och harmoniskt ackompanjemang.

När jag får en ny melodi att harmonisera, vill jag helst inte ta del av några färdiga ackordmallar från början, utan jag vill börja med ett ”blankt papper” där jag själv kan skissa och testa fram olika harmoniska möjligheter. Om ett ackordsförslag presenterat redan från början har jag inte lika lätt att tänka fritt utanför de ramar som angivits, utan jag blir färgad av den ackordsmall som redan presenterats. Därför gillar jag istället att först helt fritt improvisera och testa fram harmoniken till melodin, och jag upplever då en större frihet att kreativt laborera fram olika alternativ. Senare i processen tar jag gärna in andras förslag till harmonik kring låten, och jag kan då komplettera min egen karta med andras idéer.

I repetitionssammanhang, eller i ”jamsituationer” ställs jag ofta inför en ny melodi där det gäller att snabbt i stunden kunna improvisera fram passande ackord. Ett sätt som jag brukar använda mig av, för att snabbt kunna kartlägga låten, brukar vara att försöka samla en uppfattning om låtens period- och formuppbyggnad, samt försöka hitta VAR i den formen man kan sätta in de tre huvudfunktionerna tonika, subdominant och

dominant, för att på så sätt ha ett slags grundstomme att bygga harmoniken från. När jag fått ett första helhetsintryck om låtens olika delar och helhet och en uppfattning om var någonstans tonikan, subdominanten och dominanten kan passa, kan jag sedan fortsätta att laborera med alternativa ackord, basgångar, bordunpartier, riff m.m.

### Form

En vanlig formuppbyggnad för svenska folkmusiklåtar brukar vara AABB, men många olika varianter av detta förekommer också.

### Period

Hur och omkring vilka mönster är takterna uppbyggda i en period? Mycket av den musik vi hör omkring oss bygger på jämna taktperioder, som t.ex. 4 takter melodi, som spelas 2 gånger och då blir 8 takter som en första A-del. 16 takter, 32 takter o.s.v. Inom traditionell och nyskriven folkmusik finner vi också många låtar som bryter mot detta regelbundna, jämna mönster, och istället kan ha t.ex. fem takter i A-delen, för att sedan i B-delen ha sex takter. Att få en bild av låtens periodisering blir en viktig bit i kartläggningen av låtens struktur.

När man fått klart för sig hur melodins struktur ser ut, hur formen och taktperioden är strukturerad, brukar jag gå vidare med att försöka kartlägga var man kan sätta tonikan, subdominanten och dominanten, och på det sättet har jag lyckats göra ett slags grovschema som t.ex.

A-del:

||: T | S | D | T |  
| T | S | D | T :||

B-del:

||: T | T | T | D |  
| D | T | S | D :||

Detta kan gå ganska snabbt att göra och kan till och med göras i spelande stund. Med det har jag ett grovschema klart inför nästa varv, och kan redan då börja utveckla ackompanjemanget vidare.

Nästa melodivarv kan jag gå vidare genom att byta ut huvudfunktionerna T, S och D till Tp, Sp och Dp som t.ex.

A-del:

||: T | S | D | T |  
| Tp | Sp | D | T :||

BDdel:

||: T | Tp | T | D |  
| Dp | Tp | S | D :||

I nästa skede kan jag försöka åstadkomma intressanta basgångar genom att låta basen göra nedåt- eller uppåtgående rörelser genom att alternera mellan grundton i basen och tersen i basen.

Exempel B-del:

||: T, D/3 | Tp, D | S, T/3 | Sp, D |  
| D | T | S | D :||

Basen får härigenom en fallande rörelse i de fyra första takterna, och om låten går i t.ex. D-dur, blir basgången ||: D, C# | H, A | G, F# | E, D |

### Bordun

Bordunen fungerar som en spänningston mot melodin. Vanligast är att tonartens grundton ligger som bordun, men skalans andra ton kan också fungera, beroende på vilken karaktär man vill ge åt melodin och arrangemanget. Subdominanten kan ge en vilande karaktär, medan dominant ofta ger en förväntning av att ackordet ska lösa upp sig till tonikan.

Att blanda bordun och harmonik kan också ge en fin effekt. Att ha kvar grundtonen i basen och förändra ackorden ovanpå, eller tvärt om, att ha en ljusare bordunton och ändra basen och ackordstoner längre ner i registret kan vara ett annat sätt.

## **Polonäs i A-dur**

Jonas presenterade denna melodi under vår träff i Karlstad, och jag provade att improvisera fram harmonik i stunden. Jag uppfattade att den gick i A-dur, och att formen var AABB. Dock var taktperioden lite annorlunda i ADdelen än vad jag hade förväntat mig.

8 takters period brukar vara ganska vanligt i många folkmusiklåtar. Perioderna för ett varv brukar därmed se ut som följer:

A-del 1: 8 takter, A-del 2: 8 takter

B-del 1: 8 takter, B-del 2: 8 takter

Det finns även en mängd låtar som inte följer detta grundmönster som t.ex. följande polonäs. Polonäsens A-del bestod av 7 takter, medan B-delen bestod av 8 takter



B-delen var ganska självklar i sin ackordsstruktur enligt vad jag kunde uppfatta, medan A-delen byggde på ett ojämnt antal takter samt att jag uppfattade de tre första takterna som lite "luriga" på grund av att melodin är grupperad så att man nästan får en uppfattning av att den bygger på en 2-takt. Jag valde att ta fasta på denna "luriga" gruppering och försökte lyfta fram det ytterligare genom att byta ackorden på varannan takt-del, som om det faktiskt vore en 2-takt.

### **Musikexempel 2 – Polonäs från Sexdrega, inspelad i Karlstad.**

Låten presenteras ur Mattias perspektiv som ackompanjör.

#### **(0:00 – 1:51) Intro**

Vi presenterar här låtens tonalitet genom en gemensam rubaterad improvisation.

#### **(1:52) A A**

Jag sätter igång ett rytmiskt komp bestående av högt klingande borduntoner: grundton och kvint.

Jonas smyger sig in på melodin, och jag kompar låtens A-delar genom att fortfarande ligga ganska stilla på mina höga toner, för att strax innan A-delarnas slut, nosa lite på andra bastoner (2.21), och på så sätt bygga upp en harmonisk förväntan inför låtens B-del.

#### **(2.25) B B**

Jag kompar B-delarna med ganska få olika bastoner, för att fortfarande lämna mycket fokus till Jonas presentation av melodin. Under hela B-delens parti låter jag tonikans grundton vara den lägsta basen, och jag går inte under den bastonen, utan låter den agera en slags grundbordun till mitt övriga ackord och stämspel som jag improviserar fram. Men i slutet av B-delarna lägger jag mig i stället på dominanten (2.41), för att på så sätt bygga upp en slags laddning inför starten av låtens andra varv.

#### **(2.47) A A**

När varv två startar har Jonas presenterat melodin ett varv, och jag tar nu mer plats i arrangemanget genom att improvisera fram fler alternativa basgångar och rytmiska dragningar.

#### **(3.12) B B**

Jag lättar upp kompet en aning på första B-delen, genom att låta tonikaackordet ringa två takter ostört. Därefter börjar jag improvisera fram en nedåtgående basrörelse (3.16) följt av en uppgående basrörelse (3.17) för att sedan landa på tonikaparallell (3.19) På andra B-delen (3.23) så låter jag basen vandra på varje fjärdedel, som en slags "Walking Bass"

#### **(3.33)**

Sedan följer en slags melodisk improvisation för att sedan rundas av genom att Mats spelar melodin på viola d'amoren.

