

STRÅK PÅ FLÖJT

**– en beskrivning av överföring av äldre svensk folkmusik
på fiol till tvärflöjt**

Emma Johansson

Masteruppsats
Konstnärlig masterexamen i musik
Kungliga Musikhögskolan i Stockholm
Handledare Sven Ahlbäck
2010

Förord

Kan man verkligen spela folkmusik på tvärflöjt? Just den frasen har jag fått höra om och om igen ända sedan jag började dyka in i den här genren för ca tjugo år sedan. Men den byts snart ut till: - jag visste inte att man kunde spela folkmusik på tvärflöjt! Att vilja spela äldre svensk folkmusik på ett för genren relativt nytt instrument är på både gott och ont. Från den lite ansträngande känslan av att behöva övertyga lyssnaren har jag förstått att det samtidigt ger mig en enorm frihet att skapa mig ett eget språk. De sista åren har jag mer och mer utvecklat det språket, ibland medvetet, ibland omedvetet. Det jag skall försöka beskriva är framförallt hur jag arbetar när jag överför inspelningar med äldre låtspel på fiol till tvärflöjt.

Tack till mina lärare som inspirerat, lärt och lett mig framåt: min lärare och handledare Sven Ahlbäck, traverseflöjtisten Jean-Michel Veillon i Bretagne, shakuhachimästaren Gunnar Jinmei Linder och tvärflöjtisten Jonas Simonsson. Jag vill också tacka min lärare i alexanderteknik, Sybrig Docter som visade mig vägen till en fri nacke och Bodil Rummelhoff som undervisade mig i learning methods och metoder för problemlösning och fri tankegång. Till sist vill jag tacka alla spelvänner som genom att de musicerat med mig fått mig att utvecklas och att fundera lite till.

Innehåll	
Förord	2
Innehåll	3
Inledning	4
<i>Bakgrund</i>	4
Syfte och frågeställningar	6
<i>Syfte</i>	6
<i>frågeställningar</i>	6
Metod	6
Uppläggning	7
Tvärflöjten	8
Materialet	8
Folkmusikaliskt språk	9
Att beskriva musik	10
Tvärflöjtens idiomatiska verktyg	11
Resonemang	12
<i>Klang</i>	12
<i>Artikulation</i>	12
<i>Lufthantering och flöjtstråk</i>	12
<i>Ornament</i>	13
<i>Tonhöjd</i>	13
<i>Greptabell för mikrointervall på tvärflöjt</i>	14
Överföringen	15
<i>Klang</i>	16
<i>Artikulation</i>	16
<i>Tonhöjder</i>	18
<i>Lufthantering och flöjtstråk</i>	19
Nya frågor	20
Källförteckning	21

Inledning

Bakgrund

När jag först skulle beskriva mitt uppsatsämne kändes mycket redan självklart. Jag hade i ganska många år arbetat med att överföra svenskt folkmusikspel på framförallt fiol till tvärflöjt och visste att det både var ny mark att bryta och att det var intressant och viktigt för min egen del. Jag visste att man hade spelat ”flöjt på tvären” tidigare inom svensk folkmusik men det fanns inga inspelningar, som jag kände till. Visst var jag påverkad av inspelningar med härjedalspipa och norsk sjöflöjt men jag hade ett annat instrument som innebar andra möjligheter. Jag beslöt mig för att utveckla mitt sätt att spela svensk folkmusik på tvärflöjt utifrån det jag hörde snarare än utifrån vad jag uppfattat var vanligt på instrumentet inom den genren man brukar höra instrumentet, nämligen klassisk musik. Och jag valde att utgå ifrån äldre inspelningar med fiolspel.

Jag har som sagt arbetat med detta under en del år men det har ofta varit ett omedvetet arbete, inte alltid direkt analyserande.

Men, jag har hela tiden haft andra frågeställningar vid sidan om som alltid funnits där men som sista tiden tagit mer engagemang i anspråk. Det har varit en del i processen och fördjupat min förståelse för det som jag håller på med. Det har handlat om identitetsprocessen och vägen till ett mer fullödigt musikerskap som flöjtist inom svensk folkmusik. Det har handlat om min process att hitta ett bekvämt spelsätt som jag sedan förstod hängde ihop med hur jag såg på mig själv och min del i genren. Jag har använt mig av Learning Methods¹ och Alexanderteknik² för att ta reda på och därmed lösa upp mina psykiska och fysiska spänningar. Andra frågeställningar som upptog mig mycket var varför jag ville spela ”gammal” musik, varför lockades jag av gamla inspelningar? Kunde det bara bero på att jag tyckte att de var bra eller var det något annat också? Jag försökte reda ut traditionsbegreppet och ta reda på varför jag tyckte om den här musiken.

Genom att träffa andra kulturers flöjtspelare har jag fått andra tankesätt och genom att jag börjat lära mig shakuhachi och spelat mer traverseflöjt har jag fått andra upplevelser av att spela flöjt och att vara flöjtist som också förändrat min identitet. Detta är för stora ämnen för att låta sig beskrivas i den här uppsatsen men ändå tror jag att dessa möten har påverkat min uppsats och mitt arbete.

Om jag skulle beskriva min uppväxtmiljö i musikaliska termer så skulle jag säga att det var musikglädje på amatörnivå. Ingen spelade eller sjöng professionellt men morfar, mamma, min syster, min tvillingsyster och jag sjöng visor och andra sånger av hjärtans lust. Min morfar spelade munspel som de andra i hamnen i Göteborg på hans tid men jag minns bara att han spelade enkla melodier hemma. Genomgående drag var att musik var okomplicerat, till för alla och roligt. Jag började spela tvärflöjt när jag var 10 år men det var först när jag var 15 år gammal som jag kom i kontakt med folkmusik på riktigt. Då åkte jag på en folkmusikkurs i Sjövik i Västergötland, ”låtar på Västgötska”. Jag blev en bland ca 50 ungdomar men där alla andra spelade fiol. Efter att ha hört en av ledarna spela en polska nere vid vattnet en kväll var jag fast och jag vet att jag tänkte att jag inte ville spela någon annan musik än den här. Den berörde mig starkt, det var en helhetsupplevelse av natur, lite mystik och musik och uttrycket var enkelt och direkt. Det var som om musiken talade och berättade någonting viktigt på ett språk som jag inte hade hört tidigare.

¹ En tanketeknik för att lösa problem och spänningar. Utvecklades av David Gorman under 1990-talet och sprungen ur Alexandertekniken.

² En kroppsteknik för att lösa problem och spänningar. Utvecklades av Frederick Matthias Alexander (1869-1955).

