

CG8010 Själständigt arbete, kyrkomusik, 15 hp

Kandidatprogram, musiker, kyrkomusik

2026

Institutionen för klassisk musik (KK)

Handledare: David Thyren

Examinator: Stefan Therstam

David Hjärtström

Orgeln och spelmannsmusiken

Att spela folkmusik på orgel
med fokus på spelmanstraditionen

Sammanfattning

Kyrkan har på flera sätt blivit ett forum för musikalisk genrebredd. Att framföra folkmusik i ett kyrkomusikaliskt sammanhang är därför inte heller något särskilt anmärkningsvärt, även om avståndet mellan kyrkan och spelmännens musik historiskt sett varit betydligt större. Med avstamp i detta är syftet med denna studie att undersöka och sammanställa mina konstnärliga val vid överföringen av violinbaserad spelmansmusik till orgel. För att ge inblick i ämnet, både historiskt och musikaliskt, har flertalet källor i tryckt, otryckt och klingande form använts. Dessa, tillsammans med egen sedan tidigare erhållen kunskap och erfarenhet av ämnet, ligger till grund för musikaliska aspekter som på olika sätt behandlas i min personliga tolkning av spelmansmusik vid orgel. I förhållande till detta diskuteras även frågor kring autenticitet samt hur kyrkomusikerns roll förändrats över tid.

Nyckelord: fiol, kyrkomusik, orgel, spelmansmusik, Värmland

Abstract

The church has in many ways become a forum for a wide range of musical genres. Performing folk music in a church musical context is therefore not particularly remarkable, even if the distance between the church and the fiddlers' music has historically been considerably greater. With this in mind, the purpose of this thesis is to examine and compile my artistic choices in transferring violin-based fiddle music to the organ. In order to provide insight into the subject, both historically and musically, several sources in printed, unprinted and audible form have been used. These, together with my own previously acquired knowledge and experience of the subject, form the basis for musical aspects that various ways are treated in in my personal interpretation of fiddle music at the organ. In relation to this, questions about authenticity and how the role of the church musician has changed over time are also discussed.

Keywords: church music, fiddle, fiddle music, organ, Värmland

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.1.1	Relationen mellan kyrkan och bondesamhället.....	1
1.1.2	Kyrkans spelmän.....	3
1.2	Den värmländska folkmusiken.....	4
1.2.1	Huvudsakliga låttyper.....	5
1.2.2	Rytmik.....	6
1.3	Syfte.....	9
2	Metod.....	9
2.1	Avgränsning av tonmaterial.....	9
2.2	Material.....	10
2.3	Intervju.....	11
2.4	Examenskonsert.....	11
3	Resultat.....	12
3.1	Spelmännen som inspirationskälla.....	12
3.1.1	Flerstämmighet.....	12
3.1.2	Borduner och pedalspel.....	13
3.1.3	Förslag och annan ornamentering.....	15
3.2	Några ord om registrering.....	17
3.3	Kyrkan som akustisk miljö.....	18
3.4	Att musicera med andra.....	19
4	Diskussion.....	20
	Referenser.....	22
	Bilaga 1 – Program, examenskonsert.....	23

1 Inledning

Som organist och kyrkomusiker kommer jag ofta i kontakt med begreppet genrebredd. Det kan antingen handla om att jag själv närmar mig användandet av musik i skilda stilar, eller att jag till följd av musikönskemål i samband med förrättningar kommer i kontakt med detta. Denna ständigt återkommande fråga kring vad som får eller inte får förekomma i kyrkan i musikväg, finns behandlad och tydliggjord i en rad avhandlingar och tyckanden. I min mening handlar det dock inte om att kategorisera olika typer av musik för att avgöra vad som är rätt eller fel, utan istället att hitta adekvata sammanhang och tillfällen för uppförandet av musik i olika stilar. Med avstamp i detta förhållningssätt behandlas i denna uppsats hur spelmansmusik kan sammanflätas med orgeln som instrument, kyrkan som rum och kyrkomusiken som tradition. Mer specifikt används exempel ur den värmländska folkmusikaliska traditionen, eftersom min egen koppling till landskapet har gjort att jag kommit i kontakt med denna musik. Begreppet spelmansmusik är givetvis brett, men i detta fall åsyftas musik som i grunden ofta har spelats till dans och som dessutom är tätt förknippad med fiolspel.

1.1 Bakgrund

Historiskt sett har flera berättelser, teorier och skrönor bidragit till att skapa en bild som på olika sätt framställer klyftan mellan kyrkan och spelmännen som påtagligt stor. I själva verket var dock spelmännen och dess musik en naturlig och viktig brygga mellan det sakrala och profana livet i bondesamhället. Även om det är svårt att i detalj säga hur samvärdet mellan kyrkans musikanter och bygdens dito såg ut, kan man utan tvekan hävda att den känslomässiga bredd som vi idag förknippar kyrkomusiken med, helt och hållet finns återspeglad även i den spelmansmusikaliska traditionen.

1.1.1 Relationen mellan kyrkan och bondesamhället

Kyrkan hade onekligen en central roll i människors liv under 1600-, 1700- och 1800-talen, såväl i staden som på landet. På landsbygden, alltså i det som ibland benämns bondesamhället, var dock förmodligen detta faktum extra påtagligt. På dessa platser var

kyrkan inte bara ett administrativt centrum, utan hade också ofta en geografiskt central position, vilket gjorde den till en välfungerande samlingsplats som gav möjlighet att med jämna mellanrum orientera sig, både invändigt och mot världen utanför. Därtill var nästan alltid prästen den tveklöst högst utbildade person i dessa typer av församlingar. Med detta sagt tar givetvis inte kyrkans inflytande slut i höjd med kyrkogårdsgrinden, utan återfinns på flera sätt i de mer profant förknippade delarna av samhället. Till de mest uppenbara exemplen hör väl husförhör och kyrkogångsplikt – i vilka görs tydligt kyrkoinstitutionens lagstadgade ordning för att förbinda församlingsmedlemmar med den kristna läran. Dock finns också naturliga och mer otvingade situationer där kyrkan per automatik blev inblandad i det profana livet. Ett konkret exempel är bröllop, då vigseln givetvis ägde rum i kyrkan, men festligheterna på annan plats. (Griberg, 2020).

