

Mattias Lies
C-uppsats
Handledare: Karin Eriksson

Växjö universitet
Musikvetenskap 60p
2007-05-12

”Vattenringar”

En individstudie i folkmusikvågens efterdyningar

Med teknisk skicklighet, musikalisk och ideologisk medvetenhet och en våldsam spelglädje nyskapades delar av svensk spelmansmusik”.¹

¹ Ternhag, Gunnar ”Spelmän i lag”, *Folkmusikvågen*, s42. Falun 1985

Innehållsförteckning

Abstract	A
Förord	4
1 Inledningskapitel	5
1.1 Musikkulturer	5
1.2. Syfte och frågeställningar.....	7
2 Metod och material	8
2.1 Intervjuerna	8
2.1.1 Presentation av uppgiftslämnarna.....	10
2.2 Litteratur och tidigare forskning	11
2.3 Avgränsning	12
3 Sextio år folkmusikhistoria med spelmannen i centrum	13
3.1 Spelmanslagen och Sveriges radio.....	13
3.2 Folkmusikvågen.....	14
3.3 Spelman, artist och traditionsskapare	17
4 Presentation av Anders Rosén och Leif Stinnerbom	19
4.1 Anders Rosén	19
4.1.1 Roséns förebilder.....	20
4.1.2 Rosén som förebild och förmedlare	21
4.1.3 Det egna musicerandet	23
4.1.4 Den egna tolkningen av traditionell folkmusik.....	25
4.1.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet.....	26
4.2 Leif Stinnerbom	28
4.2.1 Stinnerboms förebilder.....	29
4.2.2 Stinnerbom som förebild och förmedlare.....	30
4.2.3 Det egna musicerandet	32
4.2.4 Den egna tolkningen av traditionell folkmusik.....	32
4.2.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet	34
5 Jämförelse mellan Rosén och Stinnerbom	37
5.1 Förebilder.....	38
5.2 Rosén och Stinnerbom som förebilder och förmedlare.....	38
5.3 Det egna musicerandet.....	40
5.4 Synen på den egna tolkningen av traditionell folkmusik.....	42
5.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet.....	43
6 Diskussion	47
6.1 Har uppgiftslämnarnas syn på svensk folkmusikkultur förändrats sedan folkmusikvågen och har detta i sådana fall påverkat deras respektive förhållande till det egna musicerandet?.....	48
6.2 Vad är likt och vad skiljer mina informanter från varandra när det kommer till synsätt och förhållandet till det egna musicerandet?.....	51
6.3 Slutord och vidare forskning.....	52
Källförteckning	53
Bilagor – intervjuguide	55

Förord

Jag vill ge ett mycket stort tack till min handledare Karin Eriksson vars vägledning varit ovärderlig för uppsatsens framskridande och slutförande. Jag vill likaså ge ett stort tack till Magnus Gustafsson och Tony Andersson för deras goda korrekturläsningar. Ett extra stort tack vill jag ge uppsatsens uppgiftslämnare Leif Stinnerbom och Anders Rosén som frimodigt berättat om sig själva som spelmän och därigenom möjliggjort detta arbete.

Mattias Lies Växjö 2007

1. Inledningskapitel

Denna uppsats har sin utgångspunkt i mitt intresse för folkmusiken och dess utövare. Som utövande musiker har jag samlat på mig olika erfarenheter som väckt och sporrat mitt intresse för svensk folkmusik. Genom att jag som musiker verkat i olika sammanhang har jag haft möjlighet att observera företeelser som annars kan vara svåra att komma i kontakt med. Genom interaktion med andra musiker har jag tagit del av deras individuella förhållningssätt till den musik vi har spelat, hur de sett på sig själva som musiker, samt hur de uppfattat de musikaliska omgivningar vi verkat i. Min erfarenhet som musiker har underlättat uppsatsens framskridande, då den grundläggande utgångspunkten utgörs av individens roll inom musiken.

Ett mål med den här uppsatsen har varit att studera hur dessa företeelser förhåller sig hos två spelmansprofiler inom den svenska folkmusikrörelsen (i dagsläget) med tillbakablickar på 1970-talets folkmusikvåg, vilket utgör den tid då uppsatsens två huvudpersoner stod i händelsernas centrum. Utifrån uppgiftslämnarna hoppas jag kunna uttyda vad för slags syn som präglade folkmusikfältet under folkmusikvågen. Min förhoppning är att deras uttalanden ska säga någonting om hur utövare inom spelmansmusiken samt hur genren i sig, påverkats av de nya tider som svepte fram över fältet under föregående sekel och kanske även hur det i sin tur gav ringar på vattnet.

Denna uppsats belyser den senare delen av 1900-talets folkmusikhistoria utifrån Anders Rosén och Leif Stinnerbom, två betydelsefulla spelmansprofiler inom den svenska folkmusiken.

1.1 Musikkulturer

Inflytelserika musiker är många gånger den bidragande faktorn till att musikgenrer utvecklas. Dessa musiker har överlag en viss grad av makt till sitt förfogande, vilken bl.a. kan bli synlig genom deras efterföljare. Förebilder kan vidareförmedla allt från nya kompositionsgrepp till synsätt och värderingar som deras efterföljare i sin tur kan bevara, vidareutveckla eller förkasta. Både förebilder och efterföljare är alla verksamma inom en eller flera musikkulturer som de både påverkas av och, ibland, påverkar. I det här avsnittet ges en kortfattad förklaring på några processer som är kännetecknande för en

musikkultur. Detta kommer jag att göra utifrån musikvetare Lars Lilliestams bok *Musikliv* (2006).²

Lars Lilliestam menar att ”kulturen i grunden är konservativ, genom att den talar om för oss vad det är som gäller och förser oss med mönster och modeller för hur vi ska se på världen och hur vi ska handla i olika situationer”.³ Man kan alltså tolka kulturen som en process där vi anammar tankemönster som i sin tur tenderar till att vägleda vår gång och våra ställningstaganden genom den kulturella sfär där vi rör oss. Samtidigt har musiken som uttrycksmedel, genom denna process fått en allt mer framskjuten plats i våra liv. Lilliestam menar att processer av liknande slag ”med stor sannolikhet hänger samman med samhällets och kulturens snabba förändring: musik blir ett bra redskap för att förhålla sig till och bearbeta samtidens osäkerhet, norm och rotlöshet”.⁴ Han skriver vidare:

En kultur har både positiva och negativa sidor. Till de positiva hör att den skapar trygghet, hemkänsla och förutsägbarhet. Vi vet vad som gäller. Detta kan dock från en annan sida ses som att kulturen är stel, tråkig, konform och rutinartad. En negativ sida är också att man lätt tänker i termer av ”vi” och ”de andra”. I värsta fall leder detta till rädsla, chauvinism, intolerans, främlingsfientlighet och etnisk rensning: ”Vi är bättre än ”dom” och ”de” måste bekämpas”.⁵

Detta resonemang om kulturens positiva och negativa sidor som nämns i föregående citat är applicerbart på en mängd olika sammanhang där musik förekommer, oavsett om det gäller verksamheten inom en folkmusikgrupp, en studiecirkel i rockmusik eller inom ett folkdanslag. Ett exempel på ett sådant sammanhang kan gälla en musikgrupp och deras förmåga att finna samhörighet med varandra genom deras gemensamma nämnares symbolvärde.

Min erfarenhet är att utövare inom en svensk folkmusikgrupp med stark förankring i spelmansmusiken, för att ta ett relevant exempel, ofta delar sina musikaliska värdegrunder om hur deras musik ska låta och hur pass öppna de är för att väva in nya element i musiken. Genom att hålla fast vid de musikaliska värdegrunderna uppnår medlemmarna en känsla av samhörighet, som i sin tur bidrar till att medlemmarna kan känna sig trygga i sina roller. Var och en bidrar med sin musikaliska kunskap och utifrån

² Lilliestam, Lars, *Musikliv – ”Vad människor gör med musik – och musik med människor”*, Göteborg 2006

³ Lilliestam 2006, s.59

⁴ Lilliestam 2006, s.48

⁵ Lilliestam,2006, s.59

sin personliga interpretationsförmåga tolkar de den musik som de spelar. Musikgruppen väver, i det här exemplet, in nya influenser i sin musik och utvecklingen sker därefter. Identitetsskapandet växer i takt med att musikgruppen skapar en egen stil och ett originellt sound. Härigenom utvecklar man alltså gemensamma identitetsmarkörer. Inom ramen för folkmusikgruppens verkande ryms även möjligheten till att framföra ideologiska budskap och värderingar. Musikgruppen utsätter enligt ovan folkmusikgenren för olika sorters impulser som i sin tur kan orsaka märkbara förändringar inom den svenska folkmusikkulturen. Men karakteriserande stildrag som anses vara utmärkande för en viss musikgenre har även de sitt bäst före datum.

Inom varje musikgenre finns i regel ett flertal stilbildare som förmår att utveckla den musikstil som står i centrum, och som med tiden tillskrivs en funktion som föregångare. Lilliestam påpekar dock att en tydlig stil kan ”uppfattas som en provokation”.⁶ I samma stund som en stilbildare blir erkänd tillskrivs han eller hon en viss makt. Med den här typen av makt ökar dennes inflytande till att vidareutveckla musikgenren ytterligare. Stilbildaren kan därmed till de likasinnades belåtenhet bli erkänd samtidigt som dennes position i skeptikernas ögon förblir ifrågasatt. Lilliestam konstaterar:

Kulturen är alltså bekräftande och inte ifrågasättande eller problematiserande. Det är för sådana syften vi har konst – och kulturanalys. [...] Kulturer är processer. En kultur är i permanent förändring och alltid i rörelse. Ehn och Löfgren beskriver kultur som ”en ständigt pågående social bearbetning av idéer och erfarenheter”.⁷

Vi kan alltså se musikkulturen som ett levande väsen som ständigt uppdateras genom dess utövares försorg eller genom musikklimatets inverkan omständigheter. Dessa företeelser borde också gälla den svenska folkmusikkulturen och dess olika aktörer, inte minst dess utövare.

1.2 Syfte och frågeställningar

Musiken i största allmänhet befinner sig i en ständig förändring och det är intressant att reflektera över hur dessa förändringar påverkar utövare inom folkmusikgenren. Syftet med den här uppsatsen ligger dels i att undersöka hur förhållanden och synsätt kan se ut kring det egna musicerandet och dels i att studera hur uppgiftslämnarna förhållit sig till

⁶ Lilliestam 2006, s.132

⁷ Lilliestam, 2006, s.59

de förändringsprocesser som ägt rum på folkmusikfältet sedan 70-talets folkmusikvåg. Syftet har ett starkt individperspektiv som framhävs genom följande två frågeställningar:

1. Har uppgiftslämnarnas syn på svensk folkmusikkultur förändrats sedan folkmusikvågen och har detta i sådana fall påverkat deras respektive förhållande till det egna musicerandet?
2. Vad är likt och vad skiljer mina uppgiftslämnare från varandra när det kommer till synsätt och förhållande till det egna musicerandet?

2. Metod och material

Uppsatsen har ett individanpassat perspektiv som utgår från de djupintervjuer jag genomförde den 21:a och 23:e november 2006. Användningen av kvalitativa intervjuer är att föredra i den här typen av arbete då man härigenom lyfter fram det efterfrågade individperspektivet på ett för uppsatsen fördelaktigt sätt. I de biografiska kapitlen har jag delvis valt att citera uppgiftslämnarna ordagrant genom blockcitat. På så sätt får läsaren en tydligare bild av Rosén och Stinnerbom som personer. I kapitel 5 analyserar jag intervjuerna och tolkar uppgiftslämnarnas utsagor och i kapitel sex diskuterar jag mina slutsatser. Det som presenteras i dessa två kapitel är mina tolkningar av Rosén⁸ och Stinnerbom. Uppgiftslämnarna har tagit del av det färdigskrivna uppsatsmaterialet och kommit med olika synpunkter. Kompletteringar har tillförts uppsatsen och uppgiftslämnarna har därigenom godkänt dess innehåll. Litteraturstudierna står som en referensram i förhållande till intervjuerna.

2.1 Intervjuerna

För att finna svar på den första frågeställningen har frågor ställts om själva spelmansmusiken med utgångspunkt från uppgiftslämnarnas respektive musicerande, i synnerhet då under 70-talets folkmusikvåg. Förhoppningen var att dessa frågor skulle resultera i uttalanden om tiden innan och efter epoken.

Frågeställning nummer två krävde en annan formulering då ett personligare synsätt står i centrum. Detta, då det relevanta intresseområdet utgjordes av uppgiftslämnarnas

⁸ Jag gör en tolkning av Rosén som romantisk i dessa två kapitel. Rosén vill efter ett samtal den 5/4-07 tydliggöra att han är både vetenskaplig och romantisk.

förhållande och synsätt kring det egna musicerandet (för intervjuguide, se bilaga 1). Urvalet av informanter har skett utifrån följande kriterier:

- Uppgiftslämnarna måste ha varit och även vara utövande spelmän i någon bemärkelse.
- Uppgiftslämnarnas musikaliska verksamhet på fältet måste sträcka sig tillbaka till den svenska folkmusikvågens tidiga skede.
- Uppgiftslämnarna måste ha gjort någon form utav avtryck under folkmusikvågen.

Utifrån ovanstående kriterier valde jag att intervjua Anders Rosén och Leif Stinnerbom. Rosén fanns med redan i mina tidiga uppsatstankar samtidigt som min handledare nämnde hans namn. Hon tipsade mig även om Leif Stinnerbom. De avtryck som de båda gjort under folkmusikvågen bidrog alltså till att jag valde just dem som intervjuobjekt.

Fördelarna med telefonintervjuer som intervjumetod, vilken jag har använt mig av, är att den är både smidig och direkt. Genom tillämpningen av metoden kunde jag undvika det långa reseavståndet och gå till verket med intervjuarbetet meddetsamma. Ljudfilens kvalité är likaså god och kunde med lätthet överföras till datorn för att slutligen på enkel väg transkriberas. Troligtvis hade det mänskliga mötet medfört en mer avslappnad intervjusituation för alla parter, vilket förmodligen hade påverkat mitt eget förhållningssätt, samt möjligen förändrat utfallet av uppgiftslämnarnas svar på frågeställningarna.

Intervjuerna genomfördes som samtalsintervjuer och därmed uppstod det faktum att både Rosén och Stinnerbom stundtals svarade på en del frågor utan att jag behövde ställa dem. Genom samtalsintervjuerna fick jag också chansen att ställa följdfrågor då vi berörde relevanta områden. Detta fick konsekvensen av att en del frågor blev något omformulerade under själva intervjutillfället, en omständighet som inneburit både för- och nackdelar för uppsatsarbetet. Exempelvis så blev tolkningsarbetet en aning försvårat, då mina omformuleringar även lockade fram information som jag inte var intresserad av. Men, på samma sätt tillkom oväntad information som blev användbart, vilket var till en fördel.

Intervjuernas utformning kan också ha påverkats av uppgiftslämnarna. Rosén hade något svårare att formulera sig till skillnad från Stinnerbom. Detta beror nog också på

min egen ovana av att göra intervjuer⁹, då själva intervjun ägde rum innan intervjun med Stinnerbom. Intervjun med Rosén gav mig på så vis en erfarenhet som jag kunde dra nytta av i min intervju med Stinnerbom. Stinnerbom var mer avslappnad än Rosén, vilket också tyder på att han besitter en större erfarenhet i att bli intervjuad.

En mindre grad av redigering har gjorts av det färdigställda intervjumaterialet, dels med hänsyn till att texten skulle få ett bättre flyt då det underlättar själva läsförståelsen och dels för att förtydliga de känslomässiga nyanser som uppgiftslämnarna röstmässigt ger uttryck för i intervjuerna. Jag har valt att använda Roséns och Stinnerboms riktiga namn då deras insatser för folkmusikgenrens utveckling är unik, samtidigt som uppsatsen genom detta grepp, får en mer personlig karaktär.