Lyssna gärna på denna inspelning av polonäsen (**Musikexempel 2**) som vi gjorde i Karlstad. Jämför med inspelningen vi gjorde i Göteborg av samma låt (**Musikexempel 3**), och notera hur olika kompet ter sig just för att mycket av ackompanjemanget improviseras fram i stunden.

## 6. Improvisation som startpunkt för komposition

Många av de låtar vi kom att använda i projektet tillkom genom olika idéuppslag och improvisationer under arbetets gång. Ofta började kompositionsprocessen i en improvisation. Genom att ta fasta på något vi gillade i improvisationen kunde vi med det som utgångspunkt gå vidare och så småningom lägga fast mer och mer tills det närmade sig en komposition. Vi arbetade alla tre oftast med instrumentet i hand. Med hjälp av att prova olika instrumentation, modus, taktarter och låttyper blir variationsmöjligheterna många. Det skapar kreativa kopplingar som blir frön till ny musik.

### Spring och lek

Vid en av de första träffarna hemma hos Mats i Harlösa satt vi i hans kök på kvällen. Vi pratade om olika stämningar, möjliga tonarter och instrumentkombinationer. Vi bestämde oss för att prova hardingfela och Härjedalspipa i C-lydiskt modus. Vi hade tidigare på dagen spelat en av Mats springlekar. Medan Mats stämde hardingfelan provade Jonas några springleksartade melodifragment på flöjten (**Musikexempel 4**). Det som uppstod där blev grunden till en av låtarna i projektet, *Spring och lek*. Jonas jobbade vidare med melodin hemma på egen hand. Melodin blev i en form som nedan.

## Spring och lek

Jonas Simonson

♩ = 104

5

9

15

17

21

Vi gjorde en första studioinspelning av *Spring och lek* i april 2012 men var inte riktigt färdiga med den då. Vi valde att spela den ganska långsamt och med flexibel puls, vilket gjorde att vi behövde ägna mer tid till repetition. Vid inspelningen i augusti 2012 kunde vi låten bättre och kunde vara mer uppmärksamma på rytmiken och dynamiken. Melodiförarna (Jonas och Mats) valde också att göra improviserade formvariationer, vilket krävde uppmärksamma medmusikanter (**Musikexempel 5**).

### The Singing Strings

*The Singing Strings* är helt och hållet baserad på en improvisation av Mattias, där han först spelat in sin improvisation. Sedan lyssnade han på inspelningen och skrev ner den. Mattias presenterade transkriptionen som en kompositionsidé. I lyssningsexemplet (**Musikexempel 6**) får ni höra Jonas och Mats presentera den transkriberade improvisationen som en färdig melodi. I mitten av låten finns ett mellanparti där Jonas och Mattias improviserar över den givna ackordföljden. Mattias har gjort låten i flera olika takarter: 2/4, 3/4 och 5/4Dtakt. Solodelen är i 5/4Dtakt. På inspelningen upplever Jonas att det inte känns helt avspänt. Han hade velat vila mer och kunna hämta andan mer. Taktarten ställer till det med "ett slag mindre" än man skulle vilja ha. "Man måste börja nästa fras för tidigt, vilket innebär att man inte riktigt hinner avsluta den ordentligt."

# The Singing Strings

Mattias Perez

♩ = 150

8

15

18

24

28

34

Chords: F, Em, Dm, C, F, Em, Dm, C, Am, G, Am, G, F, Em, Dm, Em, C

## 7. Halling – modeller för formel improvisation och komposition

När det gäller formel improvisation och komposition handlar det om att med eget skapande och egen kreativitet få en ökad förståelse och att uppöva sin memoreringsförmåga. För att nå målet kan vissa steg beaktas i den kreativa processen. Enligt Wallas och Webster kan man indela arbetet i fyra steg: preparation, inkubation, illumination och verifikation.<sup>7</sup> För att ge en tydligare bild av arbetet kan man, enligt Olsson med hänvisning till Webster, spalta upp arbetet i två faser: a) *product intentions*, där man sätter upp mål och avsikt, och b) den slutliga fasen, slutprodukten eller *creative product*.<sup>8</sup>

Målet och avsikten i detta fall med *Halling från Majas väg* är att få fram en melodi som innehåller vissa rytmiska grupperingar, och slutprodukten blir en färdig låt framtagen via improvisation. För att göra detta krävs vissa färdigheter, att behärska ett instrument eller röst och att ha en relativt god kännedom om musikens teoretiska uppbyggnad. Eller i frånvaro av skriven teoretisk kunskap vara väl förtrogen med spelstilen och på det viset agera direkt med musiken.

*Normen för "musik" – hur vi lyssnar och hur vi tänker om musik, hur "normal" musik är etc. – utgår i pedagogiska och vetenskapliga sammanhang fortfarande ofta från noterad konstmusik. Det är följaktligen en vanlig uppfattning att kunskap om musik innebär att vi kan läsa noter och behärskar traditionell västerländsk musikteori. Vad man då inte tänker på är att likaväl som vi kan tala utan att kunna skriva eller känna till grammatik kan vi sjunga och musicera utan att kunna läsa noter och känna till musikteori.*<sup>9</sup>

Det kan tyckas vara en motsägelse att i detta arbete skissera en teoretisk modell för improvisation i en i högsta grad gehörsbaserad musik. Kan man inte lära sig detta utan att gå vägen via notbildens alltför fattiga återgivande av musiken? Svaret kan vara att båda vägarna kan behövas. Man måste spela och leka sig fram men kanske även också stanna upp och undersöka vad som händer i spelet. Gehörsmusik är till stora delar inte bunden till en teoretisk överbyggnad. En förutsättning är fullständig uppmärksamhet vid inläring och en mer direkt intuitiv förståelse. Det motsäger kanske inte den skrivna analysen men båda delarna kan befrukta varandra.

*Gehörsmusik kan sägas vara tyst kunskap i alla dessa bemärkelser: det är en verksamhet som i sin helhet inte går att förklara i ord, den är en sorts självklar kunskap som vi ofta inte pratar om och den har inte uppmärksamats som en form av kunskap... Av det sagda skulle man kunna dra två slutsatser, dels att gehörsmusiker sällan pratar om sin musik och dels att de inte använder sig av musikteoretiska begrepp när de väl talar. Båda slutsatserna är emellertid förhastade och felaktiga. Även om musiker ofta inte gillar att tala om sitt musikskapande för utomstående, har de inom sin grupp ett musikteoretiskt språk, som hänger samman med en genre och som i extremfallet bara fungerar inom gruppen.*<sup>10</sup>

Man skulle sammanfattningsvis kunna säga att förhållningssättet i den pedagogiska situationen med den färdiga modellen passar in i ett divergent synsätt. Med divergent

---

<sup>7</sup> B-I. Olsson (1994:72)

<sup>8</sup> B-I. Olsson (1994:73)

<sup>9</sup> Lilliestam (1997:70)

<sup>10</sup> Lilliestam (1997:74)

tänkande avses att man stimulerar förmågan till öppen problemformulering med flera möjliga lösningar och alternativa svar utifrån en given situation i motsats till konvergent dito som endast siktar mot det enda givna svaret (Olsson 1994).