Gällande den musikaliska situationen kan sägas att det nog fanns en någorlunda tydlig gränsdragning mellan det sakrala och profana musicerandet. Att sätta upp en folkmusikmässa, såsom det görs nuförtiden, fanns aldrig på kartan. Det som var kyrka var kyrka, och musiken däri var någon helt annan än den som klingade på traktens spelmäns fiolsträngar. Emellertid äger nog inte bilden av fiolen som djävulens instrument och spelmännen som densammes sändebud hundraprocentig historisk korrekthet. Snarare finns flera föga mytomspunna, logiska förklaringar till varför spelmansmusiken inte generellt klingade i kyrkan. Den enklaste och mest sammanfattande är att det helt enkelt inte var tänkbart. Det fanns varken behov eller vilja av att höra den profana vardagliga musiken i kyrkan. Det är såklart tänkbart att präster och andra kyrkliga föreståndare var de utpräglade ”anhängarna” av denna linje, men likväl fanns grund för personer av lägre stånd att tänka detsamma. Martin Riessen, organist och efterträdare till spelmanen och kyrkomusikern Olof Styrländer d.ä. (1770-1849), beskriver det enligt följande.

Man talar ofta om kyrkogångsplikten, men man kan lika mycket tala om kyrkogångsrätten, alltså vilorätten. Om man var dräng eller piga slet man hårt, och man slet ont ibland. Så kom söndagen, som på den tiden var första dagen i veckan, och då fick man vila. Då, i kyrkan, var man inte intresserad av läten, toner eller låtar som påminner om det som annars var förknippat med hårt arbete. (Riessen, 2025)

Trots att vi ibland betraktar spelmansmusik som just folkets musik och en del av dess glada identitet, fanns det alltså nog säkerligen skäl att skilja på olika sammanhang och

sinnesstämningar. På samma sätt som det fanns behov av att vila ifrån fysiskt arbete fanns behov av att ta paus från olika typer av markörer som kunde förknippas med slit och möda.

1.1.2 Kyrkans spelmän

Även om kyrkans ordning för dess musikanvändning var relativt väletablerad och i viss mån självklar, fungerade kyrkporten som en, om inte annat symbolisk, sluss för de musikutövare som företrädde kyrkan. Under 1600-, 1700- och 1800-talen lades stor vikt vid att vid anställningsprocesser och dylikt rekrytera mångfacetterade musiker som gärna skulle kunna hantera flera olika instrument och spelstilar, vid sidan av kyrkosångskunskap, som stod i fokus. Församlingssång leddes primärt med rösten som verktyg, eftersom orgeln varken introducerades eller fick sin nuvarande roll som ackompanjerande instrument förrän på 1700-talets slut eller under 1800-talet, åtminstone vad gäller mindre landsbygdsförsamlingar. (Hammarström, 2004; Unnerbäck, 1992)

För musiken, i synnerhet på landsbygden, stod ofta klockaren. Denna alltiallo-roll innefattade, precis som namnet antyder, hanteringen av kyrkklockorna i samband med ringning, men kom under årens lopp också att innebära ansvar inom flera arbetsområden. Förutom ovan nämnda handhavande tillkom även övriga vaktmästarsysslor som att ha tillsyn över kyrkans inventarier och att vara prästen behjälplig i vardagliga sysslor. (Ericson Wolke, 2020).

I vissa delar av landet ställdes även musikaliska krav på den som innehade klockartjänsten. I Eric Hammarströms studentuppsats i etnologi finns utdrag ur ”Ordning för Kyrko-Betjante i Linköpings Stift” från 1795. Där föreskrivs tämligen detaljerat de fodringar som delgavs innehavare (eller blivande sådana) av klockartjänsten.

Skicklighet hos en Klockare i allmänhet består i följande stycken: Till Sederne, att han är vänlig, nykter, waksam, flitig, höflig. Till natursgåfwor, att han har sundt och redigt begrep, Drift i lynnet, lämplighet i Barna-underwisningen, samt fyllig, ren och böjlig röst, med godt gehör, så att han efter en på instrument gifwen ton precise kan begynna och under behållande af tonens läge sjunga en gifwen Psalm-melodie.[...] Till Insigterna, att han [...] har så mycken kannedom på Claver eller Violin at han efter noter och tact kan spela och följaktligen sjelf lära sig sjunga var sång och Mäse-ton i Choral-boken, som honom förelägges. (Hammarström, 2004, s. 14)

Visserligen är detta bara ett exempel från ett av många stift, och det är möjligt att det funnits alternerande stadgar och föreskrifter på olika platser. Dock baseras mycket av innehållet på

äldre riksgällande dokument och lagar såsom 1686 års kyrkolag och 1723 års prästprivilegier. Det som här föreskrivs på lokal nivå torde alltså ge en bild av klockarens uppdrag i hela landet. För personer innehavande organisttitel var trakterandet av olika instrument av ännu större angelägenhet än för klockare.

Organister i allmänhet böra til seder, lynne, skrif- och räknande vara af enahanda beskaffenhet, som för Klockare utsatt är; derjämte färdigt kunna spela efter noter til dans på Violin och accompagnera på Violoncelle; äfven som de, hvilkas bröst det tillåter, dessutom böra öfva sig på något blås-Instrument, såsom Oboe, Clarinette, Waldhorn eller Trompette, för att dels med undervisning kunna gå hugade nylärlingar tilhanda, dels betjena Församlingens högre och lägre Invånare vid bröllop och andra gillen, dels vid högtidliga tillfällen i Kyrkan kunna upföra Instrumental Musik. (Hammarström, 2004, s. 15)

I den femtiofemte paragrafen nämns specifikt landsbygdsförsamlingar och organistens roll där.

Organister på landet i synnerhet, böra gå församlingen til handa med Dans-musik vid Bröllop och andra Gillen, samt dess Ungdom med Information i spelande, räknande och skrifvande; äfven som de vid Biskops-Visitationer, Kyrkoherde-Installationer, KyrkoInvigningar m.m. i Contractet böra vara behjplige til Kyrko-Musiks upförande, dock at för alt sådant njuta särskild skälig betalning. (Hammarström, 2004, s. 15)

Självfallet hade inte varenda landsbygdsförsamling just en anställd organist och inte heller finns skäl att tro att alla organister, på landet såsom i staden, frejdigt sprang runt i knätofs och spelade polskor dagarna till ända. Dock visar den här typen av dokument att det inte alls var en främmande idé att kyrkans musiker också kunde, och skulle, agera profan musiker – något som i landsbygdssammanhang var förknippat med dans- och spelmansmusik. Ytterligare kan antas att eftersom det förväntades att organister och i viss mån klockare skulle kunna hantera violin, skedde också ett naturligt närmande till spelmansmusiken, som i de flesta delar av landet hade fiolen som absolut huvudinstrument. I historieböckerna finns många exempel på personer som, inte minst på landsbygden, varit verksamma både som kyrkomusiker och som profana spelmän. (Hammarström, 2004).

