

## **”Genom hela bygden går det som ett sus”**

Analys av fyra spelmäns tolkningar av Karlebynejdens  
brudmarsch.

Jacob Sundström

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Institutionen för konst och kultur

Jakobstad 2024

## EXAMENSARBETE

Författare: Jacob Sundström

Utbildning och ort: Yrkeshögskolan Novia, Jakobstad

Inriktning: Musikpedagogik (YH)

Handledare: Patrick Lax

Titel: "Genom hela bygden går det som ett sus" – analys av fyra spelmäns tolkningar av "Karlebynejdens brudmarsch"

---

Datum: 23.2.2024 Sidantal: 39

Bilagor: 5

---

### Abstrakt

I mitt examensarbete transkriberade och analyserade jag fyra spelmäns tolkningar av "Karlebynejdens brudmarsch".

Syftet med mitt arbete var att genom transkription analysera på vilket sätt en spelman kan göra en folkmelodi till "sin egen". Forskningsfrågorna var enligt följande:

1. På vilka sätt rytmiserar spelmännen melodin?
2. På vilka sätt varierar spelmännen melodin?
3. Vilka likheter och olikheter i spelmännens tolkningar kan man urskilja?
4. Vilka bakgrundsorsaker kan ligga bakom spelmännens tolkningar?

Arbetet resulterade i fyra transkriptioner och en jämförande vertikal analys av inspelningar ur Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv. Jag upptäckte bl.a. att spelmännen spelade enligt tre rytmiska kategorier, att spelmännen avvek i sitt sätt att spela taktpar, att tolkningar i allmänhet landade på samma toner på varje pulsslag och att spelmännens bakgrund inverkade på tolkningarna.

---

Språk: Svenska

Nyckelord: fiol, folkmusik, transkription

## OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Jacob Sundström

Koulutus ja paikkakunta: Yrkeshögskolan Novia, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto: Musiikkipedagogi

Ohjaaja(t): Patrick Lax

Nimike: "Genom hela bygden går det som ett sus" – analyysi neljän pelimannin tulkinnasta "Kaarlelan häämarssista"

---

Päivämäärä: 23.2.2024 Sivumäärä: 39

Liitteet: 5

---

### Tiivistelmä

Opinnäytetyössäni olen analysoinut ja transkriboinut neljän pelimannin tulkinta kappaleesta "Kaarlelan häämarssi".

Työni tarkoituksena oli analysoida transkription avulla, miten pelimanni tekee kansansävelestä "oman". Tutkimuskysymykset olivat:

1. Millä tavalla pelimannit rytmisoivat melodian?
2. Millä tavalla pelimannit varioivat melodian?
3. Mitkä yhdistävät ja erottavat tekijät voidaan erotella pelimannien tulkinnoista?
4. Mitkä taustatekijät ovat vaikuttaneet pelimannien tulkintoihin?

Työn tuloksena on neljä transkriptiota ja yksi vertaileva analyysi arkistotallenteista Svenska Litteratursällskapet i Finland:in arkistosta. Havaitsin mm., että pelimannit soittavat kolmen erilaisen rytmisen kategorian mukaan, että pelimannit erottuivat tavoiltaan soittaa tahtipareja, että pelimannien tulkinnat osuvat samat sävelet tahti-iskuilla sekä, että pelimannien tausta vaikutti häämarssin tulkintaan.

---

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: viulu, kansanmusiikki, transkriptio

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Jacob Sundström

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialisation: Music pedagogue

Supervisor(s): Patrick Lax

Title: "Genom hela bygden går det som ett sus" – analysis of four fiddlers interpretation of the wedding marsch of Karleby.

---

Date: 23.2.2024    Number of pages: 39

Appendices: 5

---

### **Abstract**

In this thesis, I transcribed and analyzed four fiddler's interpretations of the wedding march of Karleby.

The intension of my work was to analyze through transcription how a fiddler can make a folk melody "their own". The research questions were as follows:

1. In what ways do the players rhythmize the melody?
2. In what ways do the players vary the melody?
3. What similarities and differences can be heard in the players' interpretations?
4. What background facts are affecting the players' interpretations?