*Det var detta tänkande, som enligt Guildford, var grunden för den mänskliga egenskap som han kallade kreativitet.<sup>11</sup>*

Folkmusikens teori är till stor del ett relativt nytt ämne eftersom det inte finns en längre historia inom högre utbildning i Sverige än från slutet av sjuttioalet då Ole Hjort startade den första utbildningen för spelmän på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Man kan säga att den i likhet med sökandet efter uppförandepaxis befinner sig i ett upptäckarstadium och i ett ständigt pågående utvecklingsarbete.

Det vi i detta kapitel vill beskriva är adekvata modeller för formelimpvisation och komposition utifrån hallingrepertoaren. Dessa modeller skall sedan kunna användas i undervisning i kombination med plankningsuppgifter och målet är att den som lär sig skall kunna se vilka mönster som uppträder och därmed lättare kunna navigera antingen i spelet eller i transkriptionsuppgifterna.

Vi kommer att koncentrera oss på det mer hantverksmässiga förfarandet och inte skriva en mer heltäckande melodianalys.<sup>12</sup> Tanken är att det är processen bakom låten *Halling från Majas väg* som skall vara i fokus. I grunden ligger egen erfarenhet som musiker inom genren, men för att ge detta en slags inramning presenteras analysmetoder som har gjorts av bland andra Morten Levy.

#### *Syfte och mål*

Syftet med detta kapitel är en presentation av en konstnärlig process under KUD projektet, och ett eventuellt andra steg en utarbetning av material anpassat till gehörsundervisning inom exempelvis högskoleutbildning med folkmusikinriktning eller för den intresserade. Vi kommer att gå igenom de olika rytmiska och melodiska grunderna till hallingen och ge några exempel på variabilitet i melodispel från bland annat traditionell musik samt från egna erfarenheter av melodiers föränderlighet som en del av ett musikantiskt språk.

Målet är att lära sig se musiken genom ett eget sökande och kreativt arbete utifrån vissa fastställda problemställningar. Det ligger många svårigheter i detta eftersom det saknas en gemensam etablerad terminologi kring det som i grunden är ett gehörsbaserat kunskapsfält. Att en etablerad terminologi saknas skall däremot inte tas som intäkt för en tonvärld helt i avsaknad av bestämda strategier eller tankemönster, exempelvis inom fältet för kunskapsöverföring. Det ligger inte i det skrivna utan i det direkta mötet med musiken och musicerandet, likt många andra områden vars fokus ligger på hantverket.

*Man kan följaktligen skilja mellan muntliga kulturer (orality), "kulturer helt utan kännedom om skriftbruk", och skriftliga kulturer (literacy), "som är starkt påverkade av skriftbruk" (Ong 1990:13). Om det inte finns skrift måste information (en sång, en dikt, en berättelse) upprepas och präglas in i minnet för att överleva. Det som inte upprepas försvinner. Skrift eliminerar delvis minnets begränsningar och "fryser" informationen i en fast form, ett*

---

<sup>11</sup> B-I. Olsson (1994:51)

<sup>12</sup> För djupgående studier i melodianalys rekommenderas Sven Ahlbäcks "Melody beyond notes"

*original, som kan bevaras över lång tid. Det faktum att informationen kan lagras i oförändrad form får i sin tur konsekvenser.<sup>13</sup>*

Det vi försöker ta fram här är ett litet utsnitt ur ett musikaliskt flöde och som skulle kunna vara ett kreativt redskap och en av många möjliga vägar till träning av det musikaliska minnet.

Målsättningen är att sätta upp en katalog över motivgrupper och rytmiska grupperingar, samt att visa på övergripande huvudformer som underlag för improvisation och komposition, med utgångspunkt från en av de hallingar Mats Edén komponerat via improvisation. Musiken är ett resultat av att Mats utefter en given större huvudform som ramverk återanvänder motivgrupper och rytmgrupper som finns i traditionsmusiken. Vi kommer även att beskriva de fasta rytmgrupperna och motivgrupperna med hänvisning till traditionen.

### *Metod*

Metoden för arbetet utgår i huvudsak från vår erfarenhetsbas som musiker. De frågor som kommer upp försöker vi finna svar på via det vi har hittat i vårt eget spel samt att leta i den litteratur som tar upp frågeställningar kring improvisation och melodianalys.

## **Rytmstrukturen i halling**

Halling är en solodans med starka akrobatiska inslag vars huvudsyfte är att uppvisa dansarens smidighet och styrka, liknande det man finner i till exempel break dance. Historiskt har dansen förekommit i Norge och i de västsvenska gränstrakterna. I bland annat Hallingdal kallas dansen för *laus* eller *lös* vilket betyder att man dansar solo utan någon medföljare. Traditionellt sett har dansen dansats av män på exempelvis exercisfält eller marknadsplatser. Idag dansas halling i stora delar av Norge och Sverige av både män och kvinnor.

Det som kännetecknar hallingen är att den dansande utifrån vissa grundformer kan bygga upp sin dans med stor frihet, variation och improvisation.

*Klimax i dansen er hallingkastet, hvor danseren ved å kaste seg rundt, skal sparke etter en hatt – eller i taket. Ei jente kan ha som oppgave å hådde en kjepp med hatten på, gjerne stående på en stol så att hatten kommer ekstra høyt.<sup>14</sup>*

Dansaren dansar på jämn puls. Musiken är triol eller sextondelsunderdelad. Eftersom dansen är helt oberoende av fraslängd eller ett visst antal takter och bygger mycket på spontanitet och improvisation, kan melodierna stå relativt fritt i relation till taktart. Man skulle nästan kunna säga utifrån dansarens synvinkel att hallingen går i 1Dtakt, dvs taktarten har ingen betydelse för dansen?

*Many "gangar" and "halling" tunes of the Norwegian folk music tradition are good examples of pulsorientated music, where the metrical grouping at the measure level do not have the regulative character that is true in many other musical contexts.<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup> Lilliestam (1997:69)

<sup>14</sup> S. Ofsdal (2001:77)

Utgångspunkten i stort för melodierna är frasgrupperingar på två pulsslag – 2/4 eller 6/8 eller utökat till 3/4 och 9/8:



Framträdande är även en tydlig "baktaktsbetoning" som på fiol manifesteras i tydliga stråkmönster som i 2/4-takt ligger på åttondelarna. I notexemplet i 2/4-takt ser man tydligt baktaktsbetoningen. I de två sista takterna visas exempel på 3 mot 2-rytmer i 6/8-takt.



Här två melodiexempel, den ena från Värmland och den andra från Setesdal i Norge. Gangar är en pardans i jämn pulsmarkering. Gangarmelodier kan även användas till hallingdans.



## Melodibyggnad i halling



De västsvenska hallingmelodierna är många gånger, i jämförelse med de norska, något enklare i sin uppbyggnad. Ofta består låtarna av två korta repriser i åtta takter vardera och påminner något om de melodier som används till dansen *Engelska*. I de norska melodierna finns en större variabilitet och i hardingfeleområdet är låtarna mer att likna vid pussel sammansatta av korta enheter, s k *vek*.