1.2 Den värmländska folkmusiken

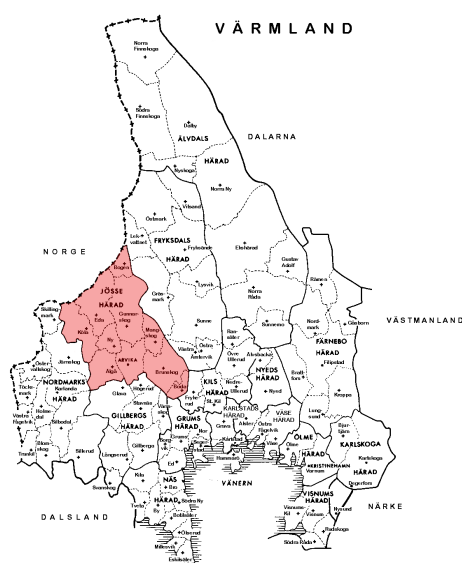
I denna bakgrundsdel behandlas övergripande olika aspekter av den värmländska folkmusiken som dels ger en generell inblick i landskapets traditioner kring spelmansmusik, och dels

knyter an till olika musikaliska perspektiv som återfinns i merparten av detta arbetes notexempel.

1.2.1 Huvudsakliga låttyper

Värmland har en rik tradition vad gäller spelmansmusik. Likt flera andra svenska landskap innehåller den många olika låttyper med varierande kännetecken och stildrag. Viktigt att notera och understryka är att även om ordet ”låttyper” kan användas för att kategorisera skilda musikaliska varianter handlar det snarare i grunden om olika danstyper vars förekomst bidragit till att musikaliska parametrar utvecklats i förhållande till dansens behov. Följaktligen är ofta namnet på det som vi betraktar som en låttyp egentligen bara namnet på själva dansen den spelas till.

Den första, för Värmlandsområdet typiska och för detta arbete relevanta, låttypen jag vill nämna är Jössehärspolska. Namnet syftar på området Jösse härad som inte längre har någon officiell administrativ innebörd, men som fortfarande ofta används för att beskriva området nordväst om Arvika. Denna akrobatiska dans tros ha kopplingar till en tidig levande danstradition, men har romantiserats alltmer sedan den 1846 inkomponerades i Fredrik August Dahlgrens och Andreas Randels sång- och dansspel ”Värmlänningarna”, och under 1920-talet då Jössehäringsarnas Folkdansare rekonstruerade dansen med hjälp av information från personer som hade en bild av hur dansen möjligtvis kunde ha dansats i levande tradition. (Berglund, 2018).



Figur 1. Jösse härads läge i Värmland.

Finnskogspols har kommit att bli den primära nordvärmländska dans- och låttypen, även om revitaliseringsprocessen av denna involverade flera dansare och spelmän från andra delar av landet och således givit dansen en större geografisk spridning. Även om namnet antyder ett geografiskt område i stora drag, Finnskogen, var det mer specifikt i Gravberget i norsk-svenska gränsbygden i Finnskogen som grunden till vad som sedermera skulle bli Finnskogspols levde kvar. Därefter har dansen blivit desto mer standardiserad och dansas som sagt på flera plaster, även om många melodier, några djupt involverade i revitaliseringen av denna musik och dans, har sitt ursprung i norsk-svenska gränsbygden. (Berglund, 2018).



Figur 2. Finnskogens ungefärliga utbredning längs gränsen.

1.2.2 Rytmik

Grunden för de i Värmland förekommande polsketyperna är givetvis tretakt, i enighet med dansens tradition och grundpelare. Dock har traditionen format sig så, i sammanlänkning med dansernas egenart, att asymmetrisk taktart blivit en fundamental del i de rytmiska aspekterna av denna musik. Även om låtar i uppteckningar och dylikt är noterade i jämn tretakt finns alltså olika traditioner kring uppförandep Praxis som är anpassade till dansers utformning och spelmäns sätt att tolka musiken. Typiskt är slagens olika längd - precis som begreppet asymmetrisk taktart antyder. Jössehärspolskan är förknippad med begreppet ”kort etta”. Föga förvånande handlar det alltså om att det första av de tre slagen blir förkortat (och det andra således något längre). Det finns inte alltid givna sätt att notera detta i modern notskrift, men eftersom Jössehärspolskor generellt är triolbaserade är detta en möjlig grundtolkning av rytmen.



Notexempel 1. Andra slaget flyttas från den fjärde triolåttondelen till den tredje, och får samma betoningsmönster som i taktens till höger.

I Finnskogspolsen är det istället det tredje och sista slaget som förkortas. Med andra ord kan dessa låtar gå under namnet ”polska med kort trea”. I detta fallet är det mest övertygande sättet att beskriva rytmiken att tala om tre- och tvågrupper, i detta fall på åttondelnivå.



Notexempel 2. Jämn triolpolska till vänster, asymmetrisk polska med kort trea till höger.

Detta betoningsmönster, alltså 3+3+2, i förhållande till totala antalet åttondelar återfinns ofta i olika stilar inom den västerländska populärmusiken. Med gemene mans öra uppfattas nog också en ganska tydlig fyrtakt, eller möjligtvis tvåtakt (alla breve). Värt att betona å det starkaste är dock att det i detta fall fortfarande handlar om en tretakt. De olika slagen må vara olika långa, men låttypen, danstypen och traditionen signalerar tydligt att polskor med kort trea fortfarande är just polskor, alltså tretaktslåtar. Ytterligare är nästan alla låtar, åtminstone i de stora etablerade låtsamlingarna, nedtecknade på enklast möjliga vis, i jämn tretakt. Detta trots att nedtecknare, i synnerhet Einar Övergaard (1871-1936) i flera fall noterade att spelmän förhöll sig till en mer invecklad rytmisk grund. I masteruppsatsen *Gränslös tretakt. Vad berättar fonografen?* beskriver Mats Berglund det på detta vis.

Det som skiljde Övergaard från hans samtida insamlare var hans insikt om att notskriften egentligen var ett otillräckligt hjälpmedel för att med exakthet återge det han hörde hos spelmännen. (Berglund, 2018, s. 22)

Av naturliga skäl uppstår olika ställningstaganden när musik som är jämnt noterad eller nedtecknad förändras rytmiskt. Dessutom kan det leda till att samma låt spelas delvis eller helt annorlunda av olika spelmän. Här följer en polska efter Jon Andersson. Först i jämn tretakt, som den står noterad i *Svenska låtar Värmland*, och sedan en av mig transkriberad version såsom den vid något tillfälle spelats med kort trea.