This thesis resulted in four transcriptions and a comparative vertical analysis of recordings from the Swedish Literature Society in Finland's archives. I discovered i.a. that the fiddlers played according to three rhythmic categories, that the fiddlers differed in their way of playing "beatpairs", that the interpretations generally hit the same notes on each beat, and that the fiddlers' background affected the interpretations.

---

Language: Swedish

Key words: Violin, folk music, transcription

## Innehållsförteckning

1	Inledning .....	1
1.1	Syfte och forskningsfrågor .....	2
1.2	Musiketnologi .....	2
1.3	Forskningsansats .....	3
2	Metod .....	4
2.1	Datainsamling .....	4
2.2	Transkription .....	4
2.3	Vertikal Analys .....	7
3	Material och begrepp .....	8
3.1	Arkivsamlingen .....	8
3.2	Brudmarsch .....	9
3.2.1	Karlebynejdens brudmarsch .....	10
3.3	Spelmannen i bondesamhället .....	12
4	Biografier .....	14
4.1	Arne Broända .....	14
4.2	Viktor Lindfelt .....	15
4.3	Allan Johnson .....	16
4.4	Ingmar Nykvist .....	17
5	Analys .....	18
5.1	Arne Broända .....	18
5.2	Viktor Lindfelt .....	20
5.3	Allan Johnson .....	22
5.4	Ingmar Nykvist .....	24
5.5	Jämförelse .....	26
5.5.1	Tempi och tonarter .....	26
5.5.2	Struktur .....	27
5.5.3	Rytm och frasering (Vertikal analys) .....	28
6	Slutdiskussion .....	32
6.1	Forskningsresultat .....	32
6.2	Avslutning .....	35
	Källförteckning .....	36
	Bilagor	

## Figurförteckning

Figur 1 : Exempel på notering av avvikande toner .....	6
Figur 2: Variant av marschen ur Rosvalls notbok 1796–1804 (SLS 92).....	11
Figur 3: Arne Broända med sin fiol. Foto: Ann-Mari Häggman (SLS 1017).....	14
Figur 4: Viktor Lindfelt spelandes fiol. Okänd flicka med katt till vänster.....	15
Figur 5: Allan Johnson och sonen Lars spelar tillsammans. Ur familjen Johnsons privata bildsamling.....	16
Figur 6: Ingmar Nykvist spelandes fiol. Foto: Ann-Mari Häggman (SLS 1017). .....	17
Figur 7: Broända. Takterna 1–8.....	18
Figur 8: Broända. Takterna 13–16. Exempel på legatospel. ....	19
Figur 9: Broända. Takterna 21–24. ....	19
Figur 10: Broända. Takterna 21–23 med förslag på fingersättning. 0 står för öppen sträng, 1 för pekfingret osv. ....	20
Figur 11: Lindfelt. Takterna 1–8. ....	20
Figur 12: Lindfelt. Takt 9, exempel på dubbelgrepp. ....	21
Figur 13: Lindfelt. Takt 17–24. Exempel på glissando och drillar.....	21
Figur 14: Johnson. Takterna 1–9.....	22
Figur 15: Johnson. Takterna 50–53. Observera takt 53s ålderdomliga intonering.....	23
Figur 16: Johnson. Takterna 38–50.....	23
Figur 17: Nykvist. Takterna 1–17. Exempel på tempoväxlingar.....	24
Figur 18: Nykvist. Takterna 76–83. Exempel på triolspel och drillar.....	25
Figur 19: Nykvist. Exempel på avvikande ton och drillar. ....	26
Figur 20: Vertikalanalys av inledningsfrasen. ....	28
Figur 21: Vertikalanalys av A2-delens slutfras. ....	29
Figur 22: Vertikalanalys av B1-delens inledningsfras.....	30
Figur 23: Vertikalanalys av B1-delens ”turnaround” fras.....	31
Figur 24: Vertikalanalys av avslutningsfrasen. ....	32

## 1 Inledning

Sommaren 2017 medverkade jag i sommar-teaterpjäsen "Vår bygd vid ån" skriven av författaren Hans Fors i nytolkning av Sofie Lybäck. Pjäsen framfördes vid Torgare prästgård i Kronoby och var en officiell del av firandet av Finlands hundraåriga självständighet. Denna pjäs kom att bli startskottet på min resa in i folkmusikens värld.