2.1.1 Presentation av uppgiftslämnarna

Jag har intervjuat Anders Rosén (1946-) och Leif Stinnerbom (1956-) om deras musikaliska bakgrund och hur de ser på sitt eget utövande, på spelmansmusiken i stort samt på utvecklingen inom folkmusikgenren. Vid mina första kontakter med Rosén och Stinnerbom, vilka ägde rum några dagar före respektive intervju, informerade jag om syftet med intervjuerna och hur jag skulle använda de uppgifter de lämnade i intervjuerna. Både Rosén och Stinnerbom gav mig då tillstånd att använda intervjumaterialet på det sätt som redovisas i denna uppsats. Rosén och Stinnerbom har tagit del av uppsatsen innan den lades fram på ett ventileringsseminarium den 19 april 2007.

Anders Rosén är intressant av många olika anledningar. En huvudanledning ligger i att han gjort betydelsefulla insatser för utvecklingen av den svenska spelmansmusiken under 70-talets folkmusikvåg. Rosén har rört sig mellan folkmusikpurismen och det något friare konstellationsspelet och därigenom fört in folkmusiken på outforskat vatten. Begreppet folkmusikpurismen syftar på ett traditionsenligt spelmansmusicerande i traditionsenliga instrumenteringskonstellationer, där akustiska instrument används.¹⁰ Ett exempel på detta är när en spelman spelar traditionella spelanslåtar på fiol tillsammans med en annan

⁹ Kvale, Steinar, 2001, s.111ff. Forskarens person är avgörande för den vetenskapliga kunskapens och de etiska avgörandenas kvalitet/.../ I sista hand är det dock forskarens/.../erfarenhet – som är den avgörande faktorn.

¹⁰ Ramsten, 1992, s.92

spelman. Dessutom driver Rosén det egna skivbolaget Hurv sedan 1972 och har sedan dess haft en kontinuerlig rullans på skivproduktionen.

Med vetskap om detta tog jag alltså kontakt med Rosén och vår intervju ägde följaktligen rum den 21 november 2006 och blev nästan dubbelt så lång mot vad jag från den första början tänkt mig. Ännu ett par samtal ägde rum med Rosén den 12 mars samt den 5 april 2007 då några kompletteringar tillfördes uppsatsen.

Leif Stinnerboms roll för svensk folkmusik är även den av stor betydelse då han liksom Rosén ”bildat skola” genom sitt musicerande inom folkmusikpurismen och det något friare konstellationsspelet. Med bl.a. Anders Rosén som tidig förebild under 70-talet utvecklade han den värmländska spelmansmusiken tillsammans med kollegan Mats Edén. Stinnerbom har bidragit till den moderna folkmusikgenrens utveckling genom uppstartandet av det stilbildande bandet Groupa (1980-). Stinnerbom har tidigare arbetat som musikantikvarie vid Värmlands museum men arbetar i dagsläget som teaterregissör i Sverige och Norge. Intervjun ägde rum den 23 november 2006 och Stinnerbom delgav sin spelmanshistoria i stort och smått. Ännu ett samtal tillkom med Stinnerbom den 13 mars 2007 då ett par kompletteringar tillfördes uppsatsen.

2.2 Litteratur och tidigare forskning

Den litteratur jag använt mig av består dels av tidigare forskning inom det folkmusikvetenskapliga fältet och dels av sentida musiksociologisk forskning. Boken *Musikliv* har varit den musiksociologiska huvudboken och den teoretiska referensramen när det kommer till hur olika musikkulturer fungerar i stort.¹¹ Boken redogör för olika processer som kännetecknar en musikkultur. *Musikliv* har sin tyngdpunkt på brukarperspektivet (musiklyssnarnas) medan jag i uppsatsen har fokuserat på musikerperspektivet. *Musikliv* berör musiken i stort utan att behandla någon specifik genre och av den anledningen var jag tvungen att försöka finna relevant folkmusiklitteratur som komplement.

Märta Ramstens doktorsavhandling *Återklang* behandlar svensk folkmusik i förändring mellan åren 1950-1980 och har i huvudsak fungerat som referensram till avsnittet om

¹¹ Lilliestam, Lars, *Musikliv* Göteborg 2006

Folkmusikvågen.¹² När det kommer till övrig folkmusikhistoria från 1900-talet har jag använt mig av *Folkmusik i Sverige*.¹³ Från boken *Folkmusikvågen* har jag främst använt mig av Gunnar Ternhags artikel ”Spelmän i lag”, som bidragit till spelmanslagens historia men även av bokens förord.¹⁴ I en viss utsträckning har jag även använt mig av kringliggande material såsom konvoluttexter. Dessa utgörs av *Stamp tramp och långkut*,¹⁵ (Hurv KRLP-2) samt av *Lika många fötter i taket som på golvet*,¹⁶ (OSLP, 522). Som handledning i intervjumetodik har jag använt mig av Steinar Kvales bok *Den kvalitativa forskningsintervjun*.¹⁷

Överlag råder det brist på tidigare forskning av den sort som jag i denna uppsats presenterar. Det finns en hel del biografier som är skrivna men dessa är dock i avsaknad av diskussion och analysdel, samtidigt som de flesta spelmansporträtten behandlar spelmän som gått ur tiden. Genom denna uppsats tillförs alltså fältet ett nytt material av individstudier som åskådliggör karakteriserande drag inom den svenska folkmusikkulturen. Både Rosén och Stinnerbom finns även behandlade tidigare. Rosén är omskriven av Jan Ling i dennes artikel ”Folkmusik en brygd”, samt av Ternhag i förordet till *Spelmän i Dalarna*.¹⁸ Både Rosén och Stinnerbom finns även behandlade i ovan nämnda *Folkmusik i Sverige* samt i *Återklang* och *Folkmusikvågen*.

2.3 Avgränsning

Avgränsningar har skett med hänsyn till uppsatsens kärnområden. Detta har fått till en följd att 1900-talets folkmusikhistoria i huvudsak skildras mellan åren 1940 – t.o.m. 70-talet. Jag har alltså koncentrerat mig på de tidsområden och perspektiv som är relevant för själva uppsatsen. Detta innebär att hela historiekapitlet är starkt komprimerat. Bl.a. har de tidiga spelmanstävlingarna utelämnats liksom Sveriges radios omfattande inverkan på folkmusikgenren. En del av mina resonemang är medvetet outvecklade då jag

¹² Ramsten, Märta, *Återklang*, Göteborg 1992

¹³ Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, *Folkmusik i Sverige* 1:a upplagan 1996 och 2:a upplagan 2005
Dessa två upplagor är i princip identiska. I huvudsak har den 1:a upplagan använts men i slutskedet har kompletterande information hämtats från andra upplagan.

¹⁴ Kjellström m.fl. *Folkmusikvågen*, Stockholm 1985

¹⁵ Rosén, Anders m.fl. *Stamp tramp och långkut*, KRLP-2, Malung 1975

¹⁶ Stinnerbom m.fl. *Lika många fötter i taket som på golvet*, OSLP, 522, Arvika 1977

¹⁷ Kvale, Steinar, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Lund 2001

¹⁸ Ling, Jan, ”Folkmusik en brygd”, *Fataburen*, Stockholm 1979 samt Ternhag, Gunnar, *Spelmän i Dalarna* 1979

koncentrerat mig på det som är kärnfullt för uppsatsens syfte och frågeställningar. Jag vill dock hänvisa läsaren till den litteratur jag använt mig av för vidare upplysning.

3. Sextio år folkmusikhistoria med spelmannen i centrum

Den tid som förflöt mellan 40-talets framväxt av spelmanslagen t.o.m. den tidpunkt då folkmusikvågen sköljde fram över Sverige, kännetecknas av ett turbulent spelmansklimat. Under dessa fyrtio år ökade aktiviteten på fältet stegvis, för att slutligen mynna ut i 70-talets folkmusikvåg.

Individens plats på folkmusikkartan var sparsmakad innan folkmusikvågen även om ett fåtal spelmän lyckades sticka ut från mängden under 60-talet. Under 60-talet kunde man alltså skymta en förändring av individens ställning på folkmusikfältet, detta skedde till en stor del genom Sveriges Radios förtjänst. Spelmannens roll som artist och traditionsskapare skulle komma att förändras under 70-talet genom att nya ideal införlivades, ideal som varit delvis förhärskande ända fram till i dag.

3.1 Spelmanslagen och Sveriges radio

Kollektiva och individuella insatser präglade folkmusikfältets utveckling under 1940 och 50-talen och ideologiska värdegrunder införlivades härigenom på folkmusikfältet, vilket vi i detta avsnitt ska ta del av. Dessa rörelser skulle i synnerhet bli synliga genom spelmanslagens födelse och utveckling. Märta Ramsten konstaterar att:

Folkbildningsarbetet och ”föreningstanken” som innebar kamratskap, gemenskap och sammanhållning utvecklades i stort under beredskapsåren och i efterkrigstidens Sverige och utvecklingen av lagspel kan ses som ett barn av sin tid.¹⁹

Spelmansrörelsens organiserade arbete för att främja folkmusiken hade resulterat i uppkomsten av ”spelmanstävlingar, stämmor, och spelmanslag och dess verksamhet har alltjämt skett på en ideologisk grund med syfte att stärka folkmusikens ställning i Sverige”.²⁰ Den stilisering spelmanslagen genomgick innebar att man satsade på skönspele och konsertstrader.²¹ Enligt Gunnar Ternhag var målet med spelmanslagen att:

¹⁹ Ramsten 1992, s.45

²⁰ Lundberg, 1996, s.82

²¹ Ternhag, 1985, s.39

Skapa en repertoar av väl inövade och publiktillgängliga låtar med lokal anknytning. Den konstmusikaliska anknytningen är uppenbar. Den var priset för att ge spelmannen en plats på scenen igen.²²

Under 50-talet ökade Radiotjänsts intresse för folkmusiken i en avgörande grad. Detta skedde främst genom folkmusikivraren Matts Arnberg (1918-1995), som blev en viktig förutsättning ”för folkmusikens fortsatta spridning och utveckling”.²³ Arnberg som ”lanserade lagspel i radio och på grammofon såg i spelmanslagen en möjlighet att få en större publik för spelmansmusiken”.²⁴ Under 60-talet gav Sveriges Radio och Svenskt visarkiv en samling framstående svenska jazzmusiker och orkesterledare i uppdrag att bearbeta folkmusikinspelningar i Sveriges Radios folkmusikarkiv. Dessa inspelningar går under namnet *Äventyr i jazz och folkmusik* (Caprice 21475).²⁵ Under 60-talet uppmärksammades även ett fåtal individer på folkmusikscenen genom Arnbergs förtjänst. De uppmärksammade spelmännen utgjordes bl.a. av Jon Eric Öst (1885-1968), Eric Sahlström (1912-1986), Nils Agenmark (1915-1994) och Pål Olle (1915-1987). De sistnämnda två genomförde en uppmärksammas konsert som direktsändes av Sveriges radio från Moderna museet i Stockholm den 11 november 1962.²⁶

Att spelmännen uppträdde i kavajkostym istället för Rättviksdräkter får också anses som en markering mot kopplingen av spelmansmusiken till folkdansrörelsen och de därmed rådande negativa värderingarna av ”knätofseri”.²⁷

3.2 Folkmusikvågen

När folkmusikvågen rullade fram över Sverige under 70-talet genomgick spelmansmusiken omfattande förändringar. I det här avsnittet följer en överblick på hur några av dessa förändringar manifesterade sig.

Folkmusikvågen tände nya stjärnor på folkmusikhimlen och relationer inleddes med utomstående musikgenrer. Ett exempel på detta utgörs av det samarbete som ägde rum mellan folkmusikgruppen Skäggmanslaget och popgruppen Contact som 1970 resulterade

²² Ibid. s.39

²³ Lundberg, 1996, s.83

²⁴ Ramsten 1992, s.45

²⁵ Lundberg, 1996, s.161

²⁶ Ramsten, 1992, s.55

²⁷ Ramsten 1992, s.56

i den ”epokgörande” inspelningen av *Gråtlåten, polska efter Hjort Anders* (på Skäggmanslagets LP *Pjål, gnäll och ämmel*) (Sonet SLP-2510)”.²⁸ Musikforskare Lundberg skriver att, ”Skäggmanslagets popularitet förklaras bl.a. av att de skapade politiska strömningar i samhället – ’gröna vågen’ och ’alternativrörelserna’ – en ny folkmusikpublik som kunde identifiera sig med musikerna och musiken”.²⁹ Han fortsätter:

För det andra innebar 70-talets förändrade inställning till musik och musicerande en friare syn på förnyelse och, vilket är viktigt, i detta sammanhang, tanken att alla har rätt att använda folkmusiken.³⁰

Under 70-talet blev en ny ung generation spelmän fram i rampljuset med ambitionen att ta folkmusiken vidare till nya dimensioner:

I den nya folkmusikungdomens ögon hade folkmusikkännare och insamlare, allt sedan 1800-talet representerat samhällets bakåtsträvande krafter – de som ville bevara den svenska folkmusiken och dansen eller snarare rädda en spillra av den äldre folkkulturen åt eftervärlden. I en förenklad beskrivning kan vi säga att kampen om folkmusiken blev en strid mellan å ena sidan det organiserade folkmusiksverige vars ambition var att bevara svenska folkdanser och musik och å den andra sidan folkmusikutövare inom den nya folkmusikvågen som ville använda den gamla musiken för att utveckla en ny ”egen” svensk folkmusik.³¹

Folkmusikvågen var i sin inledning starkt färgad av ett historiserande, tillbakablickande äkthetssträvande och bevarande. Kampen stod inledningsvis mellan det ”naturliga” och det ”onaturliga” och det ”äkta” och det ”oäkta”. Det fanns alltså två olika typer av spelmansmusik under folkmusikvågen – en som de unga folkmusikerna tilldelade hög status, samt en annan ”mindre autentisk” musik som de tilldelade en låg status. Samtidigt ifrågasattes de unga nykomlingarna av det organiserade folkmusiksverige. Ramsten skriver att två av de vägledande spelmännen bland den yngre generationen var Anders Rosén och Kalle Almlöf från Malung i Dalarna.

Rosén och Almlöf hade gjort efterforskningar bland Einar Övergaards notuppteckningar av gamla spelmän från Västerdalarna, 1897. De unga spelmännen sökte och fann belägg om de äldre spelmännens spelsätt och ornamentik samt om den ”heterogena rytmen”, dvs. olika tidsvärden inom takten etc.³²

²⁸ Lundberg, 1996, s.162, kursivering enl. citat.

²⁹ A.a., s.163

³⁰ Ibid.s.163

³¹ Lundberg, 2005, s.89

³² Ramsten, 1992, s.88

Efterforskningarna skulle i kombination med intryck från äldre spelmän i hemtrakten samt från äldre inspelningar resultera i skivan *Västerdalton* 1972 (Fjedur 1).³³ Skivan blev mönsterbildande och ”inom loppet av några år hade den nya spelstilen ’Bordunspel’ blivit etablerad i landet”. Ramsten menar därmed ”att svensk spelmansmusik härigenom fick ett nytt ’historiskt’ sound”.³⁴

Den unga generationens spelmän kom inte in i folkmusiken genom spelmansrörelsens försorg då intresset uppstod genom nya ideal som låg i tiden. ”Framför allt är det säkerligen ’ideologin’ bakom 70-talets folkmusikvåg med ett alternativt livsmönster och därmed också en förändrad attityd till mans- och kvinnoroller som ligger bakom denna ’generationsväxling’, vilken alltså innebar en förnygring av spelmansleden.³⁵ De yngre spelmännen ”sökte sig tillbaka i historien där man hittar den musik och dans som växer fram ur gemenskap och nöje i den gamla bysamfälligheten – en livsstil att identifiera sig med”.³⁶ Ramsten delger följande beskrivning av den nya spelstil som växte fram hos unga spelmän under 70-talet:

Ett klangrikt flersträngspel med bordun och nästan överdriven taktmarkering medelst stampningar. Fiolhållning mot bröstet och stråkfattning över froschen omöjliggör ’tekniskt’ spel – ett medvetet arkaiserande spelsätt (Ramsten, 1992:67).