178. POLSKA



Notexempel 3. Polska efter Jon Andersson, Aspberget, Norra Finnskoga.



Notexempel 4. Samma polska med förkortat tredje slag.

Även denna ovanstående variant ger en relativt förenklad bild av rytmiken. I själva verket utförs ofta flera tregrupper med två toner som duoler, vilket ytterligare skapar en brygga mellan den jämna tretakten och den asymmetriska.

Slutligen vill även understryka att detta sätt att notera Finnskogspolsens asymmetriska grundrytm på går i linje med vad mina öron hör när spelmäns rytmiska spelsätt analyseras. I själva verket finns förmodligen ingen matematisk hundra procentig korrekthet i rytmiken, utan den kan variera från tradition till tradition, område till område och spelman till spelman. Mats Berglund betonar flerfaldigt musikens relation till dansen och hur detta påverkar överföringen

till modern notskrift.

Det som är intressant är att den äldre folkmusiken var en muntlig tradition, d v s att spelmännen lärde sig låtar efter gehör! Noter fanns inte i begreppsvärlden ens och detta torde även ha inneburit att det inte fanns någon medvetenhet om att varje taktadel hade en siffra. Det samma torde ha gällt inom dansen – man dansade inte på sifferdefinierade taktdelar utan på betoningarna och stampet i spelmännens musik. (Berglund, 2018, s. 20)

Ett modernt tolkningssätt borde alltså med fördel tas med en nypa salt och med medvetenhet om att traditionen är mycket rik och i viss mån komplicerad.

1.3 Syfte

Syftet med detta examensarbete är att undersöka och sammanställa mina konstnärliga val vid överföringen av violinbaserad spelmansmusik till orgel. Detta uppnås med hjälp av följande frågeställningar:

- Hur kan typiska karaktärsdrag för fiolspel gestaltas vid orgeln?
- Hur kan orgelns särpräglade egenskaper nyttjas?
- Vilka möjligheter och svårigheter medför orgeln som instrument och kyrkan som rum?

2 Metod

I denna del presenteras olika aspekter som påverkat arbetets innehåll, perspektiv och tillvägagångssätt.

2.1 Avgränsning av tonmaterial

Bara i Sverige finns en enorm mängd folkmusik, både nedtecknad och på andra sätt bevarad. För att hanterligt presentera och sätta musiken i relation till de frågeställningar som ingår i arbetet har jag valt att begränsa låtmaterialet till den värmländska spelmansmusikaliska traditionen. Visserligen kan denna innefatta låtar som har sitt ursprung i andra områden, ofta

angränsande sådana, men eftersom landskapsgränser ofta är delvis flytande i folkmusikaliska sammanhang är inte detta något som aktivt påverkar innehållet i denna uppsats. Min egen koppling till Värmland har gjort att jag på ett naturligt sätt kommit i kontakt med spelmän som verkar i landskapets tradition, och följaktligen har jag själv hyst stort intresse för denna musik – både på och vid sidan av orgelpallen.

2.2 Material

Vad gäller material inom ämnet folkmusik finns utan tvivel en uppsjö tryckta och inte minst otryckta källor. I detta arbete används, förutom en rad olika fakta- och informationsmässiga källor, några vid universitet publicerade uppsatser som tack vare sina kunniga upphovspersoner på flera sätt genererat ett betydande intresse hos mig.

I bakgrundsdelens finns flera referenser till och utdrag ur Eric Hammarströms C-uppsats i etnologi. Eftersom ämnet delvis tangerar innehållet i detta arbete är Hammarströms uppsats en mycket fin källa som med hjälp av inkluderingen av värdefullt arkivmaterial skapar en intressant bild av många av de aspekter som ligger till grund för dels hur kyrkomusikerrollen ser ut idag, och dels hur relationen till spelmansmusik finns inbäddad i det arvet.

Sedan vad gäller just den värmländska folkmusiken har spelmannen Mats Berglund varit en ständig inspirationskälla, både när det kommer till att rent praktiskt närma sig musiken samt att teoretiskt få en fördjupad bild av historier och bakomliggande traditioner som är relevanta för musiken. Hans masteruppsats vid Universitetet i Sørøst-Norge visar på en enorm kunskap inom ett detaljrikt ämne och är en beundransvärd källa gällande att förstå den förkroppsligade kunskapen som ligger till grund för relationen mellan musik och dans, och således också musikens grundprinciper.

Slutligen angående notmaterial finns många källor att ta del av. Nuförtiden finns en stor mängd material digitaliserat på olika vis, samlat på exempelvis hemsidor eller i andra banker. Dock ligger tyngden i notmaterialanvändning i detta arbete vid samlade tryckta nedteckningar. Dessa är ofta kategoriserade och sorterade efter dels spelmän, dels landskap. I huvudsak är notexempel som konsulterats eller till och med ingår i arbetet hämtade från *Svenska låtar Värmland* samt *Einar Övergaard's folkmusiksamling*, båda utgivna av Svenskt visarkiv.

2.3 Intervju

I samband med att jag berättade om arbetets ämne för Finspångs församlings organist Martin Riessen, som jag sedan flera år känt och dessutom gjort församlingspraktik för, visade det sig att han besatt en stor mängd kunskap inom området. Som följd av detta genomfördes en inspelad intervju där olika delar av ämnet behandlades. Frågorna var semistrukturerade, alltså delvis förutbestämda, delvis i stunden skraddarsydda för diskussionens intressanta utvecklingar. Intervjun ägde rum den 20 november 2025 och varade i 26 minuter. Riessen har sedermera tagit del av transkriberingen och gett samtycke till användningen av den utvalda del som ingår i detta arbete. (Kvale & Brinkmann, 2014; vr.se, 2024).

2.4 Examenskonsert

Som en del av detta konstnärliga arbete ingår en examenskonsert. Konserten hölls den 9 maj 2026 i Sofia kyrka, Stockholm, och förutom orgel ingick violin och sopransaxofon i instrumentuppsättningen.