Pjäsens inledande akt avslutas med ett ståtligt bondbröllop till tonerna av "Karlebynejdens brudmarsch". Någoting, när den drömska melodin dansade omkring oss skådespelare klädda i tidsenliga 1800-tals kläder, fick mig tveklöst att googla "fiol" och beställa hem den första fiolen som dök upp på min datorskärm. Sedan den sommaren har folkmusiken, dess forskning och framförallt den tidigare nämnda brudmarschen blivit en stor och viktig del av mitt musikerskap.

Arbetet med arkivmaterial är en central del av mitt folkmusikaliska intresse. Att studera gamla uppteckningar av dansmelodier som ljudit bland allmogen en gång i tiden är alltid spännande. Ständigt slås jag av tanken av att själv vara med i en lång länk av spelmän och en del av ett anrikt kulturarv. Samtidigt känns det som en plikt att föra musiken vidare, speciellt med tanke på den finlandssvenska folkmusikens ringhet i den stora nordiska folkmusikvärlden.

Jag har emellertid märkt en del brister i det arkivmaterial jag mött under min jakt på nya spännande låtar. Vill man lära sig finlandssvenska folkmelodier finns det gott om uppteckningar av melodivariationer, men sällan noteringar som återspeglar hur spelmännen verkligen framförde melodin. Jag har märkt att notbilder i t.ex. låthäften sällan beskriver hur musiken låter, eftersom spelmän ofta improviserar och lägger till egna fraseringar och ornament. Med utgångspunkt i "Karlebynejdens brudmarsch" vill jag därför undersöka hur en spelman kan tolka en folkmelodi.

I samband med letandet efter arkivmaterial för detta examensarbete kom jag i kontakt med Svenska Litteratursällskapet i Finlands arkivs samling "SLS 742 Visor och spelmansmusik (1962)". På ett av ljudbanden i samlingen förekommer fyra spelmän: Arne

Broända, Allan Johnson, Victor Lindfelt och Ingmar Nykvist<sup>1</sup> som till min glädje gör alla personliga tolkningar av brudmarschen. Ljudbandet gav därför en ypperlig möjlighet att direkt kunna jämföra tolkningarna med varandra.

## 1.1 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med mitt arbete är att genom transkription av ovan nämnda spelmän ta reda på hur en spelman gör en folkmelodi "till sin egen". Jag vill ta reda på hur och varför spelmännens framförande av brudmarschen skiljer sig åt. Jag vill även utforska på vilket sätt spelmännens versioner är likartade. Ett arbete av detta slag kommer att vara till stor hjälp för mig och andra spelmän samt forskare för att bättre kunna förstå dessa spelmäns spelsätt. Mina forskningsfrågor lyder enligt följande:

På vilka sätt rytmiserar spelmännen melodin?

På vilka sätt varierar spelmännen melodin?

Vilka likheter och olikheter i spelmännens tolkningar kan man urskilja?

Vilka bakgrundsorsaker kan ligga bakom spelmännens tolkningar?

## 1.2 Musiketnologi

Mitt arbete tar avstamp i musiketnologi. Musiketnologi innebär vetenskapen där man undersöker musikuttryck i olika kulturer och kulturuttryck i musiken (Lundberg & Ternhag, 2002, s. 9). I detta arbete är jag intresserad av hur spelmännen i den finlandssvenska folkmusiken spelar "sin" musik och hur den kulturen återspeglas i musiken. Eftersom jag själv är spelman analyserar jag inspelningarna enligt den finlandssvenska folkmusikens egna premisser. Att bedöma en spelman utgående från en konstmusikalisk tradition, när det kommer till t.ex. teknik och intonation, är därför inte relevant. Jag har dock försökt att se så objektivt som möjligt på spelmännens spelande. Bland annat presenterar jag närmare hur jag noterat avvikande toner och eventuella felspel.