*"The hardingfele is a violin instrument, a little smaller than the violin, with a flatter bridge, which makes it easier to play on two strings at the same time than on one. Like the violin the fele has four strings, and in addition it has four or five sympathetic strings that vibrate when tones played on the melody strings corresponds with the tuning of the sympathetic strings. [...] The music played on the hardingfele is traditionally a one man music. It is not at all a question of playing together in the way it is known from other regions in the North. The slåtts<sup>16</sup> are usually characterized by embellishments and twingings, by gradually varied repetitions in*

*"vek" or "vensler" (Phrases), and by a continuous flow which either unbroken, or in which sporadic short pauses are used for accentuation and animation, but hardly architectonically for the division of the slåtts into shorter sections. The playing is usually two-part, an effect quite often brought about by the accompanying open strings.*

<sup>15</sup> S. Ahlbäck (2004:159)

<sup>16</sup> *Slått* eller *slag* motsvaras av ordet *låt* eller som det i Västsverige förekommande begreppet lek.

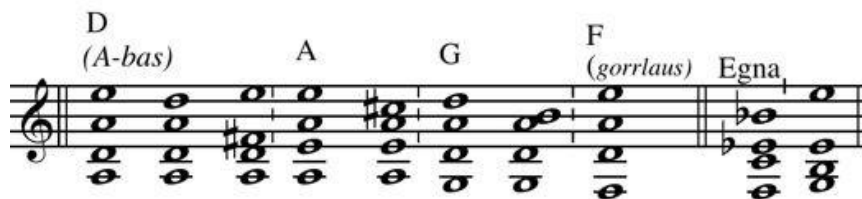
Finally, it is worth noticing that everywhere in the hardingfele music there is a lively relation between the rhythm coming from the stamp of the foot, and the rhythm created by the stroke of the bow.<sup>17</sup>

Förhållandet mellan fot och stråke är inte begränsat till hardingfelemusiken, men eftersom Levys undersökning gäller just denna musik kan man förstå hans kommentar. Det är ett fenomen man finner i de flesta folkliga speltraditioner att fotrytmen är ett centralt fundament i dansmusiken och skulle kunna sägas ha samma motsvarande roll som trumma/bas i ett rockband och där melodispelet är solisten som förhåller sig i sitt spel till basrytmen. I bland annat Bretagne finns en speltradition där spelmannen spelar på en bastrumma samtidigt till melodispelet på exempelvis fiol eller dragspel.

## Omstämningar

I många äldre fioltraditioner förekommer flersträngsspel och dubbelgrepp där man utnyttjar omstämningarna för att skapa variation i modus och färg. Omstämningarna är också ett sätt att variera förutsättningarna för komposition på fiol. Allt sker mestadels i fiolens första läge. Lägesspel förekommer nästan aldrig i denna typ av fiolspel.<sup>18</sup>

Här följer några omstämningar, först några vanliga och sedan några mindre vanligt förekommande:



När man skriver ut noter för omstämd fiol brukar man utgå från normalstämningen i kvinter. De grepp man tar klingar då inte som noterat, men genom omstämningen hör vi rätt toner. Se följande illustration.

Exempel från *Hellbergs minne*, musik Mats Edén.



Klingande resultat, enbart melodilinjén:



Här följer ett annat exempel på flersträngsspel, noterat och klingande. Noterna med något mindre nothuvud är dubbelgreppston, de med tjockare är meloditon. Notera "A-bas" att G-strängen stäms upp till A.



<sup>17</sup> M. Levy (1989) Del 1:2

<sup>18</sup> "The playing is usually two-part, an effect quit often brought about by accompanying open strings" (Levy

1983:)

Mycket av lösningarna till skapandet av melodierna "sitter i fingrarna", och det finns en stark koppling till instrumentet, i detta fall fiolen. Olika omstämningar ger olika klangliga lösningar med i grunden samma greppvariationer. Detta är även ett viktigt inslag i det som ledde fram till *Halling från Majas* väg där instrumentet var stämt i A-bas.

## Norafjells, en kort bakgrund

*Norafjells* tillhör en låtfamilj från Setesdal. Man spelar med FDbas eller gorrlaus bas. Uttrycket kommer av att den vanligaste stämningen var A-bas (A D A E) och G-bas benämnes *lause bas*/lös bas. Gorrlaus skulle kunna översättas med väldigt lös bas eller på västsvensk dialekt görlös bas. F-bas förekommer på flera platser i andra regionala repertoarer. Det speciella med *Norafjells* är omstämningen i samklang med den specifika uppbyggnad av tonspråket man finner i denna familj av låtar. *Norafjells* är en av de tre *rammeslåttarne*.

*The three best known gorrlauses. are regarded as Faremo slåttis in the valley (Setesdal, egen anm) and there can hardly be any doubt that they belong to the older Setesdal slåttis. (The fiddler Knut Heddi called them simply "The ramme slåttis") i.e. Strong slåttis with magic qualities. In a book (Levy 1974) I have tried to substantiate the claim that the gorrlaus music, with its magic connotations has been known in the North in one shape or another since the twelfth century, and that the "Hymn to St. Magnus" from Orkney is based on it.<sup>19</sup>*

En av versionerna av *Norafjells* kallas för "Han som sto oppat av grava"<sup>20</sup> (Han som återuppstod från graven). Namnet betyder enligt Vidare Lande att det är låten som återuppstår och det knyter an till användningen av låtar i samband med gravsättning. Man såg det som att låten följer med den döde ner i dödsriket för att sedan återuppstå på den yttersta dagen.

*Dette var kanskje ein gravferds-slått. Tittelen på Eivind O. Hamres slått (24 b) kan tyde på det. Same segnkrinsen er knytt til "Nordafjells" som til slåtten "Gravbakkjen". Fela blei stilt forskjellig av dei forskjellige spelemenn på denne slåtten. Bjørndal har på dei første kladdeoppskrifterne sine notert at GXstrengen blei stilt i fess av Knut J. Hedde og Thomas Liestøl. Ein kan soleis rekne med at det er den eldste måten å stille fela på i denne slåtten. <sup>21</sup>*

Med begreppet *låtfamilj* kan man kort säga att det innefattar såväl uppförandep Praxis som attityd till materialet. Man skulle kunna jämföra det med blues som har ett visst schema och avgränsningar men som i sig självt rätt använt kan ge stora variationsmöjligheter.

Det som bland annat fascinerade Levy i hans analys av gorrlausmusiken, är på vilken hög individnivå varje framförande rör sig. Varje spelman har sin version som ständigt förändras, och grundformerna är inte fasta utan utgör mer en utgångspunkt för formandet av melodierna. Detta är ett vanligt förekommande fenomen inom folklig uppförandep Praxis, och om man jämför med den folkliga koralsången, finner man många likheter i variationstänkandet som är starkt knutet till utövarens förmåga.

---

<sup>19</sup> Levy (1989:5)

<sup>20</sup> V. Lande (1983)

<sup>21</sup> V. Lande (1983:50)

*Olika sångare använder sitt traditionsstoff av folkliga koraler på olika sätt; somliga är huvudsakligen reproducerande, dvs, återger melodin just så de lärt sig den, och i stort sett likadant varje gång. Andra omskapar stoffet till en viss grad, varierar musikens element eller formler inom det musikaliska språkets gränser.<sup>22</sup>*

Här en version av Norafjells efter Asbjørn Hovet, fiolen är stämd i F#<sup>1</sup>/<sub>4</sub> D A E. (F#<sup>1</sup>/<sub>4</sub>= kvartston mellan F och F#)

**Nordafjellslått**  
efter Asbjørn Hovet trans. M Edén

Da cap al segn  
ad lib  
al fine

Några centrala begrepp att stanna inför är:

- individ
- grundform
- variabilitet

En av huvudprinciperna i framförandet är att man kan sitt material så väl att man allt efter stundens ingivelse kan variera, lägga till eller dra ifrån. Det är även en tanke med de nedan föreslagna övningarna, att de skall kunna visa på ett mer fritt musicerande och då även att kunna omtolka äldre melodier från olika samlingar.