I programmet ingår dels den musik som står i centrum i denna uppsats, alltså spelmansmusik. Dels är det beblandat med annan orgelmusik, främst rotad i den klassiska repertoaren för instrumentet. I enlighet med detta vill jag nämna hur, i en programsättningsprocess, spelmansmusik kan vara ett mycket intressant och välfungerande alternativ och verktyg. Jag har sedan tidigare stor erfarenhet av att i konsertprogram inkludera ett eller flera folkmusikaliska inslag, där orgeln som instrument på flera sätt visats upp ungefär i enlighet med vad som behandlas i detta arbete. Detta har lett till stor entusiasm bland konsertbesökare. Förutom att det bidrar med en naturlig variationsrikedom såväl inom stilen som mellan olika genrer, ger det också en fin inblick i orgelns mångfaldiga möjligheter som instrument, utan att för den delen tumma på musikens kvalitet eller seriositet. Därtill finns ofta intressanta kopplingar mellan folkmusik och exempelvis de stora barockmästarnas tongångar, vilket kan skapa en intresseväckande lyssningsaspekt hos den som tar del av konserten.

3 Resultat

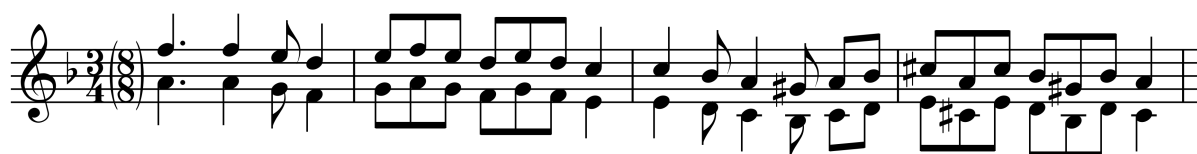
I detta kapitel presenteras flertalet aspekter och infallsvinklar som på olika sätt knyter an till de konstnärliga val som enligt mig framträder och är viktiga vid överförandet av spelmansmusik till orgel. Sammantaget är följande rubriker och dess innehåll relaterade till de frågeställningar som finns presenterade i syftesdelen.

3.1 Spelmännen som inspirationskälla

Även om dans- och spelmanstraditionen inte är fullt lika levande som den en gång var, varken i Sverige eller i Norge (där den i och för sig må vara något mer traditionstyngd) bärs musiken av utövarna. Spelmännens, både historiska och nu verksamma, sätt att levandegöra sin musik och dess inneboende berättelser och traditioner är således naturligt den största inspirationskällan när det kommer till att föra över denna musik till andra sammanhang och instrument. Personligen vill jag understryka att även om följande delar av arbetet innehåller mycket analytiska och strukturerade synsätt, är det tidigare nämnda inspiration som också ligger till grund för att själv bedöma hur man tar till sig och bearbetar musiken.

3.1.1 Flerstämmighet

Om antalet spelmän är två eller fler finns en uppenbar möjlighet att kombinera melodin med en motstämma. I sak finns inget rätt eller fel när det kommer till att konstruera eller spela sådana, men vissa grundprinciper återfinns mycket ofta och ger möjlighet att med enkla medel skapa en välklingande och effektiv stämma. Allra vanligast är användandet av parallella sexter och terser.

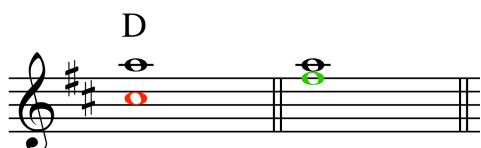


Notexempel 5. "Skjeftåsen" – Polska efter Jon Andersson, Asperget, Norra Finnskoga.

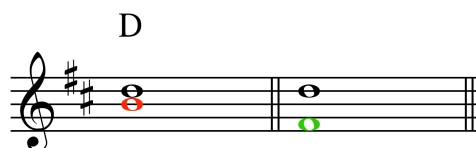
I exemplet ovan består andrastämman enbart av rörelse i parallella sexter. Förtecknen är anpassade efter melodin, som antyder en harmonisk ambiguitet mellan dur- och molldominanten. Transkriptionen visar hur Mats Berglund och Göran Håkansson spelar

polskan på albumet *24 Polsdanser från Finnskogen*. (Lyssningslänk återfinns i referenslistan). (Berglund et al., 2002).

I vissa fall gynnar dock inte användningen av uteslutet parallella sexter eller terser den harmoniska bild man har av melodin. Om andrastämman ska landa på ackordtoner som, åtminstone på rytmiskt viktiga platser i melodin, stämmer överens med harmoniken kan ibland det ena eller andra intervallet leda till ett låst läge. Ett par konkreta exempel följer här.

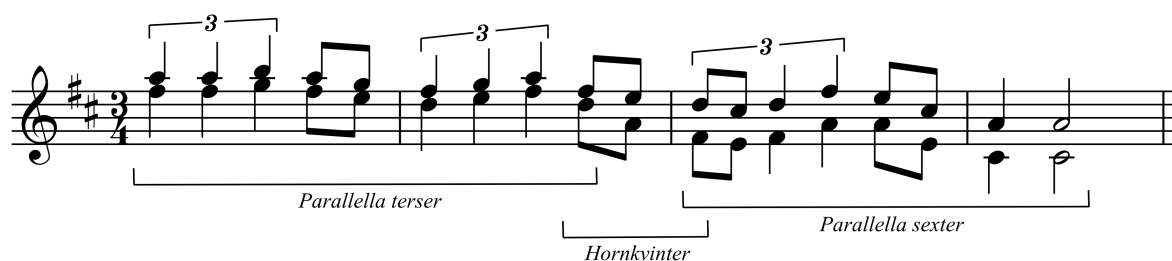


Notexempel 6a. Om kvinten är meloditon och harmoniseras med tonikan D-dur passar tersen bättre än sexten, eftersom den tonen (fiss) ingår i ackordet.



6b. Om grundtonen istället är meloditon och harmoniseras med tonikan passar sexten bättre – återigen eftersom tonen fiss ingår i D-dur.

I dessa lägen kan den strama parallelliteten lättas upp och kompletteras av andra verktyg. I följande exempel är andrastämman huvudsakligen konstruerad med parallella sexter och terser, men för att få en naturlig övergång i vad som blir ett påtagligt registerskifte används hornkvinter.



Notexempel 7. Brudpolska från Gunnarskog.

Med dessa relativt få och enkla medel kan andrastämmor skapas till de flesta någorlunda diatoniska melodiska rörelser. Precis som inom andra musikaliska områden föds både en förståelse och en kreativitet när man börjar lyssna på och analysera stilens utövare.