---

<sup>1</sup> För arbetets trovärdighet vill undertecknad påpeka att jag är barnbarnsbarn till spelmanen, men kommer dock analysera honom likvärdigt med de andra spelmännen. Den biografiska informationen om spelmanen har jag endast tagit ur litteratur, uppslagsverk osv.



### 1.3 Forskningsansats

I arbetet har jag använt mig av hermeneutik. Ordet kommer från grekiska *hermeneuein* som betyder att tolka. Hermeneutik innebär läran om att tolka och att förstå (Birkler, 2008, s. 100). Enligt forskarna Alvesson & Sköldström (2017, s. 134) har hermeneutiken sina rötter i renässansens protestantiska bibeltolkning och humanistiska tolkning av antikens litteratur d.v.s. olika former av texttolkning. Grundidén inom hermeneutiken är att en text endast kan tolkas som en del av ett större sammanhang. Ifall man exempelvis läser en mening ur ett litterärt verk kan detta inte tolkas självständigt, utan måste tolkas i förhållande till verket som helhet. I mitt arbete gör hermeneutiken sig tydlig i mitt sätt att transkribera: jag tolkar vad spelmännen spelat och analyserar sedan deras i spelsätt i det musikaliska sammanhanget.

Enligt Jacob Birkler (2008, s. 101–103) måste man först förstå sin *för-förståelse* för att kunna få en *helhetsförståelse*. För-förståelsen innefattar olika fördomar, förväntningar och upplevelser som vi har sedan tidigare gentemot ett ämne eller en sak. Dessa fördomar, förväntningar och upplevelser bildar en *förståelsehorisont* som utvidgas när vi går djupare in i ämnet. När vi sedan bit för bit får ny förståelse kring ämnet bidrar det till vår helhetsförståelse. Denna process kallas *den hermeneutiska cirkeln*: för att förstå helheten måste vi alltså förstå dess delar och för att förstå delarna måste vi förstå helheten.

I mitt transkriberande innebär detta att jag inledningsvis troligen har en idé om hur spelmännen spelar t.ex. formmässigt, melodiskt osv. Denna för-förståelse kommer sedan genom transkriberingens gång, fras för fras, förändras när jag tolkar spelmännens framträdande. När transkriberingen är klar och jag ser alla fraser i en större helhet är den hermeneutiska cirkeln sluten och jag har uppnått en djupare helhetsförståelse över transkriptionen. Denna nya helhetsförståelse bidrar i sin tur till att jag förstår exempelvis olika fraseringsval av spelmännen bättre.

## 2 Metod

I följande kapitel beskriver hur jag gått till väga för att utföra mitt arbete.

### 2.1 Datainsamling

Inspelningarna jag analyserat har jag hämtat ur Svenska Litteratursällskapet i Finlands arkiv (arkivsamlingen presenteras närmare i kap. 3.1).

En utmaning med arbetet har varit att hitta biografisk information om spelmännen. Eftersom tanken med detta arbete inte har varit att göra en större biografisk beskrivning av dem har jag valt att främst använda mig av det som står skrivet om spelmännen i litteratursällskapets arkiv, tryckt litteratur, webbartiklar och digitaliserade tidningar i Nationalbibliotekets samlingar. Allra svårast var det att hitta information om spelmannen Allan Johnson. Detta gjorde att jag undantagsvis valde att kontakta dennes son för att få veta mera om Johnsons musikalitet och historia.

### 2.2 Transkription

Analysen utfördes genom transkription och jämförelse av dessa. För själva noteringen använde jag mig av notationsprogrammet Muscore. För att kunna lyssna på inspelningarna överförde jag dem till musikproduktionsprogrammet Garageband. I programmet är det möjligt att repetera delar av ljudinspelningen och även förändra uppspelningshastigheten. Detta var till stor hjälp för att urskilja olika fraseringar, stråkföringar och ornament. Jag har ej enbart förlitat mig på örat vid transkriberingen. Jag har ständigt haft min fiol nära till hands för att kunna spela tillsammans med ljudinspelningarna och transkriptionerna. Detta har framförallt underlättat noteringen av fingersättningar och stråkföringar.