Ramsten menar även att det handlar om ”ett klart och medvetet stilbrott som är ideologiskt betingat”.³⁷ Ramsten menar också att ideologin har satt sin prägel på spelstilen då musikens främsta funktion ligger i att den ska vara dansbar, ”därför är rytmen viktigare än det melodiska” språket.³⁸ Genom spelstilen tog man också avstånd från den i övrigt dominerande ’violinistiska’ speltekniken. De yngre spelmännen hade funnit belägg för den utveckling de själva iscensatte genom sitt ”historiska intresse”, bl.a. då genom ”efterforskningar i olika historiska källor”.³⁹

Under 70-talet förekom det hos den yngre generationen två olika typer av folkmusikutövning. Den ena gick ut på att man återanknöt till en äldre lokalt förankrad låttradition som man framförde med ”akustiska instrument som fiol, tramporgel och

³³ A.a., s.86

³⁴ A.a., s.88

³⁵ A.a., s.54

³⁶ Ramsten, 1992, s.72

dragspel”.⁴⁰ Under den senare delen av 70-talet uppstod en ny sorts folkmusikutövning där man införlivade ”egenkomponerat låtmateriel tillsammans med det traditionella”, i samma stund som man även tog in en ”ny sorts instrumentering genom ’främmande’ instrument som triangel, trumma, mandolin och kontrabas som blandade sig med fiolerna, tramporgeln och dragspelet”.⁴¹ Hos grupper som Norrlåtar och Filarfolket ingick texter med politiskt budskap, och i de sistnämndas fall framgick även ”ett starkt avståndstagande från allt som spelmansrörelsen stod för”.⁴² Ramsten har valt att kalla den första sortens musikutövare för ”purister och den senare för synkretister”.⁴³

3.3 Spelman, artist och traditionsskapare

En spelmans autenticitet, eller ”äkthet” om man så vill, avgörs utifrån en mängd olika faktorer. En spelman genomgår en rad olika processer av lärande på sin väg till ett eventuellt erkännande. En del av detta arbete kännetecknas av att spelmannen införskaffar sig en gedigen förankring i den spelmanstradition han representerar.

Dan Lundberg ställer upp två huvudkrav som efterfrågas av en stilbildare inom spelmansmusiken. Han delger oss följande beskrivning med förebilden och storspelmannen Pers Hans Olsson från Östbjörka i Dalarna:

1. ”Både hans musik och hans person är *lokalt förankrade* och hans musik kan därmed betraktas som ’äkta’ eller *autentisk*, vilket tillfredställer värderingar med historicistiska utgångspunkter”.⁴⁴
2. ”Samtidigt som Pers Hans har en stark lokal förankring är dock mycket av hans musik nykomponerad. Få av dagens spelmän har en så rik produktion av egna låtar. Från en annan synvinkel kan man alltså säga att Pers Hans mycket väl uppfyller 70- och 80-talens ideal om *förnyelse* och *eget skapande*”.⁴⁵

Han skriver också att:

⁴⁰ A.a., s.92

⁴¹ Ibid

⁴² A.a., s.94

⁴³ A.a., s.95

⁴⁴ Lundberg, 1996, s.174, kursivering enligt citat

⁴⁵ A.a., s.175, kursivering enligt citat

Dessutom präglas Pers Hans fiolspel av ett starkt personligt uttryck och en mycket bra teknik. Detta tillsammans med hans naturliga lokala förankring hjälper till att överbygga den motsättning som finns mellan kraven på autenticitet och nyskapande.⁴⁶

Lundberg syftar därmed på grundläggande värderingar som en spelman bedöms utifrån, huruvida han anses vara äkta eller oäkta. Med ovan nämnda kriterier i bakhuvudet ökar förståelsen för spelmansmusikens natur, inte minst när det kommer till dess musikaliska beständighet. Det personliga förhållningssättet till traditionen blir härigenom en hjärtefråga vars aktualitet stiger med spelmans anseende och status. Liknande beskrivning finns om andra spelmän finns också, exempelvis om Malungsspelmannen Kalle Almlöf:

Almlöf är noga med att betona sin egen roll i traditionen. Han är inte ute efter att spela historiska rekonstruktioner av bevarade låtar, snarare gör han tolkningar utifrån sina egna erfarenheter och sin egen estetik. Ändå kan man säga att han blivit en symbol för ett äldre spelsätt som inte bara inspirerat andra folkmusiker, utan även andra folkmusikaliska stilbildare som t.ex. Leif Stinnerbom och Mats Edén, vilka på ett liknande sätt skapat mallar för värmländsk spelmansmusik.⁴⁷

Kalle och Pers Hans utgör alltså två av dagens viktiga stilbildare inom spelmansmusiken. Gemensamt är att de utnyttjar de medel och utrymmen som finns till hands för att därefter göra personliga tolkningar av folkmusiken. Ramarna är inte de vidaste, men genom deras starka förankring i traditionen, samt genom deras stora erfarenhet som spelmän har de båda utvecklat den spelmansmusik de representerar och därmed har de tillskrivits rollen som stilbildare. Att de med framgång stått som förebilder sedan folkmusikvågens tidiga skede kan ses som en bekräftelse på deras respektive särställning inom genren.

⁴⁶ Ibid..175

⁴⁷ Lundberg, 2005, s.192

4. Presentation av Anders Rosén och Leif Stinnerbom

För att få svar på mina frågeställningar har jag alltså valt att intervjua två viktiga spelmansprofiler inom den svenska folkmusiken. Anders Rosén (1946-) har genom sin banbrytande verksamhet inom spelmansmusiken influerat och inspirerat många efterföljare, bl.a. uppsatsens andra nyckelperson Leif Stinnerbom (1956-). De båda har orsakat kedjereaktioner då deras respektive insatser på fältet bildat skola samtidigt som deras musikaliska banor har gemensamma drag rent utvecklingsmässigt.

Biografierna är upplagda med en början vid deras tidiga inlärningsfas och fortsätter därefter med att redogöra för deras utvecklingsbanor som spelmän. Kapitlet är indelat i fem olika huvudavsnitt per person och inleds med en kort presentation av deras respektive bakgrund. Därefter behandlas spelmännens förebilder och sedan hur de själva anser sig vara förebild och förmedlare av spelmansmusiken. Det egna musicerandet behandlas för att därefter övergå till hur de ser på själva tolkningsprocessen av traditionellt låtmaterial. Roséns och Stinnerboms respektive syn på folkmusiken avslutar sedan kapitel fyra.

Om inte annat anges i texten bygger följande kapitel på en intervju med Anders Rosén, gjord den 21/11 2006 samt en med Leif Stinnerbom, gjord den 23/11 2006.

4.1 Anders Rosén

Rosén har inte någon spelmansförankring i sina närstående släktled. Hans tycke för folkmusik uppkom under mitten av sextiotalet i samband med att han fann ett intresse för etnisk musik. Härigenom uppstod en nyfikenhet över att utforska jazzmusikens rötter. Tankarna om musikens ursprung ledde i sin tur in honom på tankarna om det inte fanns någonting lika exotiskt på våra breddgrader.

Klassiskt fiolspel fanns med i bilden under Roséns barndom men intresset blev inte långlivat och instrumentet lades på hyllan. Istället fann han ny inspiration genom jazz och bluesmusiken och med Lars Gullin (1928-1976) som förebild lyckades Rosén övertyga sina föräldrar om ett saxofoninköp. Med tiden samlade han på sig tre olika sorters saxofoner även om Lars Gullins musik inspirerade honom till att föredra barytonsaxofonen. 70-talets folkmusikvåg tog honom med storm och han skulle finna en

mängd olika uttrycksformer för sitt musicerande. Efter 70-talet har Roséns folkmusikkarriär fortsatt framåt, i huvudsak inom den traditionella spelmansmusikens område. Han har dock aldrig övergett sin musikaliska experimentlusta, bl.a. har han spelat tillsammans med hårdrocksbandet Hagen. Rosén har drivit det egna skivbolaget Hury sedan 1972 och via dess hemsida kan man ta del av bolagets fonogramutgivningar och berättelser om legendariska spelmän från Västerdalarna.⁴⁸

4.1.1 Roséns förebilder

1968 åkte Rosén med på en turistresa från Rättvik till spelmansbyn Bingsjö och fick där sitt första möte med ”äkta folkmusik”, som han själv uttrycker det i intervjun. Där fick han ta del av Bingsjöspelmännen Pekkös Gustaf (1916-2000) och Petters-Erik när de spelade upp för resenärerna i Pekkös Gustafs kök. Upplevelsen av Pekkös Gustafs fiolspel gjorde ett starkt intryck på den unge Rosén, som därefter gav sig i kast med att spela Bingsjölåtar på sin barytonsaxofon:

Jag spelade och transponerade som det stod, försökte transponera efter deras instrument och det blev ju knepiga tonarter och så innan jag kom på då att om jag skulle lära mig den där musiken så måste jag göra det genom spelmännens instrument.

Efter det att Rosén färdiggjort sin rekryt på T2 i Skövde flyttade han hem till sin familj som då bodde i Falun.⁴⁹ Vid den här tidpunkten såg han en kortfilm som sändes av SVT som gick under namnet *En spelmans jordafärd*. Rune Lindström, författare av bygdespelet *Himlaspelet* hade kopplat ihop Dan Anderssons dikt *En spelmans jordafärd* med vad som berättades om Lejsme Pers (1822-1907) begravning. Huvudrollen i denna film spelades av Wille Toors (1921-), en känd spelmansprofil från Malung:

Han satt på kistan och spelade Hins polska och det var ju en musik och en spelstil och allting som inte var likt någonting jag hört tidigare i mitt liv.

Rosén som hade gått runt i tankarna om att söka upp Pekkös Gustaf lockades nu istället till att söka upp Wille Toors, en spelman som kom ifrån hans egna hemtrakter, för att bli lärling hos honom. Rosén berättar om sitt första möte med sin blivande läromästare:

⁴⁸ <http://www.hury.com>

⁴⁹ Efter samtal med Rosén den 12/3-07

Så vi svängde in på hans gård i Mobynd då. Han stod och rotade med någonting ute på tomten när vi kom. Och vi gick ut då och jag var lite i bakgrunden då och moster Rut gick fram och så sade hon till honom att; ja, hej du Wille. Jag har en ung man här som vill bli spelman, sade hon. Jaha, sade han och tittade på mig, kisade med ögonen och frågade: Kan han fiska då?

Rosén inledde en god vänskap med Toors, som blev den tidiga läromästaren och inkörsporten till spelmansmusiken, inte minst med anledning av att han kände många spelmän. I sitt sökande efter ett ålderdomligare spel kom Rosén i kontakt med grundaren av Dalarnas museums folkmusikavdelning Gertrud Sundvik i Falun. Hon berättade bl.a. om Ekorr Anders (1898-1983) i Evertsberg och Spak Erik (1889-1984) i Särna. Rosén besökte dessa två spelmän och upplevelserna i sig gjorde ett starkt intryck på honom, bekantskaperna skulle likaså resultera i en framtida vänskap.

Man märkte ju vilken spännande musik de var och dom hade ju precis det där som jag letade efter, men som jag inte förstod så bra vid den tiden, det lät ju så svårt...

Rosén åkte vid denna tidpunkt runt till olika traditionsbärare i Sverige och ibland även till Norge där han bl.a. uppsökte Sven Nyhus (1932-).⁵⁰ Med sig hade han alltid sin portabla bandspelare som han spelade in musiken på, åkte hem och övade, för att sedan bege sig tillbaka till den traditionsbärare som han fått låtmaterialet ifrån för att få feedback. Rosén spelade ofta för äldre personer för att se hur musiken mottogs, då han ansåg att denna typ av bekräftelse var av yttersta vikt.

Ja, det var ju jätteviktigt, för dom hade ju hört dom där, i en del fall, dom där legendariska spelmännen för jag har ju träffat folk som berättade om Lejsme Per, som har träffat honom och hört honom. Nu vill inte jag jämföra mig med Lejsme Per, men ändå att spela för en sån person betyder ju någonting speciellt. Eller äldre personer som till och med dansat till äldre spelmäns spel, som visste hur det kändes på dansgolvet. Det är så viktigt att få deras respons, att inte dom kände sig främmande för det man höll på med för då var det ju totalt meningslöst.

4.1.2 Rosén som förebild och förmedlare

Rosén liknar själva traditionsbärandet med att han ”är en länk i en kedja eller att man kan likna det hela med hur man dansar en långdans där man fattar varandras händer, man har någon bakom och man har någon framför sig”. Att man på så vis ”griper tag i en hand,

⁵⁰ Efter samtal med Rosén den 12/3-07

helst åt båda hållen” och därigenom för sin kunskap och lärdom vidare. Har man inte någon hand där för stunden så får man söka den.

När Rosén talar om sitt förhållningssätt till själva förmedlingsprocessen refererar han till konstnären Leonardo Da Vinci (1452-1519) och den bok⁵¹ i vilken Da Vinci poängterar att den som vill lära sig måleri först måste lära sig att kopiera mästarna.⁵²

Samma sätt med musik, att man gör om samma saker som mästaren, varenda rörelse med stråken och fingrarna, tonbildningen, precis allting så att man förstår vad det är för någonting, sen därifrån så då kommer allt det där andra av sig själv om det är meningen, är det inte meningen, ja, då kanske man blir en imitator, man kanske bara blir en medelmåtta, somliga går ju vidare, somliga får en egen stil utan att ens försöka, det liksom bara kommer, det beror på var och en vad det sen blir av det. /.../ Jag menar, somliga kanske lever ett helt liv då att reproducera tavlan och nästa dag ja, göra vackra reproduktioner, dom är ju vackra att ha på väggen dom också./.../ Andra blir egna mästare och allt där emellan.

Rosén har haft elever i olika sammanhang, dels med anledning av att han varit i behov av det rent inkomstmässigt och dels för att han känner ett ansvar att vidareförmedla det han själv lärt sig. Rosén var anställd vid Malungs folkhögskolas folkmusiklinje under en termin och har samtidigt hållit i en del studiecirkel som lärare men i övrigt har denna del av hans spelmansliv varit sparsmakad. Han berättar att eleverna vid Malungs folkhögskola ansåg att hans kurs var lika krävande som två kurser.

Ja, dom tyckte nog att jag var för krävande, för ambitiös, eleverna tyckte att det var som två kurser, som en extra kurs. Jag la ribban för högt, jag var för ambitiös, man skulle bara ha suttit helt slött och lärt ut lite låtar och småprat, tror jag, jag försökte med nåt så omodernt som att ge läxor och sånt där...

I dagsläget har Rosén en elev som han träffar varannan vecka. Rosén är inte rädd för att överbelasta sina elever med information om hur en låt ska spelas. Allt ska följas till ”punkt och pricka” – om det ska vara ned eller uppstråk, antalet fingerslag i en specifik drill, hur och när man ska vända stråken eller binda melodin etc.

Rosén menar att 80-talets folkmusikkonstellationer såsom Filarfolket, Groupa och Hedningarna, tagit intryck och influerats av de skivproduktioner han själv gjorde under-

⁵¹Boken heter *Trattato della pittura* och är bestående av textkompilationer från olika manuskript da Vinci skrivit, sammansatta i efterhand av da Vincis lärning Francesco Melzi, Florens 1436 (<http://www.artic.edu/aic/libraries/history/entablature.html>)

⁵² Efter samtal med Rosén den 5/4-07. Rosén anser att själva begreppet *mästare* är något pretentiöst och att begreppet mästerspelman används allt för lättvindligt inom dagens folkmusikaliska sammanhang. Detta, då väldigt få spelmän uppnår en mästarnivå i sitt musicerande.

70-talet. Han hänvisar bl.a. till skivproduktioner som *Sen dansar vi ut* (Hurv KRLP-3,1977) och *Forsens låt* (Hurv KRLP-1,1974/1975). Rosén berättar att Anders Norudde i gruppen Hedningarna tagit sitt avstamp från just dessa två skivor och att man än i dag kan höra denna ”påverkan” på Noruddes soloskiva *Kan själv* (DROCD020).⁵³

Rosén relaterar till det konstellationsmässiga experimenterade han bedrev under 1970-talet, när han delger att delar av det som 80-talets folkmusikgrupper påstod sig vara först med, utgjordes av sådant han redan hade gjort. Något nedstämd men ändå ironisk refererar han med följande citat till skivproduktionen *Sen dansar vi ut*:

Ja, man får läsa då en intervju i en engelsk tidning om ja, Folkroots eller vad den nu heter, Filarfolket då, om att dom är först med att, ja det är så unikt då deras koncept med två saxofoner med blås och fiol, spelmansfioler och sådant där. Det är ju jätteroligt att läsa [säger detta ironiskt, *min anm.*].