Vid den tiden och några år framöver spelade jag sällan själv, nästan uteslutande i grupp tillsammans med andra fioler. Detta gjorde att jag kunde andas precis när jag ville och jag behövde inte tänka på några detaljer eftersom det ändå inte hördes... Samtidigt spelade jag klassisk musik på Hvitfeldtska musikgymnasiet i Göteborg så detta gällde förstås bara folkmusiken. Under den här perioden gick jag ibland på konserter i Göteborg med folkrockbandet "Den Fule". Där spelade Jonas Simonsson tvärflöjt och han visade att det gick att spela både folkmusik och i band. Jag hörde att det inte lät "klassiskt" när han spelade.

Några saker jag tror att jag lade märke till tidigt var att man inte spelade med vibrato, att man betonade rytmen och spelade utan noter. Detta passade in i min barndoms musicerande och jag kände mig hemma. Problemet var att jag spelade tvärflöjt och jag hade föreställningar om att det instrumentet inte passade in i folkmusiken. Pratade man om storspelmän och traditionsspel så var det för det mesta fiol det handlade om. Det var inte heller alltid jag tyckte om själva tvärflöjtsklangen medan jag däremot kunde bli hänförd av hur det kunde låta från en fiol. Många år funderade jag på att byta instrument till fiol men något höll mig kvar, kanske var det redan då en utmaning och att inte vilja ge sig.

Efter gymnasium och en rad sommar- och helgkurser (Sjövik, Ethno m fl.) började jag på den nystartade folkmusiklinjen på Forsa folkhögskola utanför Hudiksvall. Efterhand undrade min lärare Jonas Olsson om jag kunde härma fiolen bättre. Jag började lyssna mer noggrant på stråken och härmade med artikulationen. Men jag höll mig fortfarande till vad som låg bekvämt på flöjten och härmade mest i stora drag. Jag ville inte utmärka mig för mycket utan oktaverade hellre vissa delar av en repris istället för att lägga upp hela replisen en oktav. Senare har jag förstått att detta är vanligt inom t ex flöjtspel i irländsk folkmusiktradition.

Hudiksvall fick en gång under det här året besök av en jazzflöjtist som jag tog några lektioner för. Han lärde mig att artikulera ta-ka-ra. Det har jag använt mig mycket av sedan dess. Det öppnade också upp för att det kunde finnas andra sätt att artikulera än de man lär ut i klassisk flöjtundervisning. Efter Forsa studerade jag två år på Ingesunds folkhögskola och musikhögskola. Jag hade Mats Berglund och Jonny Soling som lärare. Med Jonny ställdes jag inför problemet att spela långa fraser och jag lyckades aldrig riktigt med det då. Min andning var hela tiden ett problem och det var en aning komplicerat att få till ett bra flöde i låtar där stråken går "i ett". Många år senare tog jag lektioner i Alexanderteknik och lyckades slappna av i nacken och halsen. Här hade jag spämt mig vilket påverkat både flöjtspel och sång. För första gången i mitt vuxna liv kunde jag s.a.s. andas på riktigt och en ny värld öppnades för mig. På Ingesund började jag också ta lektioner av min enda flöjtlärare inom folkmusik, Jonas Simonsson. Han lärde mig hur jag kunde forma embouchuren för att få en flexibel klang som var kärnfull men inte pressad. Jag fortsatte att ta lektioner för Jonas under de första av de resterande åren på grundutbildningen på Kungliga musikhögskolan i Stockholm. Då jobbade vi mer med kvartstoner, att hitta lättheten, drivet och att spela fritt. Några år hade jag Sven Ahlbäck som lärare. Vi arbetade bland annat med olika låttyper, rytm och pulskänsla men också med olika klanger och att utforska artikulationer, ornament och andning. Här började det stora arbetet med att härma exakt och jag hade som mål att inte göra om t ex ett ornament för att instrumentet drog åt ett annat håll utan hellre lära mig ett nytt sätt att spela. Jag började bli mer medveten om att jag bestämmer själv hur jag vill spela och att jag kan forma ett nytt språk, en ny teknik, grundat på andras arbete före mig, för tvärflöjt. En milstolpe för mig var också när jag, med Sven som handledare, satte igång ett projekt att lyssna på gamla inspelningar med bohusspelmannen Niklas Larsson och sedan överföra det på tvärflöjt. Det var som att komma hem i en repertoar. Sedan dess har jag arbetat med material från framförallt Bohuslän och nu låtar efter Gottfrid Johannesson från Nössemark i Dalsland. Låten jag använder i den här uppsatsen har jag inte hört någon annan än just Gottfrid spela

vilket gör ett transkriptionsarbete ännu mer spännande. Man ställer sig gärna frågan, kan det verkligen vara så här han menade att det skulle vara? Det har varit mycket spännande och gett en känsla av upptäckter av både ny teknik på mitt instrument och ett nytt uttryck i den svenska folkmusiktraditionen.

Syfte och frågeställningar

Syfte

Att beskriva hur jag skapar ett folkmusikaliskt språk på tvärflöjt utifrån en inspelning med äldre låtspel på fiol, med intentionen att nå en djupare förståelse för mitt musicerande och därigenom utvecklas som musiker.

frågeställningar

Hur skapar jag mig ett folkmusikaliskt språk på tvärflöjt, vad det är jag egentligen gör när jag spelar för att få det att låta, i mina öron, ”rätt”. Jag ställer mig instrumentidiomatiska³ frågor som; hur formar jag min klang, hur använder jag artikulationen, hur arbetar jag med luftflödet och hur anpassar jag andningen till stråken? Jag ställer mig också generella frågor; vad är ett folkmusikaliskt språk, vad behöver man ta hänsyn till vid en överföring och vad är variabelt? Och personliga frågor, hur vill jag förhålla mig till traditionell musik och vad är det? Vilken är min identitet som folkmusiker på tvärflöjt?

Metod

För att göra mig fri från invanda spelsätt och för att utveckla mitt tankesätt när det gäller tvärflöjt och ideal har jag träffat flöjtister som spelar andra kulturers flöjttradition. Dessa har framförallt varit Gunnar Jinmei Linder, mästare på Shakuhachi, den japanska bambuflöjten, och JeanMichel Veillon, traverseflöjtist⁴ från Bretagne. JeanMichel utvecklade traversespelet i Bretagne, att träffa honom och höra hur han tänkt kring att introducera ett nytt instrument i en folkmusiktradition var mycket intressant. Det visade sig att han var avslappnad i sitt förhållningssätt och var mer inriktad på att det skulle låta snyggt och vara funktionellt snarare än ”rätt”. Det var något jag kände att jag kunde lära mig av och jag funderade mycket på hur jag själv förhåller mig när det gäller de olika kvaliteterna. Under en månads tid var jag i Argentina för att studera tangospelet för Alejandro Martino. Där träffade jag också Pablo Salcedo som spelade både tvärflöjt och en rad andra traditionella flöjter inom den sydamerikanska folkmusiken. Pablo arbetade med att överföra de andra flöjternas uttryck till tvärflöjt vilket gjorde mötet med honom mycket spännande.