Musikforskaren Philip Ciantar beskriver transkription som reducering av inspelad musik till ett visuellt medium (Ciantar, 1996, s. vi). Transkription kan därmed göras på många olika sätt. Man kan till exempel på traditionellt vis skriva ner en melodi i notbild eller rita en enkel linje som beskriver olika förlopp i musiken. Båda alternativen utgör två av oändligt många sätt att tolka en klingande ljudvärld visuellt. Valet av notationssätt görs på basen av vilken typ av musik som ska noteras och vad transkriberingen ska användas till. En

transkription av samma ljudbild kan därmed se väldigt olika ut eftersom olika transkriberare kan ta fasta på olika saker. En rent objektiv transkription är så gott som omöjlig.

Användningsområdet för transkription är enormt. Enlig musikforskaren Esa Lilja är transkription ett grundläggande verktyg för inlärning, framställning och bevarandet av populär- och folkmusik (Lilja, 2014, s. 161). Speciellt inom folkmusikforskningen har transkribering en lång tradition. Innan uppfinnandet av fonografen 1884 var insamlare begränsade till live-framträdanden. Detta gjorde det delvist svårt att få in alla detaljer i transkriptionen. Uppfinnandet av fonografen gjorde det möjligt för forskare att kunna höra stycket upprepade gånger och därmed få en noggrannare avbildning av musiken (Lundberg & Ternhag, 2002, s. 57).

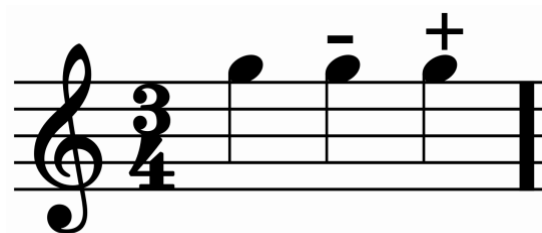
Vårt västerländska notsystem är i grund och botten tänkt för att beskriva den europeiska konstmusiken. Detta sätt att notera musik kan vara begränsande för att belysa musik från andra traditioner. Musiketnologerna Dan Lundberg och Gunnar Ternhag (2002) påpekar att vissa former av nordisk folkmusik även är svår att notera i det västerländska notsystemet. Bland annat västsvenska polskor<sup>2</sup> har varit svåra att notera, eftersom spelmännen ofta tänjer på taktslagets längd. En polska ur dessa traditioner kan t.ex. spelas med "kort etta" vilket är utmanande att notera. (Lundberg & Ternhag, 2002, s. 68–70)

I mitt arbete har jag ändå använt mig av det västerländska notsystemet, eftersom brudmarschen i fråga har starka kopplingar till 1700-talets marschmusik (se kapitel 3.2.1) och avviker därmed inte mycket från den traditionen rytmiskt. När jag däremot upplevt att tonaliteten på grund av spelmännens intonering avvikit har jag valt att anteckna melodin enligt samma princip som musikforskaren Otto Andersson gjort under sina uppteckningsresor av spelmansmusik. Jag har angivit den ton som närmast förekommer i skalan spelmannen spelar och därefter redovisat om spelmannen spelat lite högre eller lite lägre än den angivna tonen (Figur 1). Ett minustecken (-) betyder att tonen spelas lite lägre och ett plustecken (+) att tonen spelas något högre (Andersson, 1963). Avvikande toner av detta slag brukar man i allmänhet kalla för *blå toner* och/eller *kvartstoner* och är vanliga inom äldre folkmusik (Musikverket, 2019). Enligt folkmusikforskaren och Professorn Ann-Marie Häggman var renhet i fiolspelet mindre viktigt i det gamla bondesamhället. En

---

<sup>2</sup> "Polska", en folkdans i tvåtakt och/eller trettakt som var den populäraste folkdansen på landsbygden under 1800-talet ("Polska", u.å).

spelman bedömdes istället efter hur bra denna kunde spela till dansen. Rytmen var viktigare än melodiken (Häggman, 1979). Denna prioritering kan vara en bidragande faktor till att intonering hos äldre spelmän varit annorlunda.