<sup>22</sup> M. Jerskild & I. Åkesson (2000:202)

Det som skiljer de Västnorska hardingfelelåtarna är att, till skillnad från melodier av tydligare och jämnt uppdelad periodicitet, det inte finns färdiga lösningar till formen av låten. Istället måste den utformas antingen så att man spelar en av en annan musiker fastlagd form eller så måste spelmannen själv finna fram till en lösning, som även under framförandet kan varieras. Som senare kommer att visas ligger *Norafjells* rytmmodus som grund för den rytmiska uppbyggnaden av *Halling från Majas väg* och följande är en kort bakgrundspresentation.

## Modelltänkande – melodi.

*Den muntliga traditionens signum är just variationen. (Jonsson 1999)*

Det modala och melodiska bygget i *Halling från Majas väg* är inte det som återfinns i *Norafjells* utan mera den allmänna principen om användningen av *vek* som hardingfelemusiken mycket består av. Motiven och de modala strukturerna i *Norafjells* är en mångtydbar historia vilket inte får plats här. Här rekommenderas istället att studera Levy's avhandling från 1989 i ämnet.

Melodibygget kan beskrivas på så sätt att motiven bildar kedjor (Österholm 2004:21) och det Kvifte kallar för kedjeform.<sup>24</sup> Ett sätt att bryta ner materialet i mindre hanterbara beståndsdelar är det som Levy gör i avsnittet för *preselected criteria* (Levy 1983:11)

*I shall mention:*

1. *that the segmentation of a slått playing on the basis of a simple, preselected (i.e independent of the material) criteria does not immediately offer itself. I am thinking particular of a mode of divisions suggested by Nicholas Ruwet (Ruwet 1966), according to which the pauses in the music are taken as the first basis of division. It falls to the ground of itself here, for the simple reason that there are practically no pauses.*
2. *That the slåtts in the selected material differ widely in extent, especially in duration, but also in range.*
3. *That a slått consists of a free number of voltas.*
4. *That a volta consists of a free number of sections.*
5. *That a section consists of a free number of circuits.*
6. *That a circuit consists of a free number of fields.*
7. *That the metre is free and non-periodical.”<sup>25</sup>*

Att använda sig av bestämda formler för att skapa korta eller längre musikaliska förlopp är inte förbehållet hardingfelemusiken. I vallåtsmusiken finner man många likheter i att grundmaterialet är någorlunda fast men utifrån detta begränsade material kan långa händelsekedjor formas. Här följer en övning som utgår ifrån vallåtsmoduset och ett urval av korta melodiska motiv. För göra en hel låt kan man välja mellan fraserna 1D6, och sätta ihop fyra gånger fyra fraser. Resultatet av pusslet blir melodier som kan varieras inom ramverket. Målsättningen är att man i slutändan senare och självständigt, inom vallåtsmoduset, kan skapa sina egna vallåtsmelodier.

---

<sup>23</sup> S.B Jonsson (1999)

<sup>24</sup> Här hänvisar Österholm till Tellef Kviftes ”Musikkteori for folkemusik – en innføring” Oslo 2000

<sup>25</sup> M. Levy 1989:11

## Vallåtspolska puzzel



Exempel på ordningsföljd:  
A-del: 2, 4, 2, 3  
B-del: 6, 2, 6, 3

Man kan se det så att mycket av det som spelas i den folkmusikaliska repertoaren är ett resultat av en slags kollektiv kompositionsprincip. Vallåtar, polskor, hallingar och andra låtar bygger på små motiv som flyttas runt och återanvänds. Det krävs en stor repertoar och stiltförtrogenhet som i all annan musik. Går det att utifrån liknande begränsningar som i vallåts pusslet och med ett tydligt beskrivet ramverk improvisera fram melodier liknande *Halling från Majas väg*?

### Modelltänkande - rytm.

Halling kan gå i tvådelad eller tredelad takt eller som tidigare beskrivet antingen i grunden 2/4 eller 6/8. Modellen är att, utifrån Nordafjells motivbygge/rytmik, använda sig av principen 2 + 3. Med det menas att det första motivet eller delmotivet går på två pulsslag, det andra på tre. Det var detta som var utgångspunkten till improvisationen, att finna en beskrivning av hur man gör en halling som i frasen går utanför en jämnare uppdelning.

Här måste man komma till att det finns två olika lager som samverkar.

1. Fotrytmen
2. Stråkritymiken som oftast går ihop med motivgrupperingen.

Ett polyrytmiskt förhållande i melodin som är företrädesvis vanligt i vissa polsketyper, bland annat Jössehärspolska eller springlek, är att man över de två första taktslagen i tretakten spelar motivgrupper i tre mot två.

Här följer några exempel:



Här några av de vanligaste rytmmodus inom springleken/Jössehärspolskan och tre olika sätt att notera, i 3/4, i 9/8 och 2+4+3/16. I övre systemet ser man hela flödet av triolerna och dess betoningsmönster. Nr 2 är detsamma som fotrytmen:

## Polskerytmer Springlek

Mats Edén

The musical score consists of two systems of notation. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, 6, and 7. Each measure is presented in three different rhythmic notations: 3/4, 9/8, and 2+4+3/16. The top staff of each system shows the flow of triplets and their accents. The lower staves show the corresponding rhythmic patterns for each notation.

Medlet att framhäva denna polyrytmik och spänningsförhållandet ligger alltså i stråkbetoningen **mot** fotrytmen.

Liknande rytmik finns i den triolbaserade hallingen eller gangaren, som man kan se i exemplet med *Nordafjellslått* efter Asbjørn Hovet (se ovan), takt 3 eller 6. I takt 6 finns den kombination av motivgruppering två plus tre som *Halling från Majas väg* helt bygger på, något modifierat. Övre systemet visar rytmmodus, nedre fotrytmen:

Rytmgrupperingen styr uppdelningen av motivgrupperna. Man kan även göra det motsatta så att kombinationen 2 plus 3 görs omvänt 3 plus 2.

Här följer ett annat exempel ur en halling spelad av Ånon Egeland där övre systemet visar melodin och det nedre de betoningsmönster/rytmgrupper som uppstår av stråkbetoningen:



Det är viktigt att se melodin och rytmgrupper som en helhet. Det är lättare att då se de generella betoningsmönstren och se vad melodin kan innehålla för möjligheter. Här kommer en serie med olika motiv eller *vek* som alla visar på förhållandet mellan den jämna pulsen och de olika motrytmer som melodin erbjuder. Först en version av *Nordafjells*. Här finns den förlängda frasen som ger en gruppering på 6+9/8 eller 15/8 sammanlagt och som utgör huvudformen i det som leder fram till rytmmönstret i *Halling från Majas väg*.

"Han som som sto oppatt av grava"  
Efter Eivind O. Hamre. (Lande 1985)  
F#4#-bas

Exempel 2, Nordafjells efter Asbjörn Hovet, nedan. (ettstrukna f skall spelas som kvartston mellan f och f #)

Ur: Nordafjells efter Asbjörn Hovet, transk. Mats Edén

Nedan en annan rytmisk lösning som återfinns i *Soteroen*. Detta *vek* är taget och inlagt som en mellandel i *Halling från Majas väg*.