Jag har valt att utgå från en inspelning med spelmannen Gottfrid Johannesson från Nössemark i Dalsland. Han spelades in 1983 vilket gör att själva inspelningen är relativt modern.

Däremot har han ett äldre spelsätt och tonspråk som är ovanligt idag.

Jag har lyssnat, lyssnat, lyssnat, transkriberat och försökt överföra låten till tvärflöjt. Jag har lyssnat och överfört andra låtar efter Gottfrid för att förstå hans spel bättre. Jag har försökt komma så nära som möjligt och undersökt vad jag kan göra på mitt instrument. Jag har experimenterat mig fram och sedan utvärderat vad som fungerar bäst. Jag har gjort konstnärliga och praktiska överväganden och tagit ställning till vad som, fastän det låter bra,

³ Med instrumentidiomatisk menas här de frågor som rör instrumentet, det som är unikt för tvärflöjt.

⁴ Med traverseflöjt menas här den trätvärflöjt som spelas framförallt på Brittiska öarna och i Bretagne. Andra namn är concertflute eller flute. Mer om den typen av flöjt i kapitel X, Tvärflöjten.

blir för krångligt på instrumentet för att det skall tjäna sitt syfte och vad som kanske inte låter perfekt men som är mer användbart.

Jag har betraktat tvärflöjten som ett nytt instrument i genren och skapat en spelstil utan att tänka så mycket på hur man kanske har spelat på tvärflöjt ”förr”. Det finns för lite dokumentation för det och jag har tyckt att det varit givande att utforska ett nytt synsätt. Däremot har jag låtit mig påverkas av andra flöjter som härjedalspipan, sjöflöjten i Norge, hur man spelar t ex på Irland m.m.

Jag har studerat Alexanderteknik och Learning Methods för att släppa spänningar som hindrat mig att både andas och tänka klart. Jag har tagit del av andras forskning som varit närliggande mitt ämne för att utveckla mitt tänkande och min förståelse av materialet och processen. En sådan intressant undersökning är Ku-projektet ”Praktisk tillämpning av 1700-talspraxis på tvärflöjt” av traverseflöjtisten⁵ Michael Kaufmann och tvärflöjtisten Anders Jonhäll. Jag har också läst Walter J. Ongs bok ”Muntlig och skriftlig kultur, teknologisering av ordet”, Nicholas Cooks ”Music imagination & culture” och Peter Bastians bok ”In i musiken”. Henrik Norbecks uppsats ”tvärflöjten i svensk folkmusik” har varit givande med dess forskning om tvärflöjtens historia i den svenska folkmusiken. För transkribering har jag använt mig av Sven Ahlbäcks material, ”Tonspråket i äldre svensk folkmusik” och ”Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning”.

Jag hade från början en plan att jag skulle spela in mig själv medvetet under utbildningens tid för att sedan kunna reflektera och utvärdera det materialet. Det övergav jag ganska snabbt när jag märkte att det inte gick att spela in utan att prestera och automatiskt tillrättalägga spelet så att det skulle bli ” snyggt”. Jag hade alltid datorn framme i början och skulle skriva ner mina tankar så fort de kom. Inte heller detta fungerade eftersom jag, så fort jag skulle skriva på datorn blev intellektuell och kravfull. Det som sedan visade sig hålla hela vägen var en anteckningsbok som jag använde som en slags musikdagbok. Denna kunde jag ha med mig jämt, jag kunde skriva konstigt och spontant utan att vara hindrad av t ex formuleringar. Jag har spelat in lektioner. För andra ändamål har jag ändå spelat in låtar med mig själv, detta var inte medvetet men blev ändå en slags dokumentation över den utveckling jag gjort när det gäller t ex klang och andning.

Uppläggning

I kapitlet *Tvärflöjten* ger jag en kort introduktion av tvärflöjten i svensk folkmusik. I kapitlet *Materialet* diskuterar jag vad det är som lockar med de äldre inspelningarna. Dålig ljudkvalitet, kanske surt spel, knaggligt och dant men ändå, vad är det som gör att jag vill spela just detta? *Folkmusikaliskt språk*, som jag ser det, handlar i slutändan om ens personliga uttryckssätt i folkmusikgenren. Vi möts med vår respektive kontext och bestämmer tillsammans vad vi menar med folkmusik. Vi tar omedvetet hänsyn till interkontextualiteten, där folkmusik bestäms i mötet. Därefter kommer kapitlet om *Tvärflöjtens idiomatiska möjligheter* där jag försöker förmedla hur jag tänker om de verktyg jag använder mig av. I följande kapitel *Överföringen* finns transkription av inspelningen. Där finns också ljudexempel, beskrivning av och resonemang kring min överföring till tvärflöjt. Till sist, *Nya frågor* och därpå följer *Källförteckning*.

⁵ Här menas barockvarianten av traverseflöjt.

Tvärflöjten

Flöjt anses vara människans tidigaste instrument. Ganska nyligen hittade man i sydvästra Tyskland en ca 35 000 år gammal flöjt gjord av vingbenet från rovfågeln gåsgam, ca 20 cm lång och med 5 fingerhål⁶. Flöjten har funnits i så gott som alla kulturer och har ofta haft en stark identitet från ett enkelt förströelseinstrument till viktigt ceremoniellt instrument. Det finns två typer av flöjter, spaltflöjt, där ljudet formas genom att luften går genom en spalt, kanal och träffar labiet, den bortre kanten av uppskärningen⁷ och kantflöjt, där man blåser mot en kant. I Falköping, Västergötland, har man hittat nordens äldsta spaltflöjt, den anses vara ca 3800 år gammal⁸. I Sverige har vi framförallt haft varianter av spaltflöjter, t ex spilåpipa eller övertonsflöjter som sälgflöjten. Spaltflöjterna med sina mellan sex och åtta fingerhål har varit vanliga över hela Sverige och det finns bland annat inspelningar gjorda med pipblåsaren Olof Jönsson från Överberg i Sveg⁹.

Tvärflöjt är alltså en kantflöjt och en folklig trävariant började spridas i Sverige på 1800-talet. Detta kan man se i framförallt texter, men också bevarade flöjter och fotografier. Dock finns det inga inspelningar mig veterligen. Nu för tiden är det lika vanligt att spela på trätvärflöjter som på tvärflöjt eller modern tvärflöjt, som jag ibland kommer att kalla den för tydliggöra vilken jag menar.