Figur 1 : Exempel på notering av avvikande toner

Om dessa toner ska tolkas som "fel spel" eller toner som spelmannen velat prioritera har varit svårt att veta i mitt analyserande. I allmänhet har jag utgått ifrån att spelmannen spelat fel ifall denne rättar till melodin när samma melodifras repeteras. Å andra sidan, ifall spelmannen upprepande gånger spelar frasen med blå toner har jag utgått ifrån att spelmannen velat att det ska låta så.

Förutom att notera spelmännens intonation har det även varit utmanande att tolka ifall spelmännen velat spela två toner samtidigt. Ibland är det tydligt att spelmännen använder sig av dubbelgrepp<sup>3</sup> och emellanåt är det otydligt om spelmannen endast i misstag spelat på två strängar samtidigt. Jag har försökt att anteckna endast de dubbelgrepp som jag upplever att spelmännen spelar medvetet. Samma sak gäller spelmännens stråkföring. Jag har valt att anteckna legato<sup>4</sup> där jag upplevt att noterna spelas mera bundet, men med säkerhet kan jag inte veta hur stråkföringen har sett ut när jag är begränsad till en ljudinspelning och därmed inte ser spelmännens rörelser.

<sup>3</sup> På engelska "double stop". Betyder att man spelar flera toner samtidigt på olika strängar (Rambson, s.38–39).

<sup>4</sup> Tonerna spelas sammanbundet d.v.s utan uppehåll mellan tonerna (Halkosalmi & Heikkilä, 2008, s. 1–46). På en fiol innebär detta att man spelar flera toner under samma stråckdrag.

## 2.3 Vertikal Analys

Musik kan analyseras på flera olika sätt. De tidigare nämnda musiketnologerna Lundberg och Ternhag pratar om två huvudsakliga sätt som musiketnologer använt sig av för att analysera ett musikstycke: på ett *vertikalt* plan eller ett *horisontellt* plan. Den vertikala analysen går ut på att man läser notskriften lodrätt. Man är då intresserad av vad som sker i musiken vid specifika tidpunkter t.ex. rytmiskt eller harmoniskt. Med denna typ av analys kan man exempelvis ta reda på ackordföljder, rytmiska förlopp, fraseringar osv. Den horisontella analysen demonstrerar däremot hur musiken fungerar vågrätt. Genom en horisontell analys kan man bl.a. analysera musikens skala, ordningsföljd av olika toner osv. (Lundberg & Ternhag, 2002, s. 96–105)

I mitt arbete är jag intresserad av hur de olika framföranden skiljer sig åt både rytmiskt och melodiskt. Jag har därför valt att jämföra olika musikaliska fraser ur transkriptionerna på ett vertikalt plan för att tydligt kunna belysa på vilka ställen spelmännen avviker från varandra. Jag har endast jämfört de fraser som jag ansett som de viktigaste, istället för hela transkriptioner. Orsaken till detta är att spelmännen spelar formmässigt melodin olika. De fraser som jag speciellt valt att uppmärksamma är melodins inledningsfraser och slutfraser – ögonblick där jag upptäckt att spelmännens personliga uttryck är som mest uppenbara.

Jag har även analyserat spelmännen var för sig på ett vertikalt- och delvis på ett horisontellt plan för att få en noggrann bild över deras rytmik, melodik och spelteknik.

### 3 Material och begrepp

I detta kapitel redogör jag för begrepp och bakgrundinformation som är relevant för förståelsen av transkriptionerna och min analys.

#### 3.1 Arkivsamlingen

Ljudinspelningarna som jag använder mig av i detta arbete är ur Svenska Litteratursällskapet i Finlands arkivs samling "SLS 742 Visor och spelmansmusik (1962)". Materialet är insamlat av forskaren Greta Dahlström<sup>5</sup> under åren 1960–1962 på olika orter i Svenskfinland. Tanken med insamlingen var att på magnetofonband dokumentera spelmansmusik och visor hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Ljudinspelningarna som jag analyserar är gjorda av Dahlströms medhjälpare Alfred Beijar. (Dahlström, 1962)

Ljudbanden innehåller mestadels låtar som spelas upp en efter en av flera olika spelmän. I huvudsak presenteras låtarna av inspelaren Alfred Beijar i stil med: "...och nu följer (låtnamn)...". Då och då kan man höra en kort kommentar av spelmännen. Inga intervjuer av spelmännen förekommer, med undantag för ett några sekunders långt samtal mellan Beijar, spelmannen Allan Johnson och dennes fru Maja. Att ljudbandet främst består av musik tyder på att man i huvudsak varit mer intresserad av musiken än spelmännen.