Rosén menar att varken Filarfolkets eller Groupas konstellationssättningar inte bar med sig något större nyhetsvärde då han redan utforskat dessa områden på skivan *Sen dansar vi ut*. Även om Rosén tillhört en av de spelmän som stod i händelsernas centrum under folkmusikvågen vill han dock inte göra något ställningstagande till när han blev en etablerad spelman, eller om han någonsin blivit det.

Det kanske är någonting som man blir någon gång. Det där är ju alltid något som är diskutabelt, va. För somliga är man etablerad och för andra är man diskutabel, ifrågasatt. Så har det varit i alla fall för mig och är fortfarande. Det är ju ingen fråga som man kan besvara själv och egentligen så är den inte så viktig den frågan heller, det tycker jag nog inte.

4.1.3 Det egna musicerandet

Genom intensiv träning på sin fiol utvecklades Rosén i snabb takt. Här följer några rader där han berättar om sitt utövande under det tidiga 70-talet, ungefär ett år efter det att han återupptagit sitt fiolspel.

Jag stod där och spelade och spelade, så kanske vid elvataget så lomma mormor upp och la sig då och jag stod där och spelade och spelade ända tills morfar kom upp på morgonen, då så stod jag på samma ställe fortfarande och spelade, så då kokade vi gröt och sen gick jag och lade mig.

Rosén menar att den snabba utvecklingen av fiolspellet på sätt och vis kunde förklaras av att han i fjärde och femte klass spelade klassisk fiol men framför allt att han kontinuerligt

⁵³ Efter samtal med Rosén den 12/3-07

hållit sitt musicerande vid liv genom att spela andra instrument. Av den anledningen fanns känslan för musik, finmotorik och rytmkänsla på plats då det nytända intresset för spelmansmusiken uppstod. Rosén tror likaså att det fördelaktiga låg i att han slutat spela fiol så pass tidigt, det underlättade för honom att börja om från början med en mera spelmansmässig teknik.

Jag hade inte det där vanliga att brottas med som dom kan ha som spelar klassisk musik med ett vibrato som dom inte kan få stopp på, eller handställning som inte är spelmansmässig och allting sånt där, att det helt enkelt är för fint och för mycket på tåspetsarna. Jag började ju med att härma efter gubbarna istället, deras spelsätt, deras allting, inte bara låtarna utan även hur det lät, soundet då och allt sånt där.

I följande citat beskriver Rosén sin egen musikaliska medvetenhet och den egna fiolspelsutvecklingen för att sedan övergå till hur han själv ser på själva in och utlärningsprocessen.

Så att i början där då så hade jag full kontroll i mitt spel, ursprung till allt vad jag gjorde, de [detaljerna, *min anm.*] kommer därifrån, liksom alla små detaljer och nu pratar jag inte bara om låten som den kan skrivas ner i noter utan precis allt möjligt annat – allt som är musik – visste precis allting in i minsta detalj var det kom ifrån, men med tiden kan man ju inte bara hålla reda på allt sånt, utan det blandas ihop till en blandning av något slag, där man inte längre kan se beståndsdelarna och, det blir väl en sån där blandning som det kanske växer fram någonting [ur, *min anm.*] som är en egen stil. I början kanske man kämpar emot för att det ska bli det, men det går inte att hålla emot. Man lär sig det där utantill, behärskar det i den låten, så går man vidare till andra låtar och sen med tiden så flyter allt det där ihop till ett uttrycksmedel, som i bästa fall – bara kommer ur hjärtat. Sen, då man spelar på en dans eller för sitt nöjes skull då tänker man inte alls på det sättet. Det gör man bara när man övar, men sen, när man spelar på riktigt då finns det inga tankar på sånt annat än i bakhuvudet, eller att man snubblar vid någon sån tanke.

Rosén utvecklades alltså på många olika plan under 70-talet, inte minst rent musikaliskt sett. Vid sidan av sitt intresse för den gamla generationens musik utforskade han nya innovativa stigar. Genom att Roséns bästa vän, Ove Karlsson blev medlem i gruppen Arbete och fritid började Rosén söka sig till dem. Rosén fick kontakt med gruppen då han fattat tycke för deras musik som bar på influenser av folkmusik från olika delar av världen. Rosén influerades även av deras experimentella förhållningssätt till folkmusik och jazz. Rosén berättar att det uppstod en vilja i honom om att själv få spela i ett sådant sammanhang. Genom sin dragning till bandet och deras musik påverkade dem till att väva in mer svensk folkmusik i sin repertoar. Rosén försåg Arbete och Fritid med

Västerdallåtar, bl.a. ”Lejsme Pers gånglåt”, vilken skulle bli ett av gruppens framgångsrika slagnummer. År 1974 inledde Rosén ett samarbete med gruppens saxofonist Roland Keijser som resulterade i skivan *Forsens låt* (1974-75) och 1977 släppte han och Keijser m.fl. dubbelskivan *Sen dansar vi ut* som också gick under namnet *Arbete och fritid*. Rosén hade sedan tidigare fattat tyck för jazzmusikern Roland Keijsers saxofonspel. *Sen dansar vi ut* kom ut samtidigt som *Arbete och fritid* släppte en egen skiva (*Se upp för livet*, MNW 75P) vilket orsakade en del skriverier, menar Rosén. Samarbetet mellan Rosén och Keijser har fortgått genom åren, vilket bl.a. resulterat flera efterföljande skivinspelningar.

4.1.4 Den egna tolkningen av traditionell folkmusik

Rosén är noggrann när det gäller tolkningen av gammalt låtmaterial. Samtidigt som han förespråkar den egna tolkningsprocessen ska de låtar som han fått i första led, från spelmän som t.ex. Ekorr Anders hållas fria från egna inlägg.

Ja, det tycker jag är jätteviktigt, att det blir så nära som möjligt. Om man ska börja på att experimentera då kan man göra det med andra låtar. Då kan man ta låtar som man har på noter eller sådana som man har gjort själv. Men när det gäller låtar efter Spak Erik eller Ekorr Anders då vill jag nog att det ska vara så nära källan som det går, inte bara tonföljden utan så mycket annat också, i rytmiken, i ornamentiken – precis allting. Så att det är ju precis som... det är det klassiska sättet att lära sig inom konsten, genom att man i början imiterar mästarna, sen därifrån går vidare till att skaffa sig en egen stil.

När Rosén under den senare delen av 70-talet sökte nya uttryck för folkmusiken stod de rytmiska detaljerna i centrum då musiken skulle vara dansbar.

Det var jätteviktigt att om man spelade moderniserade polskor genom att spela på saxofon och med trummor och sånt där, att det fortfarande var dansbart som polska, att man inte gjorde våld på polskans karaktär med tempo och liksom allt det som gör en polska så spännande rytmiskt. Så att om man har trummor till då måste trummisen lära sig spela polska på sina trummor, jag menar det går inte att dunka på liksom, som en rocktrummis, som t.ex. Kebnekaise, då blir det mera folkrock, men det här skulle vara helt idiomatiskt ifrån folkmusiken själv, så tänkte jag.

Rosén påtalar att han försökte lösa upp folkmusikens formmässiga struktur, och lämna plats för soloimprovisationer men fortfarande på folkmusikens grund.

Inte så att man då skulle föra in en harmoniföljd, som i jazz, som man improviserar jazzsolon på, utan det ska vara folkmusikaliskt, rakt igenom – hundra procent! Så tänkte jag på den tiden.

4.1.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet

Roséns syn på folkmusiken och fältet har förändrats under hans liv som spelman:

Man hade för sig att svensk folkmusik det var någonting töntigt. Det var folk i hembygdsdräkter på midsommar och man spelade töntig musik och dansade töntiga danser och sådant va. Det var ju den bilden man hade utav det. Och, men så kom ju Jan Johansson med den här, äntligen då, *Jazz på Svenska* [Megafon- mflp S4, 1963, *min anm.*] som visar att det alls inte behöver vara så töntigt, att man kunde vara väldigt cool.

Under 60-talet började det att stiga fram spelmän utanför spelmanslagens sammanhang. Rosén påtalar att de individer som kom fram under den här tiden blev stjärnor inom genren.

Under det sena sextiotalet skedde fonogramutgivningar med mindre spelmansgrupper och sättningar, duoskivor från t.ex. Røjås-Jonas och Pål-Olle som gav en annan bild av det [bild av spelmansmusiken, *min anm.*] än dom stora spelmanslagen.

Rosén berättar att spelmansklimatet före folkmusikvågen karakteriserades av ett synsätt där alla skulle vara amatörer och då man såg ner på professionella spelmän. Han menar att man inom spelmanslagen upprätthöll värdegrunder som gick ut på att alla skulle kunna spela dess låtar och att ingen fick sticka ut från mängden. Han fortsätter med att berätta om 70-talet då en reaktion uppstod mot den del av folkmusikrörelsen som spelmanslagsmusiken representerade. Det nya gardet, som Rosén själv representerade, stod för det ”nya”, samtidigt som de ansåg sig själva stå i samhörighet med resten av världen, med all världens musik, i synnerhet de ungas musik: rock, pop och jazz.

Rosén menar att i den egna tillhörighetens ögon var den äldre spelmansrörelsen synonym med ”högerspöken” – högerpolitiska ideologier, den förstörda folkmusiken, den förstörda kulturen, samtidigt som de bar löjliga knätofsar. Rosén poängterar i dag att själva synsättet var kaxigt och att han själv, liksom många andra på den tiden inte riktigt såg helheten. Rosén bekräftar sin förändrade inställning till spelmanslagen med följande ord:

Och, då var det Malungs spelmanslag och den som skulle vara nestorn bland spelmännen i Malung, dom tog ju verkligen in Herman Strömberg i spelmanslaget, det gjorde dom ju faktiskt och lärde sig en hel del av honom, så det var ju ”både och” även där. Men i början av 70-talet då såg man ju inte dom där nyanserna, då var man ju ung och sådär, man hade snarare till att både älska och tycka illa om saker.

Herman Strömberg (1882-1967) som var en av Malungs storspelmän blev alltså en sorts förebild till Malungs spelmannslag menar Rosén, och fortsätter:

Jag vill mena att det fanns, alltså det här är så komplicerade och stora saker, det är svårt att säga någonting förenklat om det därför att det finns så många sidor hos det... och jag pratar utifrån min synpunkt, men även det är egentligen motsägelsefullt, så säger man en sak så märker jag att jag strax skulle kunna försvara motsatt sak, det är så mycket annat också. I början, hela musikrörelsen, så var det ju egentligen inte en politisk rörelse utan gröna vågen, och det var nog viktigare än vänsterpolitiken.

Det som Rosén och många andra spelmän gjorde för att finna rötterna till folkmusiken var att de hoppade över en generation för att återanknyta till den äldre generation av spelmän som var födda runt 1880- 1890- talet. Hos dessa individer fanns "det ursprungliga" och "äkta", där fanns svaren på alla obesvarade frågor.

För det var ju bara frågor, man visste ju ingenting i början. Sen, dom där gubbarna det var ju liksom våra bluesgubbar. Det var ju våran blues, och dom spelar ju en helt annan slags musik som inte passade in i några lag, jag kommer ihåg Troskari Mats, en gammal fiolgubbe då, jag frågade honom, jamen har du varit med i spelmannslaget då? Troskari Mats svarade: Nej, dom spelar ju helt andra låtar.

Rosén berättar att han på senare tid läst en kommentar från dem som i dag utgör det ledande toppskiktet av tongivande spelmän, där man hävdar att det aldrig funnits någon riktig professionalitet inom spelmannsleden förrän i vår nutid och att de som var aktiva tidigare, i synnerhet under 70-talet, utgjordes av amatörer. Han håller med om att dessa påståenden säger någonting om dagens folkmusikklimat samtidigt som de också berättar en hel del om den inställning som spelmännen under 70-talet hade. Rosén syftar därmed på det synsätt som präglade folkmusiken innan och under folkmusikvågen, samtidigt som han i samma stund pekar på den unga generationens inställning om att rädda den äldre folkmusiken då de äldre spelmännen var på väg att gå ur tiden.

Rosén påtalar att dagens musikklimat styrs "från ovan" av olika institutioner, medan folkmusikvågen i sig var en spontan "gräsrotsrörelse" som växte upp underifrån. Rosén anser samtidigt att de vänsterpolitiska förbundens beteende var beklagligt under folkmusikvågen. Detta, eftersom de skulle lägga beslag på allt som innehöll ordet "folk".

Bara det att det hette någonting på folk, så blev dom ju genast intresserade av det och försökte lägga beslag på det, "göra det till sitt" och det hände ju också med övriga musikrörelsen, ännu mer då än folkmusiken, och sen blåstes det upp med någon tältturné och sen "poff och pang" bara, "punktering i bubblan" och sen kom punken och sen var det liksom att det var inte intressant längre.

4.2 Leif Stinnerbom

Något musikaliskt arv i form av spelmansmusik finns inte i Stinnerboms släkt. Det närmaste man kommer musikalitet är att hans morfar och morfaderns bror var två väldigt duktiga jojkare i norra Sverige. Stinnerbom började efter moderns påtryckningar i den kommunala musikskolan och fick liksom alla andra på den tiden spela blockflöjt, ett instrument som föll honom väl i smaken. I musikskolan ansåg man att Stinnerbom var för duktig på att spela blockflöjt och att han av den anledningen skulle spela fiol istället. Den unge flöjtadepthen såg på detta med bistra ögon och satte sig omgående på tvären.

Jag gjorde allt vad jag kunde för att slippa spela fiol. Jag låtsades att öva, jag låtsades ibland t.o.m. att jag gick till fiollektionerna fast jag inte gjorde det.

Efter en tids avvikande från fiollektionerna blev han dock påkommen. Stinnerboms mor, som trodde på sonens musikalitet ville ändå ge honom en sista chans. Den sista chansen bestod av en veckas låtkurs med spelmännen Gert Olsson och Bengt Lindroth i samband med den första Ransäterstämman år 1971. Kursen, som ägde rum under sista skolveckan, var en god morot för en skoltrött 15-åring. Sagt och gjort, Stinnerbom tog med sig sina fotbollsskor i hopp om att möta någon ”vettig människa” under denna fiolkurs, som han redan i förväg förpassat till den mörkare delen av tillvaron. Fiolkursen blev dock en total omvändning för den unge Stinnerbom och fick honom att omvärdera sitt förhållande till fiolen och folkmusiken.

Under det sena 70-talet och en bit in på 80-talet läste Stinnerbom in en fil.kand. i musikvetenskap och etnologi vid Göteborgs universitet. Mot 70-talets slutskede påbörjade Stinnerbom och Edén sina musikvetenskapliga studier i Göteborg och efter ett händelserikt årtionde kände de för att göra något nytt med spelmansmusiken och därmed, 1980 bildade de bandet Groupa. Stinnerbom skulle komma att lämna Groupa vid ett senare tillfälle och i dagsläget gör Stinnerbom bara ett fåtal offentliga konserter om året, i regel i tillsammans med de värmländska spelmännen Mats Edén eller Mats Berglund. Musikintresset har med tiden alltmer överförs till den folkliga teatern. I dagsläget arbetar Stinnerbom som teaterregissör och är konstnärlig ledare på Västanå teater i Sunne.⁵⁴ Stinnerbom arbetar i både Sverige och Norge med större folkloristiska uppsättningar av olika teaterpjäser, där spelmansmusiken och den folkliga dansen står som två

⁵⁴ Efter samtal med Stinnerbom den 13/3-07

återkommande uttrycksformer. När vår intervju ägde rum hade Stinnerbom precis avslutat en uppsättning av *Peer Gynt* i berättarladan i Sunne, och var i färd med att påbörja en uppsättning av *Måns Rödkägg*, även den på Västanå teater.

4.2.1 Stinnerboms förebilder

Under Ransäterstämman 1971 fann Stinnerbom sina första förebilder i folkmusikgruppen Skäggmanslaget. Skäggmanslaget ”hade ett fräckt förhållningssätt till traditionsmusiken” menar Stinnerbom och fortsätter:

Och, det dröjde inte mer än ett eller två år senare så hörde jag Anders och Kalle som precis hade släppt sin platta som heter *Västerdalton*.