3.1.2 Borduner och pedalspel

Ett i mina öron utmärkande karaktärsdrag för både hädangångna och samtida spelmäns sätt att spela sin musik, i synnerhet inom den värmländska och dalabaserade traditionen, är den fyllighet som gärna uppstår – ett litet antal musiker till trots. Mycket handlar om olika typer

av borduner eller utfyllnadstoner som kanske inte nödvändigtvis upplevs som rörliga melodikomplement, utan snarare fyller i de harmoniska luckor som delvis uppstår när antalet instrument är få. Lösa strängar torde vara fiolens omisskänneliga verktyg när det kommer till att fylla ut och fördjupa den harmoniska bilden. Ofta finns en eller flera strängar tillgängliga som inte bara är ”lediga” och inte stör melodispelet, utan också råkar passa in i harmoniken. Om den lägsta strängen dessutom stäms upp, från ett g till ett a, blir de öppna strängarna mycket väl passande i låtar som går i A-dur och inte minst D-dur, vilka är vanliga tonarter för en stor del av repertoaren.

Vad gäller pedalspel finns flera olika möjligheter, och egentligen är det bara fantasin som sätter gränserna. Mycket handlar om hur man upplever autenticiteten som i olika grader uppstår vid olika användning av orgelns pedal. I sak är ju förstås pedalspel en helt främmande idé för traditionellt utförd spelmansmusik eftersom varken instrumentet eller registret som pedalstämmor generellt förknippas med ingår i en klassisk ljudbild. Dock menar jag att med ett visst mått av kreativitet och erfarenhet av orgelns möjligheter kan man fördelaktigt inkorporera pedalen i spelet utan att det för den delen måste låta tillgjort eller opassande. För att knyta an till bordunavsnittet ovan kan dessa liggande toner absolut placeras i fötterna. Detta ger möjlighet att dels utnyttja en ökad frihet i händerna och dels hitta ett naturligt förhållningssätt till att utöka registret som musiken klingar i.

Ytterligare finns en intressant koppling till just fotarbete. Det är nämligen inte alls en främmande idé att spelmän så att säga förankrar sitt rytmiska spel i fötterna genom att stampa med i musiken. Detta är närmast direkt applicerbart i orgelspel eftersom stamprytmen i kombination med ett bordunmässigt eller grundtonsbaserat tonval skapar en enkel men välfungerande pedalstämma.



Notexempel 8. Polska efter Jon Andersson, Aspberget, Norra Finnskoga. Denna pedalstämman är konstruerad efter de rytmiska fotstamp man kan höra spelmän utföra.

Orgelspel är av naturliga orsaker ett mycket kroppsligt musicerande, men när det handlar om just spelmansmusik är det också fint att i sin tolkning och sitt spelsätt inkludera en förkroppsligad aspekt av rytmiken, vilket i detta fall även ger en ytterligare betonad idé av relationen till dans.

Slutligen är ett alternativ att ge pedalen en mer melodisk roll. Visserligen kan detta ofta leda till en teknisk utmaning och höga krav på pedalapplikatur eftersom många folkmusikaliska melodier kan vara mycket livliga och rörliga, men i sak finns inget som säger att det inte är rimligt. Personligen tycker jag inte att detta bidrar till en autentisk bild av den förebildande spelmansmusiken, såsom jag upplever den, men det hela beror på aspekter som registrering och utförande. Om melodin placeras i pedalen och spelas i ett melodiregister, det vill säga inte med alltför låga tonhöjder, kan händerna helt plötsligt användas på ett nästintill obegränsat sätt, vilket kan ge upphov till andra intressanta intryck.

3.1.3 Förslag och annan ornamentering

Även om det finns lokala traditioner som präglas mer av ornamentering än den värmländska, är denna aspekt en vital del av spelmansmusikens nyanser. Dessa utsmyckningar är inte alltid lätta att beskriva i ord och noter, eftersom de kan vara högst personliga och nyanserade, och variera från spelman till spelman, både inom och mellan lokala traditioner. När det kommer till att på ett autentiskt sätt överföra spelmäns utsmyckade spelsätt till orgel handlar det i huvudsak om att ägna mycket tid åt lyssning och analyserande.

I den värmländska traditionen är olika varianter av förslag den primära ornamentiken som återfinns. Att nedtecknare och låtinsamlare i flera fall tog sig tiden att skriva ned flertalet

förslag i deras nedteckningar tyder på att detta trots allt var ett utmärkande drag hos flera spelmän, något som till yttermera visso ger en bild av hur en låt på ett adekvat sätt kan tolkas och överföras till andra instrument, såsom klaviaturinstrument.

239. BRUDMARSCH
efter fadern



Notexempel 9. I denna brudmarsch efter Olof Andersson, Eda, finns flera återkommande förslag noterade.

Förslag och drillar tillhör den typ av ornament som egentligen inte på något sätt är svåröverförda till klaviaturinstrument. I de fall då andra typer av ornamentik dyker upp kan det vara en god idé att blicka mot andra genreföreträdare för att hitta potentiella lösningar. Ett praktexempel finns på Jan Johanssons och Georg Riedels odödliga skiva *Jazz på svenska*. (1964). På spåret "Gammal bröllopsmarsch" tolkar Jan Johansson användningen av kvartstoner, som i vissa folkmusikaliska traditioner är mycket ofta förekommande, på ett fantastiskt ändamålsenligt och intresseväckande sätt.



Notexempel 10. Jazz på svenska, Gammal bröllopsmarsch, [1:01 min.].

Eftersom spelstilen i övrigt är oerhört sparsmakad och dessutom förgylld av Jan Johanssons oafterhärliga anslag, får det lilla klustret som gestaltar kvartstonen enorm effekt. (Lyssningslänk återfinns i referenslistan). Denna idé är såklart applicerbar på alla klaverinstrument och vid en genomtänkt användning skulle detta kunna fungera lika utmärkt på orgel.

Slutligen finns möjlighet att på mycket hög detaljnivå gräva ned sig i spelmännens olika nyanser. Personligen har jag, efter flera års utforskande i detta ämne, landat i en spelstil som knappast går att notera eller exakt beskriva visuellt, utan snarare är helt inspirerad av de klangliga kulörer som uppstår i rummet, eller på en inspelning, då spelmän musicerar.

3.2 Några ord om registrering

Ett av orgelns främsta utmärkande drag är onekligen de mångfaldiga valmöjligheter som finns gällande klang och ljudbild. Variationsrikedom kan speglas på en rad olika sätt, men i synnerhet handlar det om så kallad registrering, det vill säga kombinationsprocessen av olika stämmor som med sina respektive karaktärsdrag skapar en audiell helhetsbild. Även om orglar kan vara utformade på många olika sätt och framför allt variera kraftigt i storlek (antal stämmor) finns ofta gemensamma grundprinciper som kan tillämpas för det mesta.