Ur: *Soteroen* efter Ervind D. Aakhus  
(Lande 1983)

I *Vårlauvet*, gangar från Setesdal, finns ytterligare några kombinationer:

*Vårlauvet*, fritt efter Lande 1985

## Formelimpovisation – några möjliga modeller

### Tonala/modala strukturer

En vanligt förekommande grundform i en del norska hardingslåtter är att musiken startar i övre spelregistret i D, vandrar ner till en mellandel i A, och sedan avrundas i grundtonarten D. Mer exakt går den övre nivån i D-lydiskt modus med kvarten en kvartston mellan g och giss, enligt Ahlbäck's system med variabla tonplatser tonplats 4c.<sup>26</sup>

Mellannivå går i ADmixolydiskt modus och slutligen den nedre i DDdur.

<sup>26</sup> S. Ahlbäck (1995)

En övergripande form skulle då kunna ha följande utseende:

The diagram illustrates three levels of musical abstraction:

- Övre nivå -1-**: A musical staff in D major with a treble clef, showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Mellan nivå -2-**: A musical staff in A major with a treble clef, showing a sequence of notes: A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4.
- Nedre nivå -3-**: A musical staff in D major with a treble clef, showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

An example of a melodic group is shown between the upper and middle levels, with the text "Exempel, melögrupp över nivå" above it. The notes in the example are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Arrows indicate the relationships between the levels:

- A curved arrow points from the upper level down to the lower level.
- A straight arrow points from the upper level down to the middle level.
- A straight arrow points from the middle level down to the lower level.

Föreläsningsförslag: 1:a genomspelning - börja med -1- (övre nivå) till -2- till -3-  
andra genomspelning, gå till -2- till -3-, sedan till -1-, -2-, -3-.

Levy visar på tre typer av motivbyggnad som kan ses som redskap för att hitta fram till olika motivgrupper.

1. Variation inom en enskild sektion



2. Tonal variation runt en rytmisk/metrisk struktur



3. Rytmsk variation runt en melodisk/tonal struktur



I slåttan *Tveitåen* hittar man exempel på typ nr 2 ovan, samma rytmiska idé med variation i melodin:

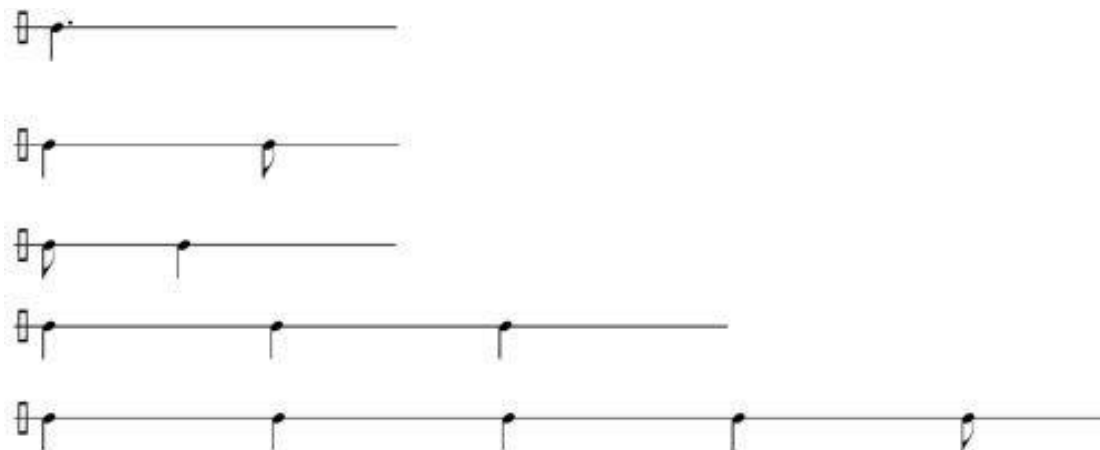


Man kan även flytta mindre motivgrupper till olika platser i det rytmiska flödet. Här två exempel från en polska från Orsa samt från en vallåtpolska från Malung:

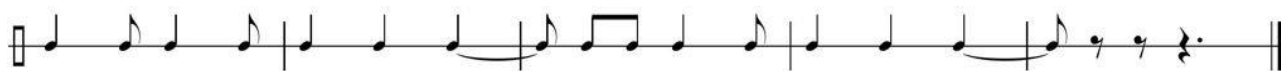


## Rytm och rytmgrupper/rytmmodus

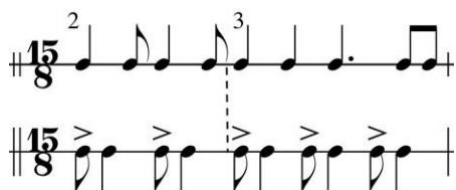
Den minsta beståndsdel i en triolunderdelad av halling är en åttondel. De grupperas i enheter om 3, 6, 9, 12 eller 15. Eller om man så vill hellång (tre åttondelar), lång (två åttondelar) och kort (en åttondel) i olika kombinationsmönster.



Den vanligaste grupperingen, både i melodi och rytm sker enligt Levy över två takter i 6/8. Nedan följer rytm-mönstret ur *Edding i Skåres halling* med betoningsmönstren utskrivna, dvs. de betoningar som uppstår genom stråkföringen. På varje noterad rytmisk enhet kan det förekomma fler meloditoner, se tidigare exempel på sidan 13.



Vissa rytmgrupper kan förlängas från två enheter till två plus tre eller 6/8 plus 9/8:



## Halling från Majas väg

Hallingen har fått namnet från den plats den blev till under en repetition med Jonas Simonson och Mattias Pérez. När Mats skulle förklara rytmgrupperingen 6+9/8 uppstod den första skissen till låten. Detta tillfälle blev videofilmat. Låten följer samma form som exemplet ovan. Ett inslag är det inlagda mellantemat i eller förflyttning-motivet i 6/8 som är hämtat från gangaren *Soteroen*. Här följer nedan en av många versioner av *Soteroen*.

113d

# SOTEROEN

etter Eivind Hamre,  
Bygland, Setesdal. (B)

etter Eivind Hamre,  
Bygland, Setesdal. (B)

Fellesle Understrenger  
Tuning Sympathetic strings

Spelv etter Eivind Hamre  
Scave after Eivind Hamre

Vil du ha-ve det rau - se-hø-ve... Nei, det tar du slott al - li ge me, dit-da-de - di

Med samma uppställning i melodi och rytm/betoningsmönster har låten *Halling från Majas väg* följande utformning:

### Rytmmorganisation

The musical score is organized into five systems, each containing three staves: Melodi (Melody), Ritm (Rhythm), and Stamp (Stamp). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 15/8, indicated by a '15' over an '8' in a box. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the three staves in each system, illustrating the rhythmic alignment. The first system includes '6/8' and '9/8' markings above the Melodi staff. The second system includes '9/8' markings above the Ritm and Stamp staves. The third system includes '15/8' markings above the Ritm and Stamp staves. The fourth system includes '15/8' markings above the Ritm and Stamp staves. The fifth system includes '15/8' markings above the Ritm and Stamp staves. The Melodi staff features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often with accents and slurs. The Ritm and Stamp staves consist of eighth notes, with some measures containing rests.