Något längre fram i intervjun återkommer Stinnerbom till Rosén och Almlöf:

Forsens låt och de skivor som Anders gjorde. Det var ju otroligt spännande då varje gång som Anders kom med en ny platta liksom så var det med stor spänning som man gick och köpte den och lyssnade på vad han gjorde. För han har varit en föregångsman verkligen Anders Rosén som betydde väldigt mycket för oss, framför allt under 70-talet.

Anders Rosén och Kalle Almlöf blev alltså två tidiga förebilder för Stinnerbom även om de flesta förebilder varit av norsk härkomst. Som förklaring till detta påtalar Stinnerbom det täta släktskap som finns mellan den värmländska spelmansmusiken och dess norska motsvarighet. Han nämner följaktligen att Peder Nyhus från Röros utgjort en viktig influens, liksom Sven Nyhus och Harald Gullikstad och deras skiva *Pols i Rørostraktom* (BS 7460-001) där de spelar polsmusik i ”grovt och grant” (oktavspel). Skivan *Västerdalton* blev också vägledande för Stinnerbom då han influerades av den nya musiken, samt det nya spelsätt som Anders Roséns och Kalle Almlöfs presenterade på skivan. De efterforskningar som Rosén och Almlöf visade upp genom skivan skulle likaså bli vägledande för Stinnerbom, men då i de egna hemtrakterna i västra Värmland. Detta gav Stinnerbom ”blodad tand” och tillsammans med kompisen Mats Edén och sin fru Inger försökte de omgående att spela låtarna på det sätt som Rosén och Almlöf gjorde.

Det var alltså skivan *Västerdalton* som väckte tankarna om att försöka finna någon motsvarande låtskatt i de egna hemtrakterna. Genom att Västerdalarna angränsar till västra Värmland så fanns en del av de låtar som Rosén och Almlöf spelade även i det egna landskapet. Tillsammans med sin fru Inger och kollegan Mats Edén började de tre

att forska, resa runt och leta reda på gamla spelmän för att lära sig de äldre låtarna och göra uppteckningar av de samma. Detta intresse växte med åren och Stinnerbom tror sig sammanlagt ha spelat in åtskilliga hundratals värmländska spelmän.⁵⁵ En av anledningarna till detta var att han mellan åren 1982-89 hade en halvtidstjänst som musikantikvarie vid Värmlands museum men den stora anledningen var det brinnande intresset för gammal musik, och i synnerhet för polskemusiken.

Polskan hade börjat försvinna från Värmland sedan början på sekelskiftet då den trängts undan av den modernare gammaldansmusiken. Stinnerbom och de övriga som gjorde efterforskning tillsammans med honom fann dock spelmän som fortfarande spelade polskor. Faktum var dock att majoriteten av dessa spelmän hade en repertoar som huvudsakligen bestod av gammaldansmusik som schottisar, valser och polkor. Den största låtskatten skulle man dock finna i Mangskog, främst genom en spelman vid namn Oscar Andersson.

För vi åkte ju i princip till vartenda en som bodde i Mangskog och av dom gubbar som var sjuttio år och uppåt så tror jag inte att vi hittade mer än en enda som aldrig hade spelat en eller tvåradigt dragspel eller munspel. /.../ Så att det visade ju hur otroligt utbrett det egna musicerandet var alltså. Och, hur viktig musiken var för människorna i en skogsbygd i första hälften på 1900-talet.

Stinnerbom påtalar att allt låtmaterial de upptecknat och spelat in i enbart Mangskog, gissningsvis skulle fylla upp tio böcker med musik. Stinnerbom fann även förebilder bland sedan länge bortgångna spelmän som han hört talas om och som han kom i kontakt med genom att leta i olika arkiv.

4.2.2 Stinnerbom som förebild och förmedlare

Som spelman anser Stinnerbom att han utgör en ”länk i en kedja”, en kedja som sträcker sig över generationsgränserna. Stinnerbom anser att traditionen har två olika sidor varav den ena handlar om att man ska ”bevara”, medan den andra sidan består av en ”förnyelsesida”. För att traditionen ska hållas levande så krävs det att bägge dessa sidor får hänga på och vara i balans med varandra. Stinnerbom förtydligar sitt resonemang genom att poängtera vikten av att inte nonchalera hur en traditionsmusik låter. Detta, då

⁵⁵ Efter samtal med Stinnerbom den 13/3-07

riskerna med ett sådant förfarande kan resultera i att man tappar traditionen, d.v.s. musikens grund.

Men å andra sidan om man är för rädd att lägga till något av sitt eget, speciellt när man trängt in i traditionen och blivit säkrare så riskerar man ju att strypa traditionen. Man måste tillföra nytt syre också till traditionen för att den ska fortsätta att leva. Och vart dom här gränserna går för bevarande och förnyelse är väldigt svårt att säga, det är nästan omöjligt att säga exakt vart dom går utan det får liksom tiden sen utvisa om det varit något slags brott med traditionen eller om det varit en vidareutveckling.

Stinnerbom resonerar kring utvecklingen av ett individuellt mästerskap med följande ord:

Inom all folkkultur så kan du ju utveckla ett mästerskap i det du håller på med. Även om grunden är oerhört enkel så kan du ju bli till slut, ja mästare i det du gör genom att vilja utveckla din konst.

Sedan mitten av 70-talet och en bra bit in på 80-talet har Stinnerbom tillsammans med andra bedrivit flertalet låtkurser. Dessa skedde till en stor del genom Jösse Lekare, den folkmusikförening som Stinnerbom var med att starta under det sena 1970-talet. Föreningen verkade för att få igång spelmansmusik och danskurser, för att därefter anordna danskvällar i Arvika. Sedan tidigare fanns på orten ett folkdanslag, men deras dans och förhållningssätt till folkmusik tilltalade inte nytänkarna i Jösse Lekare.

Stinnerbom lägger stor vikt vid betydelsen av mötet med andra musikstilar, i synnerhet då möten med etniskt förankrad musik. Groupas framgångar resulterade i ett flertal utlandsturnéer bl.a. till Frankrike där bekantskap stiftades med franska folkmusiker. Mötet med de franska folkmusikerna gjorde ett starkt intryck på Stinnerbom och i dagsläget kan han se parallella drag bland yngre turnerande spelmän.

Jag märker i dag med dom yngre folkmusikerna som är mycket i USA och turnerar så märker jag att det blir, på sättet som vi då kanske tog in element från fransk folkmusik så tar man i dag in element från amerikansk folkmusik.

Stinnerbom berättar att de äldre spelmännen han tecknat upp under 70- och 80-talet delvis bestod av musiker som arbetat på olika salooner i USA och att de tagit intryck av den musik som de mötte där, vilket i sin tur färgat av sig på deras sätt att spela värmländsk folkmusik.

4.2.3 Det egna musicerandet

Den tidigare nämnda fiolkursen på Ransäterstämman 1971 blev alltså en total omvändning för den 15-årige Stinnerbom, som vid sin hemkomst inledde ett imponerande träningschema på det ”nyupptäckta” instrumentet.

Så, att jag bestämde mig också för att, okej, nu ska jag börja spela på riktigt. Så jag satte upp ett mål att jag skulle spela fem timmar om dagen varje dag, aldrig hoppa över en dag under ett år och så skulle jag lära mig två nya låtar utantill per dag och så gjorde jag det.

Efter bara några veckor köpte Stinnerboms far en husvagn där sonen kunde få utlopp för sin nyfunna musikaliska kreativitet. Parallellt med den egna fiolutvecklingen växte sig folkmusikvågen allt starkare ute i landet. Stinnerbom påtalar att den totala omvändningen var ett gemensamt resultat av både låtkursen och Ransäterstämman. Stinnerboms tidiga utveckling var explosiv då han redan efter fyra år blev riksspelman.

Fiolspelet utvecklade han alltså genom sin egen försorg i sin husvagn och något senare på dansspelningar och hos de äldre spelmän som han besökte i sitt efterforskande. Oscar Andersson från Mangskog lärde ut sin gammaldansrepertoar till Stinnerbom, men i övrigt har han aldrig haft någon läromästare för sitt fiolspel, i synnerhet inte för polskespelet.

År 1976 var Stinnerbom väletablerad i spelmanskretsar och turnerande flitigt tillsammans med Mats Edén och året därpå släppte de sin debutplatta *Lika många fötter i taket som på golvet* (Oktober OSLP 522 1977). Stinnerbom spelade så mycket som det var möjligt under sin yrkesverksamma tid som spelman, oftast tillsammans med Edén. Däremot var bekräftelsen, att bli ”höjd till ljuset” och ”satt på en piedestal” oviktig för honom. Det viktiga låg istället i att få en god respons i besökarantalet och att musiken de framförde skulle beröra och ge en genklang i publiken, oavsett om det var en dansspelning eller en konsertspelning.

Även om han i dag arbetar som teaterregissör kan han känna att han har kvar sin spelmansidentitet, de få speltillfällena till trots.

4.2.4 Den egna tolkningen av traditionell folkmusik

Stinnerboms förhållningssätt till att tolka traditionellt låtmaterial är flexibelt då han anpassar sig efter den aktuella tolkningssituationen.

Ja, alltså, det där har gått i perioder. I vissa perioder har jag försökt att plankat exakt som låten spelas och under vissa perioder har jag gjort om låten efter eget huvud. Så att det där är, det beror ju på. Ibland har jag jobbat med ljudande inspelningar och då har jag försökt att plankat dem så gott det går men när jag jobbar med uppteckningar, gamla noter och så, Einar Övergaards uppteckningar t.ex. då handlar det också väldigt mycket om att tolka den där notbilden och då är det ju väldigt viktigt att man har sammanhanget kring musiken, att man vet liksom ungefär... man måste kunna en massa koder för att kunna tolka de där noterna. Det går inte att spela dem rätt av liksom. Och, jag tycker egentligen att det är minst lika kul alltså, att det bara är en notbild som man får tolka själv. Då ställs det ju mer krav på den egna tolkningsförmågan och fantasin.

Stinnerbom diskuterar sitt förhållningssätt till tolkningsarbetet och minns en uppsats han läst under sin studietid i Göteborg; *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*, skriven av den amerikanske etnologen Alan Dundes. Han menar att ett förlegat synsätt präglade den folkloristiska teoribildningen allt sedan sekelskiftet 1700-1800. Enligt Dundes har den devolutionistiska premissen sin bakgrund i tesen att berättelser, folkvisor och myter är fragmentariska element av vad de en gång varit och att de härstammar från en guldålder. Guldåldern ägde alltså rum någonstans i det förflutna, tendensen har därmed varit att desto längre tillbaka i historien man kan härleda folkloren desto närmare kommer man dess ursprungliga och äkta form. Dundes kritiserar den romantiska hållningen som säger att "den äldsta", ursprungliga versionen av en tradition är den bästa, rikaste eller fullständigaste. "Varje slags förändring medför automatiskt att fullkomligheten förbyts i ofullkomlighet".⁵⁶ Dundes avrundar sitt resonemang genom att berätta hur olika beståndsdelar hos folkloren degenererar medan andra är en produkt av evolutionen. "Man behöver med andra ord inte placera guldåldern vare sig i ett avlägset förflutet eller i en avlägsen framtid", menar Dundes.⁵⁷

Dundes text gjorde ett starkt intryck på Stinnerbom som i dag har en liknande syn på den svenska spelmansmusiken.

Vad är det som säger att den bästa Jössehäradspsolkan, den har vi fortfarande inte sett, i vare sig dans eller musik? Det tycker jag låter mycket mer intressant än att tänka sig det motsatta [Till degenerering, *min anm.*] Att Jössehäradspsolkan, det var någonting som fanns i Arvikatrakten i mitten på 1800-talet och då var den som bäst och sedan dess är det bara en svag tillväxt av hur det var då.

⁵⁶ Dundes, Alan, *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*, 1974, s.11. Svensk version: Institutet för folklivsforskning, Stockholm 1974

⁵⁷ Dundes, 1974, s.11

Stinnerbom är inte någon puritan som anser att folkmusiken ska hållas ren ifrån intryck utan förespråkar hellre motsatsen. Han menar att det häftiga med spelmansmusiken är att den går över generationsgränser och att musiken påverkas genom mötet med andra människor.

Om man har en syn att, här så ska vi spela som man gjorde ett visst årtal och hålla vår musik ren från alla andra influenser. Då stänger man ju alla dörrar. Då sätter man sig i sitt eget kök och ”är sig själf nock”, som Peer Gynt säger. Och det tycker jag är fullständigt ointressant.

Tanken med Groupa var att de musiker som blev inkopplade skulle spela traditionsmusiken utifrån det folkmusikaliska idiomet. Här följer Stinnerboms egna ord om Groupas tidiga rikt pilar:

[Musikerna skulle, *min anm.*] Spela med kvartstoner och drillar och spela som om dom hade en stråke, att man körde stråklegaton från fiolen fast det var på blåsinstrument. Det kunde t.o.m. vara på stränginstrument även om det är mycket svårare. Det var väldigt kul att ta den här musiken in i vår tid på något sätt, utan att det blev någon slags fusionsmusik, alltså att man möter folkmusik med jazz eller folkmusik med pop eller någonting sådant, det var vi inte intresserade utav. Utan det var utifrån vår folkliga spelmansmusiks egenart som det här mötet och utvecklingen skulle ske.

4.2.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet

1971 års upplaga av Ransäterstämman gjorde alltså ett starkt intryck på den 15 år gamla Stinnerbom som upptäckte en ny sida av folkmusiken:

Det var ju otroligt häftigt att gå runt där och liksom, höra folk spela folkmusik på ett väldigt fräckt vis, för att alla gjorde ju inte det. Jag tyckte ju t.ex. att mycket av det som spelmansrörelsen spelade var ganska tråkig musik.

Genom musicerandet och efterforskandet växte det hos Stinnerbom fram en medvetenhet om den syn som präglade folkmusiken och folkmusikfältet. Stinnerbom och Edén fick ofta lov att hålla försvarstal för folkmusiken, om att den representerade en kvalitetsmusik och inte en amatörmusik, som många då trodde.

Det fanns väldigt mycket förutfattade meningar om att folkmusik var då knätofs, amatörism och dåligt spel och dålig teknik. /.../ Synen på folkmusiken där i början på sjuttioalet, den var mer eller mindre likställd med, amatörmusik, och gärna då till och med dålig amatörmusik.

Stinnerbom menar därmed inte att folkmusiken skulle var fri från amatörism, men att synen på folkmusiken i sig uteslöt utvecklandet av ett individuellt mästerskap (se

avsnittet: 4.2.2). Stinnerbom ser ljust på det spelmannsklimat som i dag är rådande och poängterar att folkmusiken genomgått en enorm statushöjning, sedan den tidpunkt då han själv började turnera under mitten av 1970-talet. Han menar att den tidigare bilden folk hade av folkmusik hade en koppling till spelmannslagets verksamhet.

I Värmland så kallades spelmannsförbundet för valsverket, lite vanvördigt. Och det var nästan mest valser som man spelade och det gjorde man ju väldigt duktigt och väldigt bra, men det var ingenting som tände mig riktigt utan det som tände mig var ju polskorna kan man väl säga, polskemusiken.

Stinnerbom är positiv över att det i dag finns många unga skickliga spelmän i Sverige och att utbildningsmöjligheterna i sig är fantastiska, att musiker på ett professionellt sätt, i ett pedagogiskt sammanhang kan ägna sig åt musik på heltid under flera års tid:

Det är jag helt övertygad om – att så otroligt mycket skickliga duktiga spelmän som finns i dag, det är, det har vi aldrig haft. I dag finns det ju mer eller mindre en yrkesverksam folkmusikkader. Och det är väldigt kul, väldigt roligt och se hur det utvecklar musiken och tar musiken vidare.

Han anser samtidigt att de svenska musikhögskolornas pedagogik kan bli för uniform, att läraren i många fall blir för dominerande. Även om eleven sedan är fri till att frigöra sig från sin lärare befarar Stinnerbom att omständigheter av det nämnda slaget, på sikt kan medföra likriktning av de utbildade spelmännen. Han tror mer på den norska modellen som finns på Ole Bullakademien, där varje elev utser sin egen läromästare. Som elev tillbringar man en vecka i månaden på skolan, som har det pedagogiska ansvaret för att man utvecklas men som inte lär ut fiolspelet, där kommer mästaren in i bilden.