För att på ett autentiskt vis efterlikna fiolspel bör 8-fotsstämmor vara utgångspunkten vid registerval. Dessa ger möjlighet till att, då noter spelas efter, låta orgeln klinga i samma register som fiolen. Dock är fiolen ett relativt övertonsrikt instrument vars klang dessutom är väldigt driven av stråkföringens energi samt strängarnas material. För att överföra och efterlikna detta till orgel, i synnerhet den energi som spelmansmusik förknippas med, kan det vara en god idé att också involvera stämmor av andra fottal, såsom 4' och 2'. Den energi och rent ut sagt spelglädje som gör sig påmind i exempelvis Jössehärspolskor och Finnskogspolser, menar jag inte kan tangeras av en alltför basal registrering bestående av enbart 8-fotsstämmor. Dock betyder inte detta att tillvalet av stämmor ska göras utan omsorg. För att exemplifiera anser jag att som tillägg till en 8-fotsgrund, kan en 4-fotsflöjt vara mer passande än en 4-fotsprincipal. Detta eftersom klangbilden skapar ett övertonsintryck som mer liknar fiolens. Dessa typer av idéer kan appliceras på flera sätt över orgelns hela register, eller så kan de självfallet också tas med en nypa salt. Nedan följer ett exempel på mina tankegångar.

Flöjt 2'	Oktava 2'
Flöjt 4'	Oktava 4'
Rörflöjt 8'	Quinta 2 ^{2/3}
Fugara 8'	Principal 8'

Starkast är inte alltid bäst. Jag skulle i många fall föredra den lite mjukare registreringen i stapeln till vänster före den kanske lite för direkta till höger. Ytterligare prioriteras även en vacker klang framför en tydlig klang.

3.3 Kyrkan som akustisk miljö

Visserligen kan kyrkorum eller andra liknande lokaler se ut på en mängd olika sätt, arkitektoniskt och följaktligen akustiskt. Dock kan utan tvivel sägas att den akustiska miljö som återfinns i kyrkor och andra byggnader som huserar större orglar skiljer sig betydligt från den vi generellt förknippar med spelmansmusik. Onekligen är utomhusspel eller spel till dans i enkla lantliga byggnader exempel på betydligt torrare akustiska förutsättningar än de rumsliga dito som orgelns toner brukar klinga i. Detta är ett faktum som inte nödvändigtvis behöver innebära några större problem, men nog måste man ta hänsyn till hur en kyrka beter sig akustiskt och anpassa diverse musikaliska och konstnärliga val och parametrar därefter.

Låt säga att man i det kyrkorum man musicerar i har en viss mängd efterklang – x antal sekunder. Detta kan möjligt betraktas på flera olika sätt, antingen som en problematiserande effekt eller som en inspirationsingivande aspekt. Exempelvis bör tas hänsyn till efterklangen vid tempoval. Förhållandet mellan tempo och akustik är, som så mycket annat, självklart inte skrivet i sten utan snarare upp till lyssnarens och musikantens öron att bedöma. Dock kan sägas att en generell grundregel torde vara att ju längre efterklangen är desto mer svårhanterligt kan ett högre tempo bli. I dessa fall blir frågor kring artikulation och registrering desto mer angelägna eftersom dessa parametrar i förhållande till tempoval skapar ett helhetsintryck av musiken, som i sig sedan klingar ut i rummet på ett förhoppningsvis något mer förutsägbart sätt. På samma sätt kan en lång efterklang ge upphov till kreativitet vad gäller låtbehandling. Att exempelvis spela en enkel folkmusikalisk melodi

på ett långsamt eftertänksamt sätt, med genomtänkta pauser mellan fraserna, och låta det hela klinga ut i en längre kyrkorumsakustik, kan skapa en magisk stämning på ett sätt som knappt går att fånga utanför kyrkorummets väggar.

När det kommer till torrare akustiska förutsättningar (det finns ju trots allt kapell, mindre kyrkor med mera där detta återfinns) kan man anspela på likheten till de sammanhang där spelmansmusik historiskt har klingat. Ett akustiskt intimt förhållningssätt kan göra musiken en minst lika stor tjänst eftersom det dessutom skapar en historisk aspekt att knyta an till.

3.4 Att musicera med andra

Spelmansmusiken utövas inte sällan av flera musiker. Att musicera i förhållande till en motstående part, antingen dansare eller en annan alternativt flera medmusiker, har kommit att bli en naturlig och självklar del av det folkmusikaliska förhållningssättet såsom vi känner det idag. Detta fenomen är naturligtvis fullt rimligt att ta med in genom kyrkporten. Orgeln har kommit att bli, till följd av dess natur, ett instrument som egentligen sätter dess trakterare i en ganska ensam sits. Den stora, mäktiga enmansorkestern som ju orgeln betraktas som har kommit att inte utveckla några särskilda band till andra vad gäller ensemblespel, trots att detta är fullt möjligt. Åtminstone i spelmansmusiken är detta dock mer än passande och med anledning av detta beklingades min examenskonsert av en trio bestående av orgel, fiol och sopransaxofon. Fiolen som instrument är såklart fullt självförklarande i detta sammanhang, och likaså orgeln – åtminstone i förhållande till detta arbetes ämne. Inkluderingen av sopransaxofon är möjligtvis ett något mer modernt påfund, men av goda skäl har den hittat sin väg in i flera samtida folkmusikensembler där den, som melodiinstrument betraktat, med sin klangliga magi blandar sig väl med fiolen.

Flera av de variabler som behandlats under ovanstående rubriker blir genast aktuella vid ensemblespel. Att hitta en registrering som inte täcker, utan snarare hellre framhäver de övriga instrumenten är kritiskt. Att spela på ett adekvat sätt vad gäller flerstämmighet är viktigt för att inte förta någon av instrumentens roller.

4 Diskussion

Syftet med studien var att undersöka och sammanställa mina konstnärliga val vid överföringen av violinbaserad spelmansmusik till orgel. I resultatkapitlet redovisas till ganska hög detaljgrad olika aspekter som för mig är relevanta vid tidigare nämnda överföringsprocess. Dessa aspekter är också högst knutna till de frågeställningar som presenteras i syftesformuleringen. I korta drag betraktar jag svaret på dessa frågor vara följande.