”Det har alltså under 1800-talet och början av 1900-talet funnits en utbredd tradition att spela folkmusik på tvärflöjt i de södra delarna av Sverige, upp till Hälsingland, Västmanland och Värmland, men framför allt i Skåne. Tvärflöjt har ofta spelats tillsammans med fiol och klarinett. Repertoaren verkar ha varit densamma som för fiol. Man har spelat på den äldre typen av tvärflöjt med konisk borrhning och enkelt klaffsystem. Troligen har man mest spelat på importerade flöjter eller flöjter från några svenska instrumentmakare. Viss egen tillverkning av flöjter har dock förekommit. Hur man har spelat (staccato – ornament) är svårt att säga utifrån de uppteckningar som jag har funnit, men här finns i alla fall en betydligt fastare grund att stå på än för den svenska säckpipan.”

(Norbeck, 1995)

Det som skiljer trätvärflöjt och modern tvärflöjt åt är förutom materialet, framförallt några saker. På modern tvärflöjt används boehmmekaniken¹⁰ som förbättrar intonation, ger ett större register och en jämnare klang. På trätvärflöjt är det vanligast att spela på flöjter med antalet klaffar mellan noll och sex. Munhålet på en trätvärflöjt kan variera i storlek och form. Borrhningen är cylindrisk på en modern tvärflöjt men konisk på en trätvärflöjt. En modern tvärflöjt är stämd i C och en trätvärflöjt i D. Andra storlekar finns men dessa är de vanligaste.

Materialet

Det material som jag valt att utgå ifrån är inspelningar med ”äldre svensk folkmusik”¹¹. Där finns ett sätt att spela som man inte hör så ofta i dagens musikutbud som jag tycker om. En stor del av min upplevelse av den här musiken, både spel och sång, är också att där finns ett ”direkt uttryck” men samtidigt någonting som jag inte förstår. Jag fascineras av det personliga

⁶ Forskare: Nicholas J. Conard, Maria Malina och Susanne C. Münzel.

⁷ Nationalencyklopedin, www.ne.se

⁸ Fornvännen 74, Lund, C. 1979

⁹ Inspelningar gjorda mellan 1935 och 1951 av bland annat Sveriges Radio.

¹⁰ Theobald Boehm (1794-1881) utvecklade det moderna klaffsystemet som kallas boehmmekaniken. Han bytte också den koniska borrhningen till en cylindrisk vilket var en framgång.

¹¹ Beteckningen ”äldre svensk folkmusik” kännetecknas av bland annat ett modalt tonspråk och mikrintervall.

berättandet och variationsrikedomen men jag känner också att det finns ett glapp som jag hela tiden försökt överbrygga men börjar acceptera att det är omöjligt. Vari består det glappet? På sätt och vis har jag ibland fått vara en del i en obruten kedja men samtidigt har jag känt att det aldrig kan vara samma sak längre. Jag har velat förstå den tid vi lever i nu utifrån ett folkmusikaliskt perspektiv som inkluderar traditionsmusik och kunskapsöverföring. När jag läste Walter J. Ongs bok ”Muntlig och skriftlig kultur – en teknologisering av ordet” föll mycket på plats.

De *äldre inspelningarna* spelades in under en tid då de allra flesta spelmän och sångare utövade sin musik i muntlig tradition och sjöng eller spelade ur minnet. I en muntlig tradition var man tvungen att bara ”tänk(a) tankar som går att komma ihåg” (Ong, 1982, s 47) och på grund av att man (de allra flesta) inte kunde skriva ner sin musik var man tvungen att begränsa den till det man kom ihåg. Därför var det viktigt med fasta former, upprepningar och formler. I formen finns sedan friheten att lägga in variationer och improvisationer, men det som skall berättas består. Spelmannen eller sångaren upplevde kanske att han/hon berättade samma historia om och om igen men i våra ”moderna” öron, präglade av möjligheten att dokumentera, hör vi en form med variationer. Variationer är vårt skriftspråkliga sätt att beskriva vad som sker i en låt.

När man får möjlighet att skriva ner eller på annat sätt dokumentera det spelade, kan man ta ett steg åt sidan och analysera det utförda. Man kan distansera sig och fundera över varför och hur och sedan välja hur man vill utföra det hela och vilka delar man själv vill föra vidare. Gör detta att vi idag med alla våra möjligheter att dokumentera det som utförts, att gå tillbaka, analysera och ändra, förlorar något i uttrycket?

Musikaliskt kan vi säga att de här inspelningarna skedde vid en muntlig tid. Under 1900-talet har vi dock gått igenom en lång period av notskrivna folkmusik och nu är vi i vad Ong kallar den ”Sekundära talspråkighetens tid” (Ong, 1982 s 157). Idag lever vi i en tid som både har muntlig tradition och väl inarbetad skriftspråkighet. Genom elektronisk utrustning blir lyssnandet viktigt igen. Översatt till detta ämne innebär det att vi med hjälp av elektronik kan få ta del av det som spelades och sjöngs i en muntlig tid. Men till skillnad från den tiden då man inte hade mycket att välja på sållar vi nu bland allt vi hör och ser och kommer t ex fram till att uttrycket från en muntlig tradition i en talspråklig tid är bra. Vi har oändliga valmöjligheter som påverkar vårt förhållningssätt till musiken. Att både vilja spela i en tradition men att tiden, vår tid, har förändrat vår världsbild så mycket att vi idag tänker annorlunda, det tycker jag förklarar mitt upplevda ”glapp” som jag inledde kapitlet med. Men vi har andra uttryck idag, vi kan ändå använda ett enkelt, direkt uttryck och skapa en berättelse som talar här och nu. Idag lagrar vi också våra låtar och visor i minnet och tvingas skapa våra egna sätt att komma ihåg, göra formler och välja ut det som är viktigt för just mig att spela i den här låten. Jag skapar mig något nytt utifrån denna muntliga musik. I den äldre folkmusiken finns också sätt att spela på, en klang, en ornamentik och artikulation som vi inte serveras idag och därför är den en utmaning, ett slags hemligt språk som jag tycker är otroligt spännande.

Folkmusikaliskt språk

Jag vill skapa mig ett folkmusikaliskt språk på tvärflojt. Det innebär att jag måste reda ut vad jag vill skall ingå i det. För de allra flesta är *tradition* en stor del av folkmusiken. Att spela ”traditionella låtar” eller spela ”traditionell folkmusik”. Det beror på vad man lägger in i det begreppet. Det är ett begrepp som vi använder tillsammans, på lite olika sätt och det finns många förklaringar till betydelsen i olika sammanhang. Kanske kan man säga att om en låt skall vara traditionell skall den ha förts vidare i minst tre steg, alltså måste en person lära en annan som lär en annan som lär den som sedan förmedlar låten, låten. Låten skall också vara

ett obestämt antal år gammal, det är svårt att säga exakt antal år men kanske minst 30 år gammal. Det säger ju sig självt att många av de låtar vi lär oss från gamla inspelningar kanske inte uppfyller de kraven, de kanske bara är gamla... Men man kan säga att det handlar om ett uttryck. Och ett arv att förvalta, om man nu säger att man spelar en låt i tradition av... Men min vilja är inte att förvalta ett arv. Jag vill utifrån egen lust skapa mig ett språk på tvärflöjt som jag också vill skall uppfattas som "folkmusikaliskt". Och det folkmusikaliska bestämmer vi tillsammans. Vi ingår i en kontext. När vi lyssnar väljer vi vad vi tar fasta på. Vi är präglade av vår kontext och vid en överföring gör vi val och väljer ut delar och detaljer och gör en helhet av dessa. Vi bestämmer både utifrån oss själva och utifrån gruppen.