Och i princip så tycker väl jag att det här med folkkultur eller med egentligen all konst, den lär man sig bäst i ett mästare – lärning förhållande. Det är klart att det kan säkert vara skillnad för olika personer också och framför allt vilken lärare man har så klart. Det är ju viktigt att mästaren verkligen är en mästare. Och att man själv tycker det och ser upp till mästaren så att man vill lära sig av just den personen. Att man väljer sin egen mästare tror jag är viktigt.

Stinnerbom förespråkar vikten av att man som elev, vid inläringens tidiga skede, bör hålla sig till en mästare för att ta del av just den personens kunskaper. Därefter kan eleven gå vidare till att lära sig av flera personer.

Stinnerbom påtalar även att spelmannsmusiken som tradition genomgått en viss förändring sedan 1970-talet. Han antyder att folkmusiken i dag alltmer blivit en genre bland övriga musikgenrer. Stinnerbom misstänker härigenom att betydelsen av att ha

folkmusiken i sitt sammanhang med dess anknytning till traditionen, blivit mindre viktigt sedan 70-talet. Han ser dock ljust på spelmannsmusikens framtid och tror att mycket hänger på att låtarna i sig själva är ståndaktiga, att de står sig över tid och rum p.g.a. att musiken i sig är väldigt bra.

Och så tror jag att det egna musicerandet och den här lättillgängligheten som finns i folkmusiken, att man tar med sig sina, sitt bärbara instrument och spelar vart som helst inte är beroende av teknologi, el eller någonting egentligen. Det är också någonting som alltid kommer att finnas och som kommer att vara tilltalande för många människor.

Stinnerbom poängterar att traditionen påverkar spelmannsmusikens utveckling eftersom musiken i sig anknyter till våra rötter. Han tar återigen liknelsen i bruk att man som spelman utgör en ”länk i en kedja”. Stinnerbom menar att dessa omständigheter tillsammans kommer att utvisa hur folkmusiken kommer att utvecklas och hur dess framtid kommer att se ut.

Innan Stinnerbom påbörjade sin anställning vid Värmlands museum bedrev han som tidigare nämnt studier vid Göteborgs universitet. Han menar dock att den kunskapen i sig, är ojämförbar med den kunskap han införskaffat sig genom sina fältarbeten (upptecknandet etc.). Den bästa skolan var med andra ord belägen hos alla de spelmän Stinnerbom besökte.

Ja, man kommer liksom in i den här musiken på ett annat sätt om man ser den här musiken i ett helt annat sammanhang än bara musik alltså. Man får hela sammanhanget kring musiken, som är häftigt och enormt spännande att tränga ner i, alltså, vilka var dom här som spelade och hur levde dom och vilken roll hade musiken för dom? Och, hur arbetet och musiken gick hand i hand när gubbarna var ute och jobbade med kolmilor så var musiken kanske det viktigaste sidointresset som dom hade med sig och hur dom dansade där ute på kolbotten för och hålla dansen i gång tills dom skulle ner till bygden för och träffa tjejerna igen.

Han fortsätter att berätta om den syn som präglat folkmusikinsamlare under de århundraden som förflutit och som finns kvar än i dag.

Första gången som jag stötte på i litteraturen att någon ropade att folkmusiken höll på att dö ut, det var på 1600-talet. Sen har det där kommit med jämna mellanrum och det man egentligen har menat det är ju då att dom gamla människorna håller på att dö ut.

Man kan uttyda av ovanstående citat att Stinnerbom inte tror på folkmusikens undergång utan ser utifrån sitt perspektiv som musikalisk allätare ljust på musikaliska möten av allehanda slag.

Jag är inte rädd för att folk använder kultur eller musik på något sätt utan, har musiken en bärighet, en bärkraft och kvalitet då lever den vidare och har den inte det så försvinner den. Så, jag är verkligen för "låt hundra blommor blomma".

Stinnerbom tror att den största påverkan med annan musik sker genom fysiska möten med andra människor. Han tar den svenske spelmannen Ellika Frisell som ett exempel, vars samarbete med den senegalesiske grioten Solo Cissokho skänkt hennes fiolspel en ny färg.

Jag tycker att de här mötena är väldigt viktiga och roliga. Och jag kan tycka att om det då är någon som sitter och vill hålla fast vid någonting så kan det också vara kul. Men jag tror inte att det är en bra grundprincip om alla musiker gjorde så – satt hemma och ville liksom hålla sin egen musik så ren så att man inte vill möta andra musiker, det tror jag inte på. Men om det finns några enstaka sådana särtingar som sitter någonstans så kan ju det vara kul också.

Stinnerbom påtalar att folkmusiken följer olika trender och moden liksom all annan kultur och finner själv ett intresse i att jämföra olika trender och moden som stått i centrum från en tid till en annan.

Och sen så går ju dom här modena och trenderna, dom går ju i någon slags pendlingsform eller vågform, det går upp och ner liksom. När man har experimenterat väldigt mycket i en period så kommer det en motreaktion som vill att man ska tillbaka till något mer basic. När man har hållit på där ett tag så kommer behovet att göra något nytt igen.

5. Jämförelser mellan Rosén och Stinnerbom

Rosén och Stinnerbom har genom de intervjuer som ligger till grund för detta uppsatsarbete delgivit hur de förhåller sig till folkmusiken och folkmusikkulturen. I det här kapitlet kommer en jämförelse att ske mellan dem båda med utgångspunkt från vad de ger uttryck för i sina respektive intervjuer. Jag vill poängtera att när folkmusikvågen började rulla år 1970 var Stinnerbom 15 år medan Rosén var 25 år. Det skiljer alltså tio år dem emellan vilket läsaren bör ha i åtanke i den jämförande text som här följer.

5.1 Förebilder

Varken Rosén eller Stinnerbom har växt upp med spelmansmusiken sedan barnsben och ingen av dem har haft något djupare förhållande till en läromästare, även om de båda namngett ett betydelsefullt namn vardera. Rosén hade Wille Toors som sin tidiga läromästare, medan Stinnerbom väljer att nämna Oscar Andersson som en viktig läromästare, och ingång till gammaldansmusiken. Rosén såväl som Stinnerbom fann sina respektive förebilder bland sedan länge bortgångna spelmän, bland den äldre generationens spelmän, samt via fonogramutgåvor och inte att förglömma; genom aktiva spelmansartister. Stinnerbom tog även intryck av norska förebilder vars musik han kom i kontakt med via fonogram. Den värmländska spelmansmusikens släktskap med dess norska motsvarighet utgjorde alltså en viktig inspirationskälla för Stinnerbom.

5.2 Rosén och Stinnerbom som förebilder och förmedlare

Rosén som var en någorlunda etablerad spelman 1972 kom att bli en tidig förebild för den tio år yngre Stinnerbom, bl.a. genom skivan *Västerdalton*. Stinnerbom tycks ha tagit en mera aktiv del av spelmansmusikens förmedlingsprocess än Rosén genom den intensiva låtkursverksamhet han var med och bedrev under folkmusikvågen, bl.a. då inom kulturföreningen Jösse lekare. Rosén tycks dock ha förmedlat folkmusik via fonogram i en större utsträckning än Stinnerbom via det egna skivbolaget. Detta har skett dels genom fonogramutgivningar där han själv medverkat som artist och dels genom fonogramutgivning med andra artister.

De båda spelmännen använder sig av liknelser i vad det innebär att vara spelman. Stinnerbom anser att man som spelman utgör ”en länk i en kedja” som sträcker sig över generationsgränser. Han påtalar att musiken rör sig över flera generationsgränser utan att hänvisa till något speciellt sammanhang. Stinnerboms resonemang rymmer alltså allt ifrån en traditionell vidareförmedling i ett ”mästare – lärling förhållande” till buskspel på spelmansstämmor.

Rosén ser också sig själv som en länk i en kedja då han beskriver sin roll som traditionsbärare. Rosén liknar även det hela med en långdans där man fattar varandras händer. I långdansen har man en person framför sig som man fått musiken ifrån och i nästa led förmedlar man den vidare till den man har bakom sig. Rosén ser på så vis det

hela utifrån ett ”mästare – lärling förhållande”. Båda understryker därmed sina respektive roller som förmedlare av spelmanstraditionen även om de gör det på olika sätt.

Stinnerbom talar om att man som spelman kan utveckla sitt eget mästerskap medan Rosén talar om att man som spelman kan bli en mästare. Även om de båda talar om samma sak så skiljer sig deras kartor över hur man ska uppnå mästerskapet väsentligt från varandra. Rosén anser att detta ska ske genom att man som adept imiterar mästarna till ”punkt och pricka”. Min tolkning är att Rosén ser en större fördel i att imitera olika mästare istället för en. Detta, i samma stund som adepten i fråga, genom sin träning, har som mål att göra exakta imitationer av mästarnas spel. När adepten väl kan sin sak ska han gå vidare för att utveckla en egen spelstil, anser Rosén. Roséns syn på lärandet sker alltså i två led: Först ska man lära sig att imitera mästarna, därefter går man vidare för att finna och utveckla en egen stil, något som på sikt kan leda till att man blir en mästare. Roséns syn på en spelmans läroprocess är flexibel i den mån att lärlingen ges möjlighet att uppsöka olika mästare i sin jakt på kunskap.

Stinnerbom förespråkar till skillnad från Rosén att en lärling bör ha en mästare och inte flera då han ser en större fördel i att lärlingen tränger in i en speciell mästares kunskapsbank. Han påtalar samtidigt vikten av att lärlingen verkligen ser upp till mästaren och att mästaren ifråga verkligen är en mästare.

Stinnerbom påpekar också att spelmanstraditionen har två olika sidor som måste vara i balans med varandra varav den ena består av en bevarandesida, medan den andra sidan består av en förnyelsesida. Förnyelsesidan innebär att man släpper in nya influenser, annars riskerar man att strypa traditionen, medan bevarandesidan håller fast vid hur musiken enligt traditionen ska låta. När bägge sidor är i balans med varandra får traditionen den rätta mängden ”syre” för sin fortsatta överlevnads skull. Stinnerbom inser svårigheten med att ange de optimala förutsättningarna för att en tradition ska hållas vid liv. Han menar dock att endast tiden kan utvisa när och hur det uppstått ett brott med traditionen eller om det skett en vidareutveckling av den samma.

5.3 Det egna musicerandet

Rosén och Stinnerbom genomgick båda intensiva perioder av utveckling under det tidiga 70-talet och båda lärde sig spela fiol under loppet av några få år. De avancerade under det tidiga årtiondet till framstående positioner inom den nya unga spelmansgenerationen.

Både Rosén och Stinnerbom har sökt, funnit och utvecklat nya vägar för både sitt eget och andras musicerande genom sina respektive insatser på fältet. Roséns, liksom Stinnerboms, musicerande förändrades kontinuerligt under 70-talet, vilket blev ett naturligt utfall av deras respektive sökande efter nya uttrycksformer och vägar. Det finns en likhet mellan deras vägval som musiker. Båda har efter att de uppsökt äldre spelmän och lärt av dem, sedan gått vidare och arbetat med andra musiker inom och utanför folkmusikmiljön. Folkmusiken har dock fortfarande utgjort spelplanen för dessa möten. En förkärlek till experimentella utflykter inom folkmusiken har genomsyrat de bägge spelmännens musikkarriärer och deras respektive förhållande till att bryta nya vägar avspeglar sig bl.a. i de skivproduktioner de producerat och medverkat på. En gemensam nämnare ligger också i deras förkärlek att experimentera med olika sorters konstllationsformer.

Stinnerboms såväl som Roséns musicerande under folkmusikvågen präglades av ett missionerande i folkmusikens tjänst och de intog frontlinjepositioner inom de flesta områden som de rörde sig över. De båda bar på ambitioner som gick ut på att ge folkmusiken upprättelse genom att föra fram den i rampljuset. De erfarenheter som Rosén och Stinnerbom samlade på sig i sitt sökande efter äldre spelmän och deras musik kom att utgöra den grogrund som deras respektive musicerande skulle fortskrida på. I samma stund som de själva utvecklades i fiolspelets konst samlade de även på sig en attraktiv repertoar med ett långvarigt nyhetsvärde, i synnerhet under den folkmusikvåg som rullade fram över Sverige vid den här tiden. Det egna musicerandet innebar även en möjlighet att som traditionsförmedlare passa bollen vidare till andra spelmän och efterkommande generationer.

Genom dessa sammanhang fick Roséns liksom Stinnerboms musikaliska kunskaper ett vidare syfte, som även gav mersmak. Troligen har pionjärsarbetet utgjort en morot i sig då belöningen var god. Med facit i hand tycker jag mig skymta två målmedvetna spelmän med siktet inställt på att få göra karriär i folkmusikscenens rampljus, i samma stund som

de bar på viljan av att göra ett avtryck i historien. Sökandet efter att finna nya uttrycksformer för folkmusiken kan ses som ett sådant tecken liksom deras intentioner om att uppmärksamma äldre spelmän och en äldre folkmusik. De båda återaktualiserade ett äldre spelmansideal med framgång, vilket i sig utgjorde gödningskraft åt de egna musikkarriärerna. Nu ska man inte förbise nyttan och nöjet i deras respektive insatser. Det råder inget tvivel om Roséns och Stinnerboms ännu passionerade inställning till deras upptäckter av den äldre folkmusiken och de äldre spelmännen. Detta har med största sannolikhet utgjort en stor drivkraft för deras eget musicerande.

Viljan av att vidareförmedla och synliggöra folkmusiken och folkmusikkulturen framgår likaså i Roséns och Stinnerboms ideologiska värdegrunder. I konvoluttexterna till Roséns och Almlöfs skivor *Västerdalton* (Fjedur 1 1972) och *Stamp tramp och långkut* (KRLP-2, 1975) liksom i Stinnerbom, Edén och Hallströms skiva *Lika många fötter i taket som på golvet* (OSLP, 522 1977) framkommer olika ideologiska budskap:

En anda av gemenskap och samarbete, som var vanlig i byarna förr, har levt kvar i enskilda bygder ända till vår tid. Långdanser är ett uttryck för en sådan livsstil, där glädje ansvar liksom är ett. I vår tid tänker folk för mycket i begrepp som jag, mig, mitt, där vi i stället borde tänka vi, oss och vårt.⁵⁸

Att spela och studera folkmusik skall inte vara ett sätt att drömma sig tillbaka till s.k. 'bättre' tider, utan ett sätt att se historien och kulturen med folkets ögon.[---] Folkmusiken är en del av folkets historia, en historia som gömms undan och förtigits, och som vi måste återerövra för att kunna skapa en folkets kultur i dag.⁵⁹

I texthäftet till *Lika många fötter i taket som på golvet* är de vänsterpolitiska ideologierna påtagliga, bl.a. lånar man in slagord från den kommunistiske författaren Bertolt Brechts (1898-1956) artikel "Folklighet och realism" på ett flertal olika ställen.⁶⁰ I samma stund som man vill uppmärksamma folkmusikkulturen använder man sig av den för att framföra sina politiska åsikter. Folkmusiken spelar här dubbla roller. Även om man kan ana en vänsterpolitisk förankring i den citerade texten från *Stamp tramp och långkut* så är budskapet till läsaren av en annan karaktär. Här handlar det mera om att understryka sociala värdegrunder om sammanhållning och samtidigt kritisera de egocentriska tendenser som man upplever i sin samtid. Det musicerande Stinnerbom och Rosén bedrev

⁵⁸ Rosén och Almlöf, 1977 (konvolutttext) *Stamp, tramp och långkut*, Huv KRLP-2, 1975

⁵⁹ Stinnerbom m.fl. 1977 (texthäfte) *Lika många fötter i taket som på golvet* OSLP, 522 1977

⁶⁰ A.a., s.6

under 70- och 80-talet präglas alltså av en ideologisk förankring, som blir synlig genom deras förhållande till spelmanstraditionen. Stinnerbom berättar t.ex. att en av de saker han gillar bäst med spelmansmusiken ligger i att den ”går över generationsgränser”. Traditionsmusiken går över generationsgränser och för på så vis samman utövare och folkmusikivrare i stort. Det finns alltså en social värdegrund i själva utövandeprocessen som Stinnerbom håller högt.