## 8. Slutord

### Melodisk improvisation och melodivariation

Vi har alla tre olika erfarenheter av improvisation och hade också därför olika startpunkter som ingång i projektet. Vi upplever alla tre att en av nycklarna till att bli bättre på melodisk improvisation är att vara stilförtrogen. Grunden till att bli stilförtrogen är att ha en stor repertoar. Det är också avgörande att spela repertoaren mycket och att ”ha det i fingrarna”. Låtarna måste bli en del av ens undermedvetna minnesbank, och en del av ens musikaliska språk.

Med en tydlig utgångspunkt i traditionen handlar det samtidigt självklart om att göra det till något eget. Att använda sitt kunnande om traditionellt låtspel/låtuppbyggnad i nykomponerande och improvisation. Man får bryta ner det i olika typer av stilar, och för olika stilar hitta olika formler. Utifrån redan befintliga låtar kan man hitta mönster som man kan använda i improvisationerna. För en som kan mycket låtar kan man då använda sig av sitt ackumulerade kunnande om stil, fraser, byggstenar till melodi, rytmik, rytmiska förlopp och form för att göra melodiska improvisationer i stilen.

Jonas och Mattias upplevde att för att kunna ”prata flytande” på sitt instrument måste man hålla på väldigt mycket mer än vad de haft möjlighet att göra i detta projekt. Det krävs en process som pågår över längre tid. Jonas hade tänkt att han skulle hunnit utveckla den melodiska improvisationen ännu mer, och att bli säkrare och bättre på den.



Mats har en stor repertoar och ett fritt flöde i den melodiska improvisationen inom vissa stilar, men uttrycker ändå sina begränsningar:

”När det gäller fiollåtar är det vissa mönster jag laborerar med. Om jag ska göra låtar eller improvisationer i stilar jag är mindre förtrogen med t.ex. slängpolska i Smålandsstil blir det mycket svårare. Funkar inte alls. Det är olika vad man har i fingrarna.”

Mattias uttrycker sig så här om melodiimprovisation inom folkmusik.

”Jag har spelat mer komp och i mindre utsträckning melodier för att kunna improvisera melodier på det sättet. Om man skulle haft en blues eller jazzlåt där jag har hållit på mycket med den idiomatiken, då jag hittar jag mycket lättare vägar in. Där finns det mycket i banken. Det handlar om att improvisera över melodier oftare och i större utsträckning.”

### Våra instruments olika förutsättningar

Vi har också resonerat kring vilka begränsningar och möjligheter våra olika instrument ger. Fiolen som instrument sätter ramar för vad som bekvämt kan göras, vilket kan underlätta för att hitta improvisatoriska formler. På fiolen har man en viss räckvidd. Vissa fingerkombinationer ger förutsättningarna för hur en låt spelas/kommer till. Olika omstämningar används med liknande fingersättningar för att göra förändringar i modus

och färg. Stråken och muskelminnet av det rytmiska påverkar hur du improviserar. Kroppen minns hur du rytmiskt har spelat låtarna.

Man skulle kunna säga att det är formelartat hur greppen ligger och spelas på fiolen. Det blir annorlunda på t.ex. flöjt, gitarr eller dragspel. På dragspel blir det helt andra mönster än på fiol. När Mats försökt lägga över fiollåtar på durspel blir det andra ackordmönster som styr spelet. Mats uttrycker det sålunda: ”Hardingfela, där har jag näven på en plats! Det enda man kan variera är stämningen. Sedan har man vissa licks att ta till.”

*X Är det så att det som sitter i fingrarna (licksen) på en fiolist gör det enklare att få till låtarna på fiol eftersom de, t.ex. hallingarna, är så instrumentidiomatiska?*

*X Betyder det att man som flöjtist, dragspelare eller gitarrist har längre väg att gå för att lära sig att göra en hallinglik melodiimprovisation?*

Jonas känner sig friare att improvisera melodier på Härjedalspipa. Den har också vissa begränsningar tonalt och har därför ett fåtal grundtoner att kretsa kring. Därför blir det också lättare att bli förtrogen med de greppkombinationer som vanligtvis används.



Man kan också jämföra med sälgflöjten där det också finns relativt stora begränsningar tonalt. Sälgflöjten har en given skala (lydiskDdominant) och bara två olika fingersättningar, öppen och stängd. Det ger ett instrument som väldigt väl lämpar sig för melodisk improvisation, men som i sin tur blir mer svärbemästrat när man ska spela bestämda melodier.

### **Stafettpinnen igen**

Mats och Mattias har fortsatt med övningen Stafettpinnen tillsammans med studenter. Denna övning kan användas i olika undervisningssammanhang för att förbättra och utveckla rytm och periodkänsla samt fördjupat medvetande om melodisk och rytmisk improvisation. Som övningen är utformad nu lämpar den sig bättre som en renodlad improvisationsövning.

### **Komposition/Improvisation**

Med Stafettpinnen och liknande övningar kan man skaffa sig fler improvisatoriska verktyg. Med hjälp av övningarna utökar man sitt förråd av melodiska och rytmiska byggstenar och sin förståelse för form och lyhört lyssnande.

Genom att prova olika instrumentation, modus, taktarter och låttyper blir variationsmöjligheterna många. Det skapar kreativa kopplingar som blir frön till nya idéer som kan bli utgångspunkt för kompositioner.

## 9. Referenser

- Ahlbäck, Sven** 1995. *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Stockholm. Not & bok
- Ahlbäck, Sven** 2004. *Melody beyond notes, a study of melody cognition*. Göteborg. Göteborgs Universitet
- Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid** 2000. *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Södertälje. Gidlunds förlag, Svenskt visarkiv
- Jonsson, SvenMBertil** 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm. Prisma
- KristerSSon, Sven** 2010. *Sångaren och den tomma spelplatsen – en poetik*. Göteborg. Art Monitor – Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs Universitet.
- Lande, Vidar** 1983. *Slåttar og spelemen i Bygland*. Oslo, Norsk folkemusikksamling
- Lilliestam, Lars**. 1997. *Att spela på gehör*. STM 1997:1
- Levy, Morten** 1989. *The World of the Gorrlaus slått IX3 (Acta Ethnomusicologica Danica No 6)* Köpenhamn. Forlaget Kragen
- Lübcke, Poul** (red) 1997. **Filosofilexikonet**. Forum Borås
- Moon, A, Jennifer** 2008. *Reflection in learning & professional development*. London Routledge Falmer
- Olsson, Bo Ingvar** 1994. *Det divergenta tänkandets plats i kommunala musikskolans instrumentalundervisning på låg och mellanstadiet*. Del 1. Skrifter från Musikvetenskap nr 35. Göteborgs Universitet. Göteborg
- Olsson, Dan** 2002. *Pionjärarbetet som glömdes bort! Om Karl Valentins doktorsavhandling "Studien über die schwedischen Volksmelodien"* Göteborgs Univ. Institutionen för musikvetenskap.
- Ofsdal, Steinar** 2001. *Norsk folkemusikk og folkedans. En veiledning for lærere*. Aschehoug Oslo
- Sporr, Karl**. 1999. *Folkmusik i Leksand, Djura och Siljansnäs 1916X1947*. Leksands Kulturnämnd och Märta Ramsten, Svenskt Visarkiv
- Valeri, Renée & Nordström Ingrid** (red). 1996. *Tycke och smak, sju etnologer om estetik*. Carlssons bokförlag. Stockholm.
- Österholm, Cecilia** 2004, *En Svensk folkmusiker improviserar – Mats Edén i Norafjälls* Uppsala Univ. Institutionen för Musikvetenskap.