Att beskriva musik

Går det att beskriva musik? Peter Bastian skriver i boken "In i musiken" (Bastian, 1987) om olika sätt att förstå och prata om musik. Han menar att vi alla kommer från olika kontexter och lägger in olika innebörder i orden. Att då beskriva något kan få helt olika betydelse för olika människor. För att ändå förmedla sig i ord kan en lösning vara att använda vida begrepp som ger utrymme till egen tolkning. T ex en varm ton eller en studsande känsla. En annan författare, Nicholas Cook, skriver i sin bok "Music imagination & culture" om att beskriva musik men ser inte orden i sig som ett problem. Han inser att de inte räcker till men har inget förslag på hur vi kan prata på ett annat sätt. Däremot måste vi vara medvetna om att ord betyder olika saker för olika människor och allt beror på vilken kontext man finns i, vilken kultur man kommer ifrån. Han menar också att det finns två olika sätt att lyssna på musik; *Musical listening* och *Musicological listening*. Med *Musicological listening* menar han det lyssnande när man lyssnar specifikt efter de olika byggstenarna som intervall, klang, ackord m.m. Det man då hör måste man koordinera med tidigare kunskaper om vad man har bestämt är intervall, klang, ackord osv. Här spelar kulturen/kontexten stor roll och avgör om man har förstått musiken eller inte. Med *Musical listening* menar Cook däremot att man lyssnar på musik för en att få en estetisk behållning. Och då går det inte att missförstå musiken oavsett vilken kontext man kommer ifrån.

Att transkribera musik kan tyckas vara ett exakt sätt att beskriva musik. Så här skriver svenskt visarkiv i sin ordlista på nätet:

"All transkription utgör en urvalsprocess - det går inte att fästa alla ljudhändelser på papper. Härigenom innebär transkription en tolkning av inspelningar, ett förhållande som har uppmärksamats allt mer.

Transkription av inspelad musik följer inspelningen så noga som möjligt. Transkriptionen blir på så sätt en ögonblicksbild av en musikalisk prestation."

(hämtat från Svenskt visarkivs hemsida, musiketnologiska termer och begrepp)

En transkription kan aldrig bli en exakt avbild av en låt, både på grund av att det inte går att förmedla i text och tecken allt som sker och inte minst därför att det är en tolkning. Däremot skiljer sig transkriptionen från en notation i allmänhet att det finns en intention att s.a.s. notera allt, utan att primärt värdera det som spelas eller att noteringen ska vara användbar som preskriptiv notation. Transkriptionen av Gottfrid Johannessons rejländer är således min tolkning av första "våndan" och jag är väl medveten om att det är många aspekter som inte syns i notbilden. Jag använder både text, ljud- och notexempel för att göra bilden av min överföring tydligare.

Tvärflöjtens idiomatiska verktyg

De parametrar jag arbetar med är framförallt luft- och tunghantering¹², embouchure och fingergrepp. Flera andra delar är också viktiga för flöjtspelet såsom balans, andning, mental inställning och ideal men de behandlar jag mer generellt i andra kapitel.

Lufthantering: *Luftflöde, lufttryck, hur man använder luften, t ex snabbt, intensivt, långsamt, högt eller lågt tryck för att forma klang, riktning, dynamik och betoningar m.m.*

Tunghantering: *Hur man använder tungan för att få en viss artikulation, rytmisering eller ansats.*

Embouchure: *Läpparnas ställning.*

Fingergrepp: *Förutom de ”vanliga” greppen kan jag använda andra grepp för kvartstoner och för smidigare lösningar i t ex ornament.*

Med hjälp av dessa verktyg kan jag forma klang, artikulation, tonhöjd och ornament. Jag prövar att använda termen flöjtstråk. Jag tycker att det beskriver bra hur tonen startar, lever och avslutas.

Klang: *Med embouchuren och lufthanteringen ger man tonen en viss klang, t ex stor, varm, smal, spröd eller ”vindig”.*

Artikulation: *Med tunghanteringen gör man olika stavelser som särskiljer tonerna från varandra.*

Flöjtstråk: *Med embouchure, tung- och lufthantering, formar man ansatsen, formar tonens liv med klang, riktning och betoningar tills man avslutar tonen. Andningen påverkas av stråket och tvärtom.*

Tonhöjd: *Med olika fingergrepp, lufthantering och embouchure kan man förändra tonhöjden.*

Ornament: *Med embouchure, tung- och lufthantering och fingergrepp skapar man ornament som drillar och förslag.*

¹² Uttrycket har jag lånat från flöjtisterna M. Kaufmann och A. Jonhäll, 2005.

Resonemang

Klang

Mitt mål har varit att hitta en klang som fungerar på tvärflöjt, en klang som känns folkmusikalisk, tidlös tror jag, levande och som jag kan variera efter olika typer av låtar eller visor. Hur låter en sådan klang? Något jag är helt säker på är att den skiljer sig ifrån ett klangideal man har inom klassisk musik. Men är det bara att den skall skilja sig från andra genrer eller har den egna kriterier som skall uppfyllas innan man känner att det är folkmusik? Jag skall försöka reda ut vad det är jag anser ingår i en folkmusikalisk klang. Problemet för en tvärflöjtist inom svensk folkmusik är att det inte finns så många källor eller förebilder att lyssna på för att sedan välja sin egen väg. Självklart har jag lyssnat mycket på Jonas Simonssons spel och hans klang är ett slags ideal för mig, flexibelt, luftigt men ändå med kärna. Men jag ville gå djupare och utforska vilka möjligheter som finns. Jag letade efter inspelningar på andra flöjter i Sverige och såg att det inte finns några traditionella inspelningar med tvärflöjt (vad jag kunnat se), däremot finns det inspelningar med andra flöjter, som härjedalspipa och sjöeflöjt. Men här finns en stor skillnad i konstruktion och det måste finnas en gräns för hur nära ett annat instrument man vill komma och inte hellre byta till just det instrumentet. Ett ideal jag haft är trätvärflöjternas klang. Här finns en klang som kan ligga nära den moderna tvärflöjten. I ett KU-projekt vid Musikhögskolan i Stockholm gjort av flöjtisterna Michael Kaufmann och Anders Jonhäll, ”Praktisk tillämpning av 1700-talspraxis på modern tvärflöjt”, undersöker de om man kan spela tvärflöjt med samma teknik som man använder inom 1700-talets barockmusik. Och de kommer fram till att det går. Deras undersökning stämmer väl överens med mina egna erfarenheter. Fast mitt mål har inte varit att spela på 1700-talsvis på tvärflöjt. Däremot känner jag igen mig i deras arbete och det finns en del likheter mellan 1700talsmusikens tonspråk och folkmusiken. Jag eftersträvar en grundklang som är utan vibrato, stor, varm, luftig men med kärna och flexibilitet.