Rosén bekräftar det värde han ser i de sociala rörelserna då han talar om den unga generationens gemensamma inställning mot spelmansrörelsen. Folkmusikvågens unga generation av spelmän var i Roséns och Stinnerboms 70-talsögon en samling livräddare av den äldre utdöende musiken. Rosén synliggör även sitt förhållande till den klassiska musiken när han talar om sin egen utveckling på fiolen. Han menar att klassiskt skolade fiolelever har ett spelsätt som är ”för fint och för mycket på tåspetsarna”. Rosén gör därmed en bedömning av den klassiska speltekniken utifrån sin spelmansmässiga synvinkel.

Roséns och Stinnerboms musicerande präglades av ett vurmande för den äldre musiken, samtidigt som utövandet i sig skedde med ideologiska förtecken. Det egna musicerandet blev härigenom ett verktyg som man använde sig av för att förmedla budskap och värderingar, liksom vi kan se i de citerade konvoluttexterna här ovan.

5.4 Synen på den egna tolkningen av traditionell folkmusik

Stinnerbom har en flexiblare syn än vad Rosén har när det kommer till att tolka spelmansmusik. Stinnerboms förhållande till tolkningsarbetet har förändrats under olika perioder, i vissa perioder har han gjort exakta rekonstruktioner av de låtar han fått från en specifik källa och i andra sammanhang har han tolkat om musiken efter eget huvud. Stinnerbom poängterar att man måste ha kunskap om olika koder för att kunna tolka den nedtecknade musiken samt att man även bör ha kännedom själva sammanhanget kring musiken. Sammanhanget Stinnerbom syftar på är omfattande. Han menar att man inte kan spela musiken utan den här sortens kunskap. Stinnerbom gillar de olika tolkningsformerna då de erbjuder olika sorters utmaningar.

Rosén har en strikt syn på tolkningsprocessen av det låtmaterial han fått från exempelvis Ekor Anders. Dessa låtar ska hållas fria från egna inlägg och spelas exakt så

som han själv lärt dem. Experimenterandet med låtar bör ske med andra sorters låtar, menar Rosén, exempelvis med egenkomponerat material eller med andra notuppteckningar. Efter det att man lärt sig kopiera mästarna kan gå vidare på egen hand (Se avsnittet: 4.1.2). Ett antagande är att Roséns förhållningssätt är ett resultat av hur han själv utvecklats som spelman. Detta, eftersom Rosén under sin tidiga inlärningsprocess hämtade kunskap från ett flertal olika spelmän under en och samma tidsperiod.

5.5 Synen på folkmusiken och folkmusikfältet

Rosén och Stinnerbom återanknyter på olika sätt till den äldre generationen av spelmän som var aktiva runt sekelskiftet 1800-1900. Även om de talar om samma omständigheter tyckte Rosén sig finna folkmusiken i sitt ”ursprungliga” sammanhang, medan Stinnerbom fann den i sitt ”rätta” sammanhang. I sin ungdoms dagar hade den äldre generationen levt och verkat i den bruksmiljö som försvann under det tidiga 1900-talet, där folkmusiken fyllde olika funktioner. Den äldre generationen var alltså en del av dessa sammanhang som Rosén och Stinnerbom lät sig inspireras av. I avsnittet 4.2.5 berättar Stinnerbom bl.a. om hur arbete och musik gick ”hand i hand” i den äldre generationens ungdom. ”När gubbarna var ute och jobbade med kolmilor så var musiken kanske det viktigaste sidointresset som dom hade med sig.”⁶¹ Rosén är något otydlig med att utveckla dessa sammanhang i intervjun men gör det desto tydligare i den citerade konvoluttexten till skivan *Stamp, tramp och långkut* där folkdansens sociala funktioner uppmärksammas (Se avsnittet: 5.3). Dessa sammanhang gav Rosén liksom Stinnerbom en mer helgjuten syn på den svenska spelmanstraditionen men även på folkmusikkulturen i stort. Roséns något romantiska förhållande till folkmusiken framgår i hur han väljer att definiera folkmusiken som den ”äkta musiken”, som dessutom uppträder i sitt ”ursprungliga sammanhang”, vilket för tankarna till upplysningstidens tankegods under 1700-talet.⁶² Stinnerbom har ett objektivare synsätt än Rosén som han möjligtvis omvärderat sedan folkmusikvågen, bl.a. genom sina musikvetenskapliga studier i Göteborg.

Både Rosén och Stinnerbom menar att synen på folkmusiken, innan folkmusikvågen, var likställd med lågt stående amatörism. Rosén anser att synsättet ifråga upprätthölls av

⁶¹ Intervju med Stinnerbom, Leif den 23 november 2006 (Citatet finns i sin helhet i avsnitt 4.2.5)

⁶² Jfr: Ternhag 1996, s.10

spelmanslagens utövare, medan Stinnerbom hävdar att samma synsätt kännetecknade allmänhetens syn på folkmusiken. Stinnerbom talar om att det vid den här tidpunkten fanns väldigt många förutfattade meningar om folkmusiken, att folkmusik var synonymt med ”knätofs”, amatörism, dåligt spel och dålig teknik. Detta var ett synsätt som också Rosén på sätt och vis delade innan han själv fattade tycke för folkmusiken i fråga.

De bägge spelmännens tidiga musicerande präglades av ett vurmande för den äldre musiken, men i jämförelse med Rosén verkar Stinnerbom vara mindre intresserad av spelmansrörelsens framställning och förvaltande av folkmusiken, eller så har han omvärderat sin ståndpunkt sedan folkmusikvågens dagar. De båda pekar dock på att spelmanslagen genom sitt förvaltande av folkmusiken, lagt en grund för det synsätt som nämns här ovan.

Det fanns alltså två tydliga spelmansgenrer under folkmusikvågens tidiga skede – en som uppgiftslämnarna tilldelade ett högt värde samt en annan ”oäkta” musik som de tilldelade en låg status (jfr; teoriavsnittet: 3.2). Den folkmusik de fann hemma hos gamla spelmän, födda runt sekelskiftet, var mer autentisk än spelmanslagens musik. Spelmanslagens musik var en del av ett förstört kulturarv menade Rosén, medan Stinnerbom ansåg att de samma musik var allmänt ointressant. Stinnerbom tar alltså inte ett lika aktivt ställningstagande som Rosén i frågan. Istället för att tala utifrån sig själv talar han utifrån hur folk i allmänhet såg på folkmusiken. De båda pekar dock på att spelmanslagens musik innan 1970 kännetecknades av amatörism. Jag utgår från att de själva ansåg detta under 70-talet. Rosén påtalar även att en allmän syn bland utövarna av svensk spelmansmusik innan 1970 gick ut på att man såg ner på de spelmän som var professionella. Alla skulle kunna vara med och spela i spelmanslagen – ingen fick sticka ut. Rosén menar genom detta att det innan 1970 fanns en smal förståelse för den individuella spelmannens roll.

Under 70-talet fick Stinnerbom ofta hålla försvarstal för folkmusiken vid offentliga konserter. Stinnerbom propagerade främst för den äldre musiken, i synnerhet för den äldre polskemusiken. Stinnerbom berättar att Värmlands spelmansförbund gick under namnet Valsverket, med hänvisning till att man näst intill uteslutande spelade valsmusik i de värmländska spelmanslagen. Han påpekar att spelmanslagen verkligen kunde spela valsmusiken men att smeknamnet i sig var lite vanvördigt.

Stinnerbom anger även en annan förklaring till den äldre musikens undanskymda liv, som har sin grund i de trender och moden som passerat revy inom folkmusiken, men även inom folkdansen under 1900-talet. Stinnerbom menar att den huvudsakliga orsaken till att polskan försvunnit från Värmland under det tidiga 1900-talet låg i att den trängdes undan av den populärare gammaldansmusiken.

Folkmusiken hade inte tilltalat Stinnerbom innan spelkursen på Ransäterstämman 1971, det var där han upptäckte ”ett nytt, fräckt förhållningssätt till folkmusiken”, genom bl.a. Skäggmanslaget. Attitydens betydelse var alltså en viktig faktor för att Stinnerbom skulle bege sig in i den svenska folkmusikens värld.

Stinnerbom ser ljust på dagens folkmusik och det klimat som i dagsläget är rådande. Han poängterar bl.a. den höga standard som finns på dagens spelmän. Han tillägger att utbildningsmöjligheterna i sig är fantastiska men kritiserar samtidigt de svenska musikhögskolorna eftersom det finns en risk att deras pedagogik kan bli allt för uniform och dominant. Stinnerbom gör även jämförelser med hur själva synen på folkmusiken förändrats till det bättre sedan 70-talet och att folkmusiken sedan dess allt mer blivit en genre bland övriga musikgenrer.

Roséns tidiga syn på svensk folkmusik var att den var ”töntig”, en värdering som han stegvis skulle omvärdera fr.o.m. det att själva intresset för genren uppstod. Han nämner Jan Johansson och dennes skivutgåva *Jazz på svenska* som en bidragande orsak till att han från den första början fattade tycke för svensk folkmusik. Jan Johansson visade genom sin tolkning av gamla folkmelodier att man kunde spela folkmusik och ändå vara cool. Attityden var alltså liksom hos Stinnerbom en viktig faktor för att Rosén skulle bege sig in i den svenska folkmusikens värld.

Roséns syn på vad spelmannslagen representerade under det tidiga 70-talet var synonymt med förstörd spelmannsmusik, förstörd folkkultur och högerpolitiska ideologier. Upptäckten av den ”ursprungliga” svenska folkmusiken blev en omvälvande upplevelse för Rosén på både gott och ont. Samtidigt som Rosén i glädje och iver sökte upp gamla traditionsbärare uppstod även en negativ inställning till den dåvarande folkmusikrörelsen, en inställning han delade med många likasinnade. Han ansåg att spelmannslagen tillsammans med den dåvarande folkmusikrörelsen genom sitt undermåliga förvaltande av spelmannsmusiken, förvanskade själva kulturarvet. Rosén reagerade negativt över den

bild som spelmanslagen gav av den svenska folkmusiken. Repertoaren, spelstilarna samt förhållandet till folkmusiken utgjorde bara ett fåtal områden där de äldre traditionsbärarna skiljde sig från spelmanslagen. Spelmanslagens bild av folkmusiken var alltså väldigt olik den bild han själv tagit del av hemma hos de äldre spelmännen.

I sin iver över att ge den svenska folkmusiken någon slags upprättelse, förbisåg han alternativa förklaringar till varför dessa omständigheter från den första början hade uppstått. Rosén menar att han under sina yngre år hade nära till att både älska och tycka illa om saker, vilket i sin tur påverkade själva synen på den gamla såväl som den nya folkmusikkulturen. Han medger att den unga generationen, som han själv var en del av, hade en kaxig attityd. Attityden genomsyrades av att man ville tillskriva den unga nya generationen en hög grad av medvetenhet, inte minst musikaliskt sett, som överglänste den generation som de själva avlöste och som bl.a. utgjordes av spelmanslagen. Jag uppfattar Rosén som att han härigenom tillkännager den yngre generationens naiva inställning men en ironisk underton. Jag tolkar honom som att han i dagsläget är medveten om detta naiva drag. Liksom tidigare påpekats präglades Roséns vurmande för den äldre folkmusiken av ideologiska förtecken. När Rosén här talar om det spelmansklimate som var rådande under folkmusikvågen synliggör han i samma stund en tydlig ”vi mot dom” – attityd. Jag tolkar det som att Rosén kände en tillhörighet med de äldre spelmännen samt med det nya unga gardet av folkmusiker. Tillhörighetens värdegrund låg införlivad i de gemensamma nämnarna som utgjordes av ett gemensamt intresse för den äldre folkmusiken, och inte att förglömma – ett motstånd mot spelmansrörelsen där bl.a. ”den förstörda folkmusiken” fanns.

I dagsläget kan Rosén se fler nyanser i den problematiska situationen och synen på spelmanslagens historiska verksamhet är omvärderad till, vad han själv tycker, det bättre. Som ett exempel på det nämner han i positiv anda Malungs spelmanslag, som tog in Herman Strömberg (1882-1967) i sitt spelmanslag och lärde sig delar av dennes repertoar. De frågor som Rosén sökte svaren på kunde endast besvaras av rätt personer i rätt sorts sammanhang. De rätta personerna bestod av de gamla spelmännen medan det rätta sammanhanget fanns i folkmusikens ursprungliga hemvist, som Rosén såg det hela. Det var i de gamla spelmännens musik som Rosén fann den ”svenska bluesen” i sitt ursprungliga sammanhang.

Genom Roséns och Stinnerboms intervjuer framträder två grupperingar på 70-talets folkmusikfält, varav det ena utgjordes av spelmansrörelsen och den andra av deras egen tillhörighet, den unga folkmusikgenerationen. Rosén och Stinnerbom inledde sina banor som purister och återanknöt till den lokala folkmusiktraditionen med traditionsenliga instrument. Rosén övergick vid mitten av 70-talet allt mer till den experimentella sortens musikutövande och blev därigenom en synkretist. Stinnerboms övergång från purismen till det synkretistiska musicerandet skedde något senare genom Groupa.

Rosén anmärker i intervjun på en artikel han läst, där en av nutidens tongivande spelmän uttalat att någon professionalitet inom folkmusikleden aldrig funnits förrän i vår nutid, i synnerhet inte under 70-talet då alla var amatörer. Rosén påtalar att uttalandet säger någonting om nutiden samtidigt som det också säger en hel del om den inställning som var vanlig bland de yngre spelmännen under 70-talet. Rosén kritiserar uttalandet för att det bortser från det musikklimat som var rådande på folkmusikfältet under folkmusikvågen, vilket dels innefattade räddningsarbetet av den äldre folkmusiken och dels själva upprättningsarbetet av folkmusiken. Både Rosén och Stinnerbom hade reagerat mot den amatörism som präglade spelmanlagen och deras musik under och innan folkmusikvågen. När kritiken om amatörskap återigen framhålls nu, ca 30 år senare, målar man upp 70-talets spelmän som ett gäng amatörer. Kritiken tycks alltså gå i en slags cirkelform där efterträdarna återger sina föregångares kritiska utlåtanden i förnyad form.

6. Slutdiskussion

Ovan redogörs för mina tolkningar av Roséns och Stinnerboms förhållande till folkmusiken, där det bl.a. framgår hur de betraktar sina respektive spelmansroller samt hur de ser på folkmusiken. Vi har sett hur folkmusikvågen skapat förutsättningar för Rosén och Stinnerbom och deras vidare framfart på folkmusikfältet. I det här kapitel ska jag nu specificera mina slutsatser.

6.1 Har uppgiftslämnarnas syn på svensk folkmusikkultur förändrats sedan folkmusikvågen och har detta i sådana fall påverkat deras respektive förhållande till det egna musicerandet?

Den drivkraft som sporrade Rosén och Stinnerbom under 70-talet var ett resultat av ett öppet musikklimat i kombination med att det fanns en äldre ”oupptäckt” folkmusik. Deras avsaknad av kunskap om folkmusikkulturen möjliggjorde ett okritiskt tänkande i samma stund som det öppnade upp för en romantisk och idealiserad betraktelse av densamma. Rosén och Stinnerbom införskaffade sig alltså en egen sorts förankring i spelmanstraditionen, dels genom äldre spelmäns försorg men även genom egna efterforskningar. På detta sätt grundlade de båda spelmännen sin tidiga syn på folkmusiken, i en process där de även utvecklades som spelmän. I synnerhet Rosén, men även Stinnerbom, hade en idealistisk bild av folkmusikkulturen under 70-talet. Roséns något romantiska förhållningssätt till folkmusikkulturen fick honom att se de äldre spelmännens musik som ”äkta” och i sitt ”ursprungliga sammanhang”. Stinnerbom menar istället att han såg den bortträngda musiken i sitt rätta sammanhang. De båda lät sig påverkas av de äldre spelmännen och deras musik och det var i kontakt med dessa som de ovan nämnda sammanhangen uppenbarade sig.