En rad olika typiska karaktärsdrag för fiolspel kan gestaltas vid orgeln på olika sätt. Att känna till vad som klangligt karaktäriserar spelmäns spelsätt och tekniker är viktigt för att på ett övertygande och genomtänkt sätt tolka spelmansmusik på orgel. Detta innefattar aspekter såsom hanteringen av flerstämmighet, borduner, ornament och givetvis också kunskap om musikens grunder och traditioner. För att applicera detta krävs samtidigt beaktande av orgeln som instrument. Något som givetvis också kan öppna upp för inspiration. Nyttjandet av pedalens möjligheter samt potentialen till intressanta klangvärldar via registrering är uppenbara exempel på detta. Till sist bör nämnas att kyrkan som rum medför både möjligheter och svårigheter. Akustiska förutsättningar kan göra sig påminda när det kommer till tempoval och registrering. Att ta hänsyn till detta skapar ytterligare en dimension i den musikaliska tolkningen, men ger också upphov till spännande tankegångar kring hur kyrkomusiken som forum möter spelmansmusik. I samband med sammanställningen av all denna information som ligger till grund för mina personliga konstnärliga val, har jag lärt mig att också klargöra och sätta fingret på hur jag själv blir inspirerad. En viss del är kopplad till erfarenhet. Min egen relation till musiken jag tolkar samt till instrumentet och dess förutsättningar ger omedvetet inverkan på slutresultatet. En annan del är bunden till direkt inspiration från andra.

För att anknyta till information som återfinns i bakgrundsdelens har detta arbete väckt intressanta tankegångar kring kyrkomusikerns roll över tid och även synen på vilken musik som får respektive inte får framföras i kyrkan. Onekligen kan konstateras att även om vi ofta idag betraktar kyrkomusikern som en mycket bred och mångfacetterad musiker, är dagens arbetsuppgifter till antalet bara en bråkdel av de som innehades av klockare och organister verksamma under 1600-, 1700-, och 1800-talet. Trots att det handlar om kyrkomusiken som

specifikt område, ger detta en intressant bild av kyrkans roll i samhället, inte minst på landsbygden, samt vilka roller dess företrädare hade.

Sedan har ständigt, för att anknyta till tankegångar som flerfaldigt förekommer i resultatkapitlet, ordet autenticitet dykt upp. Även om man kan luta sig emot faktumet att alla gör olika konstnärliga val när det kommer till arrangemang och tolkningar, möter man förr eller senare frågor som är relaterade till grundmusikens karaktärsdrag. Orgeln är trots allt inte från början ett folkmusikaliskt instrument och inte heller är kyrkomusiken och spelmansmusiken sammanhang som traditionellt sett beblandats alltför mycket. Detta leder till diskussionen kring till vilken grad ett visst konstnärligt val klangligt och musikaliskt respekterar grundmusikens. Vid närmare eftertanke landar jag i att jag, som så ofta i musikaliska sammanhang, uppskattar ett öppet och förstående tankesätt. Jag menar att, precis som en gammal devis lyder, när man känner till regeln får man bryta emot den. Även om jag upplever att mitt sätt att spela spelmansmusik på orgel bidrar till en ganska autentisk klangbild, är jag alltså mån om att respektera vidden i begreppet autenticitet. Så länge musikaliska tolkningsval grundar sig i genomtänkta analyser och ett visst mått av erfarenhet är inte jag personen som obarmhärtigt vill meddela vad som är rätt eller fel.

Slutligen vill jag klargöra att även om inriktningen mot just värmländsk musik varit genomgående och välbetonad är meningen och förhoppningen att mycket av det som presenteras i studien ska ge inspiration till att tolka musiken i andra lokala folkmusikaliska traditioner på liknande sätt. En möjlig fortsättning vad gäller forskning inom detta specialområde kan vara att ytterligare finslipa och belysa olika aspekter och karaktärsdrag som återfinns i folkmusik med annan bakgrund. Min stora förhoppning är att detta arbete inte i första hand betraktas som en plågsamt detaljerad instruktionsbok, utan snarare en för mig och även gentemot andra inspirationskälla som helt och hållet uppmuntrar till nya och intressanta tankegångar och synsätt.

Referenser

Andersson, N. & Andersson, O. (1930/2009). *Svenska låtar Värmland*.
Stockholm: Svenskt visarkiv.

Berglund, M. (2018). *Gränslös tretakt – Vad berättar fonografen?* Masteruppsats.
Fakultet for estetiske fag, Universitetet i Sørøst-Norge.

Ericson Wolke, L. (2020). Vilken status hade en klockare? *Släkthistoria*.
Hämtad den 19 mars 2026 från slakthistoria.se

Griberg, S. (2020). Prästgården – bygdens centrum. *Släkthistoria*.
Hämtad den 19 mars 2026 från slakthistoria.se

Hammarström, E. (2004). *Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – Om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän*. C-uppsats i etnologi. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. [4:e uppl.].
Lund: Studentlitteratur.

Unnerbäck, A. R. (1992). 700 år i kyrkans tjänst. *Kulturmiljövård* (6), 1–14. Hämtad den 19 mars 2026 från <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:raa:diva-7472>

Vetenskapsrådet. (2024). *God forskningssed*. Hämtad den 19 mars 2026 från vr.se

Fonogram och multimedia

Berglund, M. et al. (2002). *24 Polsdanser frå Finnskogen*. Hämtad den 19 mars 2026 från:
<https://open.spotify.com/album/5RH27190qKaiFD1NyQSMfD?si=Xj3LdumTQbGA6Aw3QQNMDA>

Johansson, J. & Riedel, G. (1964). *Jazz på svenska*. Göteborg: Megafon. Hämtad den 19 mars 2026 från:
<https://open.spotify.com/album/6JAJ80R40giQEAg3Le4CPE?si=vofglbHORDyV01UltLGpVA>

Bilaga 1 – Program, examenskonsert

Examenskonsert, 9/5 - 2026. Sofia kyrka.

Pièce d'Orgue, BWV 572 - J. S. Bach

Polska efter Brönte Kull, *Skillingmark*
Polska efter Jon Andersson, *Norra Finnskoga*

Meditation - Valborg Aulin

Polska efter Nils Persson, *Häljeboda*
Brudmarsch efter Olof Andersson, *Eda*

Preludium i fiss-moll - Dietrich Buxtehude

Improvisation - David Hjärtström

Polska efter Olof Andersson, *Eda*

Fiol - Alma Strang Brydevall
Sopransaxofon - Daniel Elander
Orgel - David Hjärtström