Artikulation

Jag har velat följa stråken och fiolspelet i mitt arbete. Dessa vill jag försöka att efterlikna, som ett sätt att hitta nya vägar att spela flöjt på. Just artikulation har varit en mycket spännande värld att dyka in i. Det är konkret och gör stor skillnad. När jag har elever och skall förklara hur jag gör med artikulationen så blir det mycket påtagligt att jag använder egna sätt att göra ansatser och väljer olika stavelser till olika rytmiska figurer. En klangskillnad uppstår också efter vissa stavelser. Detta hänger ihop med idealet att ha en flexibel klang och dynamik. Jag vill inte åt den egala klangen som sträcker sig över hela flöjten. Det handlar inte heller om att göra skillnad i klang eller dynamik från fras till fras eller repris till repris utan från ton till ton och till och med under själva tonens gång. När jag läste flöjtisterna M. Kaufmann och A. Jonhälls undersökning såg jag att de kommit fram till samma upptäckt.

”Det visade sig genast att med en varierad tunga blev automatiskt dynamiken på tvärflöjt mer varierad i det lilla formatet, d v s individuell dynamikbehandling av de enskilda tonerna i en fras.”

(Kaufmann och Jonhäll, 2005)

Lufthantering och flöjtstråk

Ett stråk på fiol inkluderar start, flöde och slut. Vikten av att följa stråken även på flöjt har blivit tydligare och tydligare för mig. På fiol har man inom folkmusiken olika termer för olika stråk t ex fallstråk eller rullstråk. Det belyser att stråk är viktigt. Skulle man översätta det som händer inom ett stråk till flöjt så måste man inkludera alla parametrar för allt kan hända i ett

stråk, artikulation i ansatsen, riktningen på luftströmmen, betoningar, olika fingergrepp, olika ornament. Men en stor del handlar det om luften, stråken är som flöjtistens luftström. Det handlar om riktning och betoningar, om att skjutsa på tonen eller bara låta den gå av sig själv. Jag tror att alla har ett visst grundstråk, eller grundflöde kanske man också kan kalla det. Skillnaden är att med ett stråk får man också en ansats. Skulle man bara säga luftflöde eller luftström så får man ingen känsla av en start, en ansats. Jag har ett ideal om ett grundflöjtstråk. Ellika Frisell, fiollärare på folkmusikinstitutionen på KMH, Stockholm, nämnde en gång begreppet *skridskostråk*. Det tycker jag är ett bra begrepp för hur jag vill spela. Man startar och sedan glider man iväg på startens kraft. Man pressar inte men det går heller inte långsamt, man har en riktning som faller naturligt med kroppens vilja att få ut luften. Som grund tänker jag att luften skall gå genom ett rör och fylla röret hela vägen, från start till slut, en ren grundton utan ”svällningar” eller diminuendon. Sedan kan man lägga till intensitet, en rörelse, betoning, gung allt efter hur stråket är.

Andningen påverkas av stråket och vice versa. Som flöjtist är det en stor del i musiken att hitta en naturlig andning som inte rubbar flödet även där det egentligen inte finns utrymme att andas.

Ornament

När det gäller ornament har jag påverkats av sätt att ornamentera från olika folkmusiker, olika instrument och olika kulturer. Jag har härmat durspel, fiol, olika typer av flöjter från andra kulturer och skaffat mig en bank av ornament. Jag har haft som utgångspunkt att även om ornamenten är svåra så försöker jag hitta ett sätt att göra dem på tvärflöjt för att utveckla spelsättet. I vissa fall, framförallt gäller det låtar jag överför från fiol, måste jag hitta andra lösningar för det ornamentet. Jag ”fuskar” då med grepp som, om man spelar ornamentet långsamt, låter konstiga, men spelar man det i sitt sammanhang så fungerar det och det blir ett bättre flöde. Förutom ornament som upphämtningar, förslag, kringlor och drillar använder jag bland annat ett ornament där man ”slår” på en klaff, ofta en drillklaff, närliggande eller en ters ifrån den egentliga tonen för att få till en extra accent. Som man också kan se senare i kapitlet Överföringen använder jag ibland artikulationen ta-ka-ra eller da-ga-ra snabbt på en ton för att bara ”krusa” ytan.

drillklaffar



Tonhöjd

Efter år av att befinna sig i folkmusikmiljö och av samspel med framförallt fiolister har min intonation förändrats. Det är inte mycket men ger en viss färg till hela musiken. Dessa små skillnader gör jag med luften och embouchuren och det har blivit en vana som sker undermedvetet. Däremot väljer jag medvetet att ibland spela mikrintervall inom de diatoniska tonstegen. För dessa toner har jag andra grepp vilka är en kombination av grepp jag lärt mig tidigare och andra jag själv utvecklat. Det finns säkert många fler men dessa är de jag använder. Som bilden visar har jag inte grepp för alla mikrintervall eller kvartstoner. De jag saknar mest är grepp för mikrintervallen mellan h och b. Mitt instrument är en tvärflöjt med klaffar med öppna hål vilket möjliggör glissando och mikrintervall när man halvtäcker dessa. Det blir en skillnad i klang när man använder halvtäckta hål kontra andra grepp. De är också olika smidiga att använda sig av i ett ornament eller en snabb figur. De flesta grepp kräver att man också justerar tonhöjden med luften och embouchuren en aning. Se grepptabell för de mikrintervall jag använder.

Grepptabell för mikrintervall på tvärflöjt

↑ och ↓ betyder att tonen höjts eller sänkts med mindre än en 1/8 dels ton.

↑↑ och ↓↓ betyder att avståndet är större än för en pil men ännu inte 1/4 dels ton.

↓ a och ↓ b markerar att de är snarlika i tonhöjd men där ↑ b kan upplevas aningen ljusare.

↰ betyder att tonen återställs med en 1/4 dels ton.