Roséns och Stinnerboms upptäckarlusta var en bidragande faktor till att de lyckades bryta ny mark och därigenom utveckla spelmansmusiken. I Stinnerboms och Roséns fall ingick även tanken om att man skulle använda sig av den gamla musiken för att utveckla en ny form av svensk folkmusik. Avsaknaden av traditionell spelmansbakgrund i kombination med 70-talets rådande ideal som innebar en friare syn på förnyelse och ett förespråkande om att ”alla har rätt att använda folkmusiken”, utgjorde två viktiga förutsättningar som låg till grund för de bådaskas framgångar på folkmusikscenen.⁶³ De bägge spelmännen låg därmed helt rätt i tiden. För Rosén och Stinnerbom innebar dessa företeelser ett musikaliskt äventyr ”uppe på själva folkmusikvågen”, något ovetandes om vad som låg ”under dess yta”, eller vad de båda hade att vänta sig efter epoken. Det förhållande som Stinnerbom och Rosén hade till folkmusiken under 70-talet präglades av en stor upptäckarlusta, som blir synlig genom deras efterforskningar och experimentella utflykter inom musiken.

⁶³ Lundberg, 1996, s.163. Se äv. förordet i boken *Folkmusikvågen*, Kjellström, m.fl. 1985, s.12

Stinnerbom anser i dag, till skillnad från 70-talet, att spelmansrörelsen utgör en vital del av folkmusiksverige. Stinnerbom ger härigenom uttryck för en utvidgad syn på folkmusikkulturen, vilket i huvudsak beror på att spelmansmusiken som musikgenre har vitaliserats. Genom att Stinnerbom började spela fiol som 15 åring, samtidigt som folkmusikvågen drog igång, fick han uppleva ett föränderligt musikklimat redan vid inledningen av sitt musikliv. I ett föränderligt musikklimat som kännetecknades av en öppen syn på musicerandet anammade han alltså, i ett tidigt skede, ett nyfiket och eftersökande förhållningssätt till folkmusikkulturen. Kanske var det dessa egenskaper som senare skulle få honom att söka nya uttryck inom folkdanskulturen?

Stinnerbom utvecklar sin syn på den svenska spelmanstraditionen i intervjun då han anser att traditionen har två olika sidor. Detta, då den ena består av en förnyelsesida medan den andra kännetecknas av en sorts bevarandesida. Stinnerbom talar i termer av att sidorna måste vara i balans med varandra för att traditionen ska överleva.

Stinnerbom ser ljusst på dagens folkmusikklimat även om han poängterar brister i de folkmusikerutbildningar som högskolorna i dagsläget bedriver. Stinnerbom befarar på sikt en likriktning av den svenska spelmansmusiken. Detta, då elevens utvecklingsmöjligheter som spelman hämmas av en styrande pedagogisk verksamhet. Stinnerbom menar att elevens chanser att finna sin egen plats i spelmansmusiken härigenom blir begränsade.

Roséns syn på svensk folkmusik har förändrats sedan 70-talet i takt med de förändringar som folkmusiken genomgått. De äldre spelmännen har varit ett stående föredöme för Rosén sedan han påbörjade sin folkmusikaliska bana. I dagsläget återfinns de bortgångna spelmännen i olika dokumenterade former samt i minnet hos Rosén, bortsett från Ville Toors som ännu är verksam trots sina 82 år.

Min tolkning är att detta faktum i samband med folkmusikfältets övriga utveckling medverkar till det negativa förhållningssätt Rosén intar till dagens folkmusikkultur och inte minst till dagens kulturpolitiska klimat.

Rosén föredrar gräsrotsrörelser framför dagens organiserade kultursektor. Roséns förhållningssätt till dagens folkmusikscen framkommer genom den omdiskuterade artikeln som ger kritik åt 70-talets folkmusiker för att de utgjorde ett gäng amatörer. Rosén erkänner artikelns påpekande om den höga nivån bland dagens spelmän, men

reserverar sig mot uttalandet i fråga. Rosén ställer sig återigen som representant för 70-talets spelmän men den här gången i vår nutid, då han påpekar den egna generationens annorlunda inställning till folkmusiken.

Rosén och Stinnerbom hade bl.a. siktet inställt på själva räddningsarbetet och att utveckla folkmusiken i en ideologisk riktning. De yngre spelmännen sökte sig också ”tillbaka i historien där man hittar den musik och dans som växer fram ur gemenskap och nöje i den gamla bysamfälligheten”.⁶⁴ Roséns reaktion på uttalandet får beskriva dennes positiva förhållningssätt till folkmusikvågen. Den något romantiska synen på folkmusikkulturen är alltså bestående hos Rosén, vilket framgår då han talar om 70-talets folkmusikvåg samt om sina förebilder. När Rosén återger den yngre folkmusikgenerationens ”kollektiva anda” under folkmusikvågen framstår även en idealiserad bild av den egna tillhörigheten. Roséns förhållningssätt till 70-talets övergripande folkmusikklimat har dock genomgått en förändring, då han i dagsläget ser mera objektivt på de sammanhang som var rådande under eran. Numera anser Rosén att spelmannsrörelsen utgör en gren på det stora folkmusikträdet.

När musikvetare Lars Lilliestam beskriver kulturens negativa sidor påpekar han att man lätt tänker i termer av ”vi” och ”de andra”, något som alltså förekom i hög grad mellan spelmannsrörelsen och de unga folkmusikerna. Kännetecknande för en kultur är även att den ständigt genomgår olika faser av förändring och befinner sig på så vis alltid i rörelse.⁶⁵ Folkmusikkulturen bearbetades av folkmusikvågens anhängare och genom deras olikartade idéer och erfarenheter skedde en social bearbetning av hela folkmusikkulturen. Resultatet blev bl.a. synligt genom den utveckling som kom att präglade själva folkmusiken. Utmärkande för 70-talet var att de yngre spelmännen tillförde folkmusikfältet en spelteknisk standardhöjning samtidigt som det nya ”bordunspelet” infördes. Detta skedde alltså för första gången genom Rosén och Almlöf utifrån de västerdalslåtar de presenterade på skivan *Västerdalton* (Fjedur 1, 1972) och något senare genom efterföljare som Stinnerbom och Edén utifrån värmländska folklåtar på skivan *Lika många fötter i taket som på golvet* (Oktober 522, 1977).

⁶⁴ Ramsten, 1992, s.72, Se äv. förord i *Folkmusikvågen*, Kjellström, m.fl. s.13,14 1985

⁶⁵ Lilliestam, 2006, s.59

När folkmusikvågen sköljt förbi fanns det en ny folkmusikelit, som skulle utveckla folkmusiken ytterligare. Eran hade orsakat stora ringar på vattenytan som vitaliserade hela folkmusikkulturen vilket bl.a. skulle visa sig bland 1980-talets nytänkande folkmusiker, där Stinnerbom skulle spela en av nyckelrollerna genom Groupa.

Stinnerbom har förändrat sin syn på svensk folkmusikkultur sedan folkmusikvågen, vilket beror på att folkmusikkulturen förändrats, inte minst genom att folkmusiken vitaliserats. Stinnerbom har dock valt att avvika från yrkesmusicerandet, vilket i sig säger någonting om en förändring. Stinnerbom känner ändå att han ännu har kvar sin spelmansidentitet de få speltillfällena till trots.

6.2 Vad är likt och vad skiljer mina informanter från varandra när det kommer till synsätt och förhållningssätt till det egna musicerandet?

I analyskapitlet redogör jag för Roséns och Stinnerboms likheter och skillnader när det kommer till deras synsätt och förhållningssätt till det egna musicerandet. Då jag i föregående avsnitt besvarade uppsatsens första fråga berörde jag samtidigt den andra varför jag med följande rader endast vill påpeka de drag som ännu återstår.

Den intensiva utveckling Rosén genomgick som musiker under 70-talet tycks sakna motstycke efter folkmusikvågen. Min tolkning är att Rosén föredrar 70-talets spelmansklimate framför dagens och att hans förhållningssätt till det egna musicerandet färgas den värderingen. Förhållningssättet tycks alltså fortfarande vara det samma som det han bar upp under 70-talet. Även om Rosén är en nostalgiker så ska man inte bortse från hans experimentella sinnelag, som återigen blir synligt genom att han spelat in en skiva med hårdrocksbandet Hagen.

Rosén understryker sin egen roll i spelmanstraditionen genom att han föredrar att spela historiska rekonstruktioner av bevarade låtar, som han fått ifrån en specifik källa, exempelvis från Ekorr Anders. Rosén är dock öppen för en friare tolkning av övrigt traditionellt låtmaterial. Liksom Almlöf är Stinnerbom mer inriktad på att göra ”egna tolkningar av folkmusiken utifrån sin egen estetik och utifrån sina egna erfarenheter”. Stinnerboms syn på förnyelse överensstämmer likaså med Almlöfs då han ”inte är ute efter att spela historiska rekonstruktioner av bevarade låtar”.⁶⁶ På så vis understryker han

⁶⁶ Lundberg, 2005, s.192

sin egen roll i spelmanstraditionen. Stinnerbom och Rosén har alltså något olika åsikter om själva tolkningsprocessen av traditionella folkmusiklåtar, vilket även betyder att deras åsikter går isär om vad ett traditionsbärande innebär. Rosén berättar att han alltid blivit ifrågasatt som spelman och kanske detta utgör en av anledningarna till att han blivit det. Han menar att han i andras ögon alltid varit en diskutabel spelman och inte en etablerad, medan han själv betraktar frågan som oviktig. Under själva intervju tillfället fick jag ett genomgående intryck av att Rosén liksom Stinnerbom gillade det erkännande de båda vunnit och att det i sig utgör en förklaring till den nostalgi som de båda gav uttryck för då vi berörde folkmusikvågen.

6.3 Slutord och vidare forskning

Finns det anledning att oroa sig över den framtida spelmansmusiken utifrån det som Stinnerbom ger uttryck för när det kommer till högskolornas spelmansutbildningar? Kanske är det så att den svenske spelmannen genom högskolornas utbildningsverksamhet är på väg att bli en stereotyp? Dessa frågor ingår i ett relativt outforskat fält, som det vore intressant att gå vidare på i ett annat sammanhang. Samtidigt som Stinnerbom uttrycker sig i frågan väcks mina tankar om de i dag närstående kopplingarna mellan folkmusiken och kammarmusiken. På dagens folkmusikaliska scen finner vi ekvilibristiska grupper som folkmusiktrion Väsen, vilka i dagsläget spelar en ”kammarfolkmusikalisk” folkmusikstil.⁶⁷ Kopplingen till kammarmusiken är intressant med tanke på att 70-talets folkmusiker revolterade mot just den sortens tolkning av folkmusik. Stinnerbom poängterar i intervjun, i likhet med mitt resonemang, hur moden och trender fortlöper i en pendlingsform där motreaktioner utgör naturliga konsekvenser i dessa förlopp. Vad folkmusikvågens utmynnande i 80-talet betytt för Roséns och Stinnerboms fortsatta musicerande vet jag inte så mycket om varför jag lämnar frågan öppen för vidare forskning.

Detta uppsatsskrivande har fått mig att fundera över hur pass rörlig och öppen spelmansgenren är för liknande förändringar i dagsläget. Det finns inte någon äldre ”bortglömd” spelmansgeneration att upptäcka samtidigt som spelmansrörelsen är en mindre organiserad organisation i dag än på 70-talet. Finns det oupptäckta nedteckningar

⁶⁷ Lundberg, 2005, s.186

som inte sett dagens ljus, som är av ett sådant slag att de kan ta med spelmannsmusiken på utforskade vatten, eller kan vi förvänta oss en ny motreaktion av något slag? Om den svenska folkmusikscenen har sin "guldålder" just nu eller inte är svårt att svara på, men att 70-talets folkmusiker utgör en grundbult i själva bygget är numera en självklar sanning.

Litteratur och källförteckning

- Dundes, Alan: *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*, Institutet för Folklivsforskning, Stockholm 1974.
- Kjellström m.fl. :*Folkmusikvågen* Stockholm 1985, "förord" samt "Spelmän i lag", Ternhag, Gunnar, Falun 1985
- Kvale, Steinar: *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur, Lund 2001
- Ling, Jan, red: Ternhag Gunnar. "Folkmusik – en brygd", *Fataburen*, Nordiska museets och Skansens årsbok, Stockholm 1979
- Lilliestam, Lars: *Musikliv- Vad människor gör med musik – och vad musik gör med människor*, Göteborg 2006
- Ramsten, Märta: *Återklang, Svensk folkmusik i förändring: 1950-1980* (diss). Göteborgs Universitet, Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg 1992
- Rosén, Anders och Almlöf, Kalle, Konvolutttext tillhörandes skivproduktionen *Stamp, tramp och långkut*, Hurv KRLP-2, Malung 1975
- Stinnerbom, Leif m.fl. texthäfte tillhörandes skivproduktionen *Lika många fötter i taket som på golvet* OSLP, 522, Arvika 1977
- Ternhag, Gunnar & Lundberg, Dan: *Folkmusik i Sverige*, Falun, Stockholm 1996
- Ternhag, Gunnar & Lundberg, Dan, *Folkmusik i Sverige*, 2:a upplagan Falun, Stockholm 2005
- Ternhag, Gunnar: *Spelmän i Dalarna*, (red. Ternhag, G), Dalarnas fornminnes och hembygdsförbund, Dalarnas Museum Falun 1979

Muntliga källor

- Intervju med Rosén, Anders den 21 november 2006
- Samtal med Rosén, Anders den 12 mars 2007
- Samtal med Rosén, Anders den 5 april 2007
- Intervju med Stinnerbom, Leif den 23 november 2006

Samtal med Stinnerbom, Leif den 13 mars 2007

Intervjuerna förvaras hos förvaltaren

Fonogram

Corridors of Time Angular SKAN 8220, 2001

Forsens låt Hurv KRLP-1, 1974-75

Jazz på Svenska, Megafon - MFLP S 4, 1963

Lika många fötter i taket som på golvet OSLP, 522 1977

Pjål, gnäll och ämmel, Skäggmanslaget och Contact, Sonet SLP-2510, 1970

Sen dansar vi ut, Hurv KRLP-3, 1977

Stamp tramp och långkut, Hurv KRLP-2, 1975

Västerdalton, Fjedur, FJDLP, 72-001, 1972

Äventyr i jazz och folkmusik, Caprice 21475, 1965

Gammaldans från Rørostraktom, Sven Nyhus kvartett, Polydor 2920 018. MC:3154018, 1972

Elektroniska källor

<http://www.hurv.com>, 1/3, 2007, kl.15:11

<http://www.artic.edu/aic/libraries/history/entablature.html>, den 6/3 kl. 22:54

Bilagor:

Intervjuguide

- 1. Kan du berätta om varför du började spela folkmusik?**
(t.ex. bakgrunden)
- 2. När ansåg du dig själv ha blivit etablerad som spelman?**
- 3. Vad innebär det för dig att vara spelman?**
(T.ex. Att bevara traditionen eller att bidra med nykomponerat material)
- 4. Har du haft någon speciell förebild i ditt musicerande?**
(läromästare)
- 5. Har du själv agerat låtlärare genom t.ex. låtkurser?**
- 6. Är du noggrann med att lära in låtar exakt som de ”ska” spelas enl. traditionen eller brukar du lägga till egna idéer och tolkningar i låtarna?**
- 8 a. Hur viktigt är det för dig att få bekräftelse på det du gör (med musiken)?**
- 8 b. Hur pass viktigt har det varit?**
(Under 1970- talet t.ex.)
- 10. Vad är din viktigaste drivkraft när det kommer till att spela folkmusik?**
- 11. Är du öppen för omställningar och moderniseringar inom spelmansmusiken?**
- 12 a. Hur ser du på spelmansmusiken och på dem som utövar musiken i dag?**
(T.ex. inställningen till själva musiken utifrån dig själv och andra)
- 12 b. Hur har detta sett ut innan, under och efter folkmusikvågen?**
- 13. Har folkmusikens betydelse förändrats i vårt samhälle under din tid som spelman? (innan, under och efter folkmusikvågen)**
- 14. Finns det någon tidsperiod som påverkat dig mer än andra som spelman under din levnadstid? (T.ex. Folkmusikvågen, något annat årtionde, viktiga rörelser i tiden)**
- 15. Tror du att spelmansmusiken har en ljus framtid?**
- 16. Har teknologi som Internet, portastudior och annan ny inspelningsutrustning påverkat musiklivet för dig? (Som artist,**