## **Annan intressant litteratur**

**BaduraMSkoda, Eva 1980.** "Improvisation". *The Groove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, s. 31D56

**Bailey, Derek 1992.** *Improvisation: its nature and ppractise in music*. 2nd ed. New York: Da Capo Press Johnson.

**Bengtsson, Ingemar 1976,** "Improvisation" *Sohlmans musiklexikon*. Stockholm: Sohlmans förlag AB, s 548D550

**Einarsson Mats 1990.** "Taximi D improvisation på grekiska". Ronström, Owe (red) *Musik och kultur*. Lund Studentlitteratur, s. 180D210

**Kjellberg, Erik 1992.** "Improvisation". *Nationalencyklopedin*. Höganäs: Bra Böcker

**Kvifte, Tellef 1985.** "Om varianter og variasjoner". *Heiderskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75X årsdagen*. Oslo: Norske tonar, s. 42D49

**Lundberg, Dan 1990.** "Improvisation D det är melodins frukt". Ronström, Owe (red) ) *Musik och kultur*. Lund Studentlitteratur, s. 169D184.

**Nettl, Bruno 1986.** "Improvisation". *The Harward Dictionary of Music*. Randel, Don M (red). Cambridge: Harward University Press, s 392D94.

**Nettl, Bruno 1974,** "Thoughts on improvisation, A Comparative Approach", *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1 (Jan 1974), pp. 1D19

**Nettl, Bruno 1991.** *New Perspectives on Improvisation*. (The world of music nr. 3). Berlin: International Institute for Traditional Music.

**Nettl, Bruno 1998.** *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Nettl, Bruno och Russel, Melinda (red). Chicago: The University of Chicago Press.

**Nilsson, Mats 1998.** *Dans – kontinuitet i förändring*. Göteborg. Skrifter från Etnologiska föreningen i Västsverige. Novum Grafiska Ab

## 10. Arbetsmaterial: Sju inspelningar gjorda under repetitionerna

(Audio och/eller video)

### Lunnevad 27 mars 2011

Samtal inför projektstart

### Träff i Gbg 21-22 aug 2011

#### Inspelade låtar

Storpolskan

Huldrestille

Fanten

Den Kaldsteikte

Frujorden

Fanten

Den kaldsteikte

Hilldalen

Djings marscherar

Halling säckpips i A

Tveitlien

Halling2

Halling3

Halling4

HallingjamTraversa

HallingjamTraversa

Jössehärspolska Olof Andersson

Jössehärspolska Olof Andersson

Läckerbiten

Nuppeleken

Springlek i

Springlek i C 2c

Springlek i C extra

Springlek i G 2a ggn

Springlek i G m altflöjt

Vals Grusvägen

ValsjamFrygiskt/Grusvägen am

#### Inspelade diskussioner & funderingar

Funderingar 2 kring komp/impro

Funderingar kring halling & improvisation

Funderingar kring improvisation och halling

Snack om Oskar Andersson, agogik, spelstil och annat

Springleksfunderingar

### Träff i Harlösa 30 sep-1 okt 2011

#### Inspelade låtar

Bach Bouree Anglais, amoll som  
kontradans/engelska

Höga herrarnas polska flöjtmel

Jamkomp 2 Höga herrarnas polska

Jamkomp Höga herrarnas polska

Läckerbiten i D AltflMel

Läckerbiten i D AltflMel

Läckerbiten i F HXfelamel

Matteis Gavotte G.moll Fiolmel

Matteis Gavotte.

Polonäs A

Polonäs A melodivariationer

Polonäs amoll

Spring och lek

#### Inspelade diskussioner & funderingar

Funderingar Hardingfelestämning

Funderingar Halling + Läckerbiten i D

Altflmel

Funderingar Hallingimpro gorrlaus +

Struling

Funderingar Inläring + form Läckerbiten

Funderingar Melodikomposition/variation

Funderingar melodivariation. Lyssnar på

Funderingar springarrytm & komp

## Träff i Karlstad 13-14 okt 2011

### Inspelade låtar

5/4 halling  
6/8 improXMalihalling  
Hallingslut?  
Hardingfela 1 ?  
Hardingfela 2 ?  
Höga herrarnas  
Höga herrarnas 2  
Impro 1 Mattias modell  
Impro harding+whistle  
Impro Indien  
Impro m hardingfela  
Larissas sång  
Läckerbiten  
Malihalling  
Polonäs A  
Springlek G  
Springlek i G 2  
Vals dm  
Impro 6/8 i F 2  
Impro 6/8 i F  
Impro i F utan puls+slängpolska

Impro i F  
Lång impro i FXdorisk  
Läckerbiten HXfela mel  
Valsimpro DXmixo

### Inspelade diskussioner & funderingar

Mattias förklarar improXövning  
Funderingar efter Valsimpro om att spela ackordföljd  
Mats om 5Xtaktsvariationer i gangar  
Mats nya 5Xtakts eftersnack 2 480p.mov  
Funderingar kring 5Xtaktsmotiv 2  
Funderingar kring fri improvisation  
Funderingar kring  
modusvariaton/modulering  
Mats visar Biber och vi pratar  
melodivariation  
Funderingar kring harmonisering  
Funderingar pedagogiska knep

## Träff i Göteborg 24-26 jan 2012

### Inspelade låtar

Isvals impro  
Läckerbiten  
Polonäs A 2  
Polonäs A  
Springlek G intro?

Vals i F  
Schottis harding  
Vals e Karl Wadström  
De höga herrarnas kort

## Inspelningar Studio Epidemin april och aug 2012

### 23-25 April

Höga herrarnas polska  
Impro i 3 delar 3  
Isvals  
Läckerbiten  
Malihalling  
Polonäs 3  
Polonäs 5  
Polonäs 6  
Singing Strings  
Spring & lek  
Tanpura 1  
Tanpura 2

### 1-2 Aug

C ful 1  
Spring o lek 1  
Halling pa majas vag 4  
Regnvals 5  
Srings o lek 2  
Hotel i vila 2+  
Hotel i vila 1  
Hotel i vila 3  
Larissa 5 EDIT  
Regnet gar 2  
Regnet gar 1  
Regnet kommer 1  
Regnet kommer 2  
Polska OA 5  
Polska OA 4

## Musik och videoexempel på CD:n

Musikex. 1 – Stafettpinnen.mp3

Musikex. 2 – Polonäs A, Karlstadträffen.mp3

Musikex. 3 – Polonäs A, studiover.mp3

Musikex. 4 – Spring och lek skiss.mp3

Musikex. 5 – Spring & lek. studiover.mp3

Musikex. 6 – The Singing Strings.mp3

Musikex. 7 – Halling från Majas väg, studiover.mp3

Musikex. 8 – C ful 1.mp3

Videoex. 1 – Halling på Majas väg, tillblivelsen.m4v

Efter att vi spelat in allt planerat material, avslutade vi studiosessionen genom att göra några tagningar med fri improvisation. Det blev flera väldigt vackra och drömlika låtar som Solsvit, Regnet kommer och Regnet går. Instruktionen innan Ful C var att det inte skulle vara ”så jäkla vackert” utan med lite mer tuggmotstånd.

[Klicka här](#) för att komma till ljud- och videobilagorna nämnda ovan, eller klipp in länken nedan i önskad webläsare:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/eagk09ud0xrenrlu6wcju/AMAO8eLk2sFHh-NYbjSB-5I?rlkey=6ldckxrj86vkwr2bi60gbtlvi&dl=0>