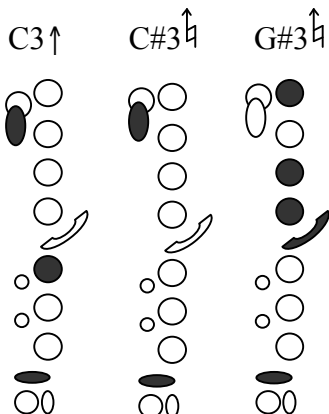
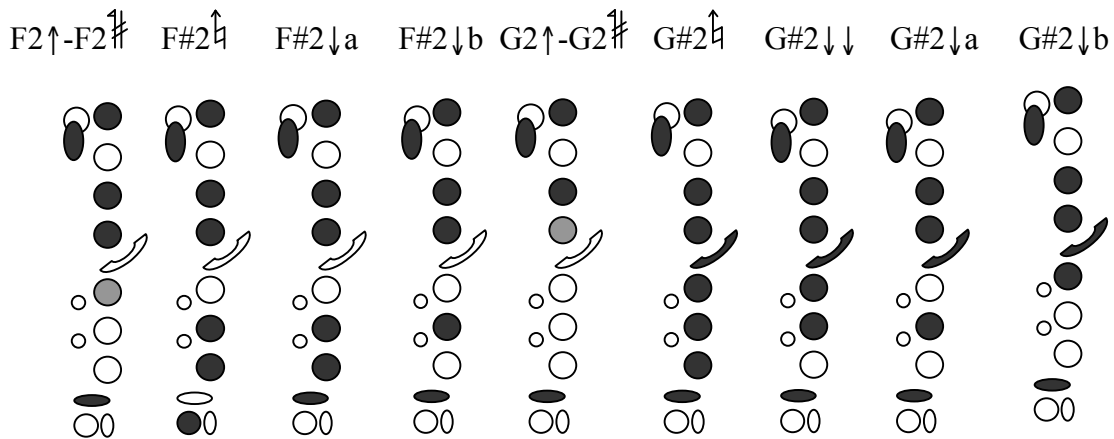
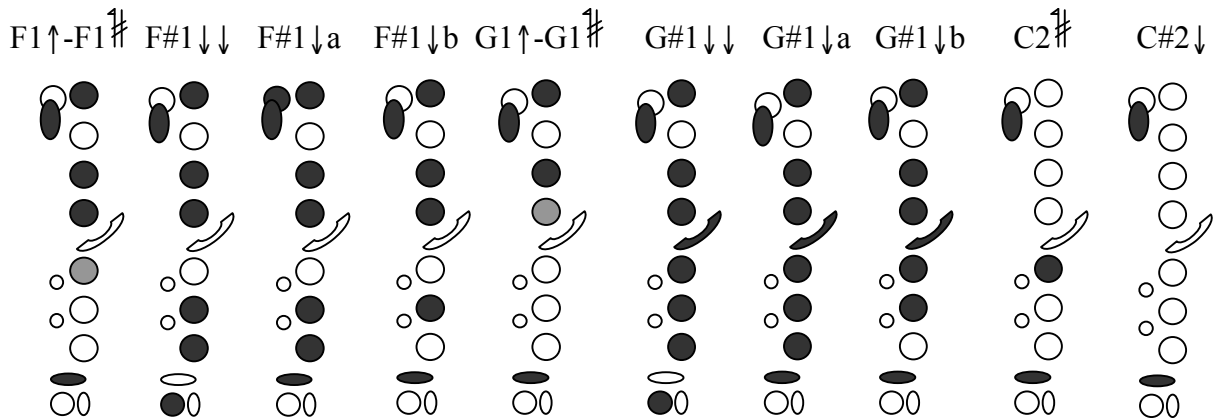
↱ betyder att tonen höjs med en 1/4 dels ton.

↴ betyder att tonen sänks med en 1/4 dels ton.

○ öppen klaff

● stängd klaff

● varierat täckt hål med stängd klaff



Överföringen

Rejländer efter Gottfrid Johannesson

transkr. Emma Johansson, 2010

The image displays a musical score for a piece titled "Rejländer efter Gottfrid Johannesson". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music is organized into eight staves, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. There are numerous accents and slurs throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

För att beskriva hur jag spelar denna låt vill jag gå in i de olika parametrarna och förklara mer ingående under respektive rubrik.

Klang

För att kunna spela den här låten behöver jag en lätt och flexibel klang. Använder jag för stor klang blir låten för tung och jag kan inte få fram samma sväng. Jag vill att den skall vara rak, rund och "hålla ihop som ett gummiband". I B-reprisen är detta extra tydligt. Vibrato används inte. Det är viktigt att det hela tiden finns en riktning, mer om det i avsnittet om lufthanteringen.

Ljudexempel 1.

Så som jag spelar låten.

Artikulation

Detta är en låt med krav på tydlig, intensiv och snabb artikulation. Ett artikulationsmönster här är den korta noten som följs av en lång not. Detta kallas en Scotch Snap och the Collins English Dictionary definition av detta är "Scotch Snap" - "a rhythmic pattern consisting of a short note followed by a long one". Huruvida Gottfrid tänkte på detta är väl tämligen oklart men vi ser i alla fall ett system.

Jag använder stavelser för att starta toner. Olika stavelser ger olika klang. Ta och Da är vanligast att börja på. Ta är tydligt och Da en aning mjukare. För att spela snabba toner i en följd lägger man till Ka och GA i par med de tidigare. Alltså taka eller daga. I rejäländern måste jag göra en kompromiss mellan en tydlig (ta ta, taka, kata) och en mjukare (da da, da ga, gada) artikulation. Jag har som grund att sträva efter tydlig artikulation på grund av att

stråken är tydlig och det är den jag försöker härma för tillfället. Med en tydlig artikulation kan man få fram detaljer som spelar stor roll för låten. I vissa fall så kan det dock bli övertydligt med stavelserna ta ka och därmed hindra flödet i låten. Jag försöker då istället vara tydlig med stavelserna da ga. Ett d som uttalas med tungan långt fram kan då vara lösningen. Stavelserna ka och ga ger en öppnare klang. En huvudregel inom klassisk skola är att starta en fras med stavelsen ta. Ibland startar jag en fras med ka för att få just en annan klang. Är första tonen obetonad och andra tonen betonad använder jag ofta kata eller gada för att få en tydligare betoning på andra tonen. Se exempel i takt 3 och 4. Ofta använder jag en kombination av taka och daga om jag vill att några toner skall vara extra betonade.

Rad 1.

Ta da-ga ta da-a-a ga ta da-ga ta-ka da-a-a-ga ta ta-ka-a da-ga-ga-da-ga

Rad 2.

da-ga da-ga da-a ga-da-a-a-ga ta

För att få fram snabba figurer om tre toner använder jag stavelserna takara eller dagara. Här finns fler kombinationer, om man t ex vill betona första tonen efter en tretonsfigur skulle jag spela da-ga-ra-ta. Se exempel på da-ga-ra i takt 22.

Rad 8.

da-a da-ga da-ga-ra da-ga-ra

Som flöjtisterna Kaufmann och Jonhäll beskriver så får man med en varierad tunga också fram dynamiken i de enskilda tonerna i en fras. (Kaufmann och Jonhäll, 2005)

Tonhöjder

I rejiländern finns medklingande toner på d och a. Det är omöjligt för en tvärflöjtist att spela två toner samtidigt som krävs här. En lösning kan vara att sjunga i flöjten, vilket är fullt möjligt. Här väljer jag dock att bara spela. Det råder i alla fall ingen tvekan om vad som är tänkt som melodi eller medklingande ton och därför blir valet av toner att spela enkelt. I många andra fall har de medklingande tonerna stor betydelse för uppfattningen av låten och då blir valet svårare.

I rejiländern finns en del mikrintervall som jag har valt att spela så här:

Se tabell för mikrintervall på sid. 14

X : För denna ton har jag inget grepp men markerar sänkningen med luftströmmen och embouchuren. Jag riktar luftströmmen nedåt och får en mörkare ton.

S: Samma grepp som mikrotonen före.

Rad 1.

F#1↓a, C#2↑, F#1↓a, C#2↑, F#1↓a, S, X,

C#2↑

Rad 2.

G#2↓↓, F#2↓a, S, F#2↓b, S, S, S, S, C#2↑, F#1↓a, C#2↑

I takt 4 gör Gottfrid ett ornament, där väljer jag istället F#2↓b för att få ett bättre flöde.

Dessa raders grepp använder jag ända fram till B-reprisens början där jag byter grepp för sänkt F# till F#2↓b och sänkt G# till G#2↓a eftersom jag upplever att de i B-reprisen är aningen högre.

Rad 7.

G#2↓a, F#2↓b, S, S, S, S, S, S, G#2↓a, S

I takt 25 går jag tillbaka till ett lägre F# som leder till kvartston på G#.

Rad 9.

F#2↓b, S, F#2↓a, S, G#2↑, F#2↓a, C#2↓, S, F#2↓b, G#2↓a, F#2↓b

Lufthantering och flöjtstråk

Med hjälp av framförallt lufthanteringen skapar jag riktning, betoningar, rörelse och upplevelse av stråk. Starter är viktiga och en ansats brukar jag likna vid ett rör som jag skall fylla från det att tonen startar. Den skall inte fyllas efter hand utan vara i full gång direkt, kanske kan man kalla det rak ansats. Luften är avgörande för låtens ”sväng” och också det som är svårast att beskriva i ord. Jag ger istället ljudande exempel på hur jag gör i rejländern:

Ljudexempel 2:

Fras utan rörelse i luftströmmen.

Den dynamik som då ändå uppstår kommer av artikulationens mönster.

Ljudexempel 3:

Fras med rörelse i luftströmmen.

I rejländern markerar jag pulsen, både fyrtakten och tvåtakten (pulsöverlagring).

Ljudexempel 4: Takt 1 och 2.

I nästföljande två takter betonar jag pulsen på alla fyra slagen i takten.

Ljudexempel 5: Takt 3 och 4

För att sedan komma tillbaka till betoning på både fyrtakt och tvåtakt.

I takt 19 t om 34 betonar jag både fyrtakt och tvåtakt med undantag av takt 22 och 30 där jag betonar på alla fyra slagen i takten.

Ljudexempel 6: Takt 19 – 34

Detta är det övergripande, i låten sker en mängd betoningar som görs med luften, som man kan höra i ljudexempel 1.

Nya frågor

Efter att ha arbetat en del med att överföra stråk till flöjt börjar det nu dyka upp andra frågor. Som vokalernas betydelse för klangen. Går det att använda vokaler som något som påverkar spelet? Jag har provat ibland att spela en visa och samtidigt känna in hur t ex Lena Larsson från Ytterby, Kungälv sjöng den och tänkt att här måste finnas mer att hämta. Röst på flöjt är ett projekt jag skulle vilja arbeta mer med. Kan jag få flöjten att låta röstlik, härma de kvaliteter som en röst kan göra och därmed utveckla flöjtspelet? Det skulle bland annat ställa höga krav på flexibilitet i glissandospel. Under uppsatsskrivandets tid har jag dock råkat lyssna på en flöjtist som spelar med glissando över ett stort register på flöjten så jag är hoppfull. Andra delar av mitt musikerskap jag vill utveckla är alttvärflöjten och hur jag kan använda den i låtspel och t ex i ”nästa” röstprojekt. Att använda stråk och fiolspel som ett sätt att utveckla flöjtspelet har varit mycket givande och det har verkligen utvecklat mitt tänkande i den äldre folkmusiken. Jag märker att det saknas termer för att beskriva tydligare vad det är man egentligen gör på flöjt. Artikulation är relativt konkret och lättare att både sätta fingret på och beskriva till skillnad från lufthanteringen som kan jämföras med stråkrörelsen. Det är ett område jag skulle vilja gå in mer i.

Källförteckning

Litteratur

Bastian, Peter (1987), *In i musiken*. 2 uppl. Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Cook, Nicholas (1990), *Music, Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press

Ong, Walter, J. (1982) *Muntlig och skriftlig kultur, teknologisering av ordet*. 4 uppl. Gråbo: Bokförlaget Anthropos AB

Outgiven litteratur

Ahlbäck, Sven. *Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning*.

Ahlbäck, Sven. *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*.

Inspelningar

Johannesson, Gottfrid, inspelat 1983 av Märta Ramsten. SVA BA 3564-3565. Svenskt visarkiv.

KU-projekt

Kaufmann, Michael & Jonhäll, Anders (2005). *Praktisk tillämpning av 1700-talspraxis på modern tvärflöjt*. Musikhögskolan i Stockholm

Elektroniska källor

Lund, Cajsa (1979) *Nordens äldsta spaltflöjt*.

Tillgängligt på: http://fornvannen.se/pdf/1970talet/1979_001.pdf. Hämtat 1 juni 2010.

Nicholas J. Conard, Maria Malina & Susanne C. Münzel (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. Tillgängligt på:

<http://www.nature.com/nature/journal/v460/n7256/full/nature08169.html>. Hämtat 26 maj 2010

Norbeck, Henrik (1995). *Tvärflöjten i svensk folkmusik*. Högskolan Falun/Borlänge.

Tillgängligt på: <http://www.norbeck.nu/flute/traton5.htm#kallor>. Hämtat 24 maj 2010.

Svenskt visarkiv. *Musiknologiska termer och begrepp*.

Tillgängligt på: <http://www.visarkiv.se/online/ordlista/ordlistan.html>. Hämtat 25 maj 2010.