---

<sup>5</sup> Dahlström hör till de aktivaste insamlarna av finlandssvenskt folkloristiskmaterial. Sedan 20-talet i litteratursällskapets regi samlade hon in visor och spelmansmusik i Svenskfinland. Dahlström samlade hela 3228 visor under åren 1922–1962. (Ekrem, Gustavsson, Hakala & Korhonen, 2014, s. 96–99)

### 3.2 Brudmarsch

En brudmarsch är en typ av spelmansmelodi som användes under bröllopsceremonier på 1700-och 1800-talet i det österbottniska bondesamhället (Nikula, s. 31). Musik har länge haft en viktig plats i bröllopsceremonier i Norden. Redan under konung Birgers bröllop 1298 nämns i Erikskrönikan från 1300-talet att "pipare, trummare och trumpetare" gick i procession framför brudparet (Andersson, 1964, s. XI–XXI).

Brudmarschen spelades under bondbröllopet vid flera tillfällen: under brudföljet till kyrkan, när gästerna anlände till gården, under maten osv. (Nikula, 2013, s. 31). Under 1600-talet spelade spelmännen även inne i kyrkan både brudmarschen och den så kallade "vigningspsalmen". Detta var vanligt eftersom man i många kyrkor saknade kyrkorgel. Senare blev det allt vanligare att spelmännen stannade utanför kyrkan och spelade tills alla hade tagit sig in i kyrkan (Andersson, 1964, s. XI–XXI). En orsak till att spelmännen senare inte spelade i kyrkan torde vara kyrkans hårda motsättning mot bygdemusiken. Under 1700-talet bedrev bl.a. kyrkoherden och riksdagsmannen Anders Chydenius i Karlebynejden ett aktivt arbetet mot ungdomens ordnande av dansstugor till förmån för den klassiska musiken som denne menade skulle "uppodla" traktens musik (Storå, 1982, s. 329–330). Under 1800-talet blev tonen ännu hårdare mot den "syndiga fiolmusiken" framförallt bland de otaliga väckelserörelserna (Häggman, 1979).

Som brudmarscher användes ofta varianter av kända militärmarscher, gamla visor eller av spelmännen nykomponerade låtar. Brudmarscherna var viktiga identitetssymboler för bygderna. Enligt gammal tradition har varje by sin egen brudmarsch (Andersson, 1964, s. XI–XXI). Ofta förekommer därför samma melodi men med olika namn beroende på var den spelas.

### 3.2.1 Karlebynejdens brudmarsch

Marschen som detta arbete behandlar har flera olika namn och finns i ett flertal varianter runt omkring i Finland. I Esse kallas marschen för "Esse brudmarsch", i Kaustby för "Järvelä Antin marssi" osv. I detta arbete använder jag "Karlebynejdens brudmarsch", eftersom det är det namnet på marschen jag har vuxit upp med. Transkriptionerna har jag namngivit enligt det namn som spelmännen använder. I samlingsverket "*Finlands svenska folkdiktning VI, A3 Bröllopsmusik*" utgiven av Svenska Litteratursällskapet i Finland 1964 finns marschen upptecknad i fem olika melodiska varianter (Andersson, 1964, s. 17–20).

Musikforskaren Eero Nallinmaa kategoriserar marschen som en av flera "Bonapartes marscher". Bonapartes marscher förekommer i de äldsta notböckerna i Finland och är namngivna efter den franske kejsaren Napoleon Bonaparte. En annan marsch som hör till dessa "Bonapartes marscher" är den vi idag känner till som Björneborgarnas marsch (Nallinmaa, 1982, s. 82–100).

På grund av att marschen namngivits på detta vis råder det ibland en föreställning om att marschen ursprungligen skulle komma från Frankrike. I manuset till teaterpjäsen "Vår bygd vid ån" har exempelvis författaren Hans Fors angivit marschen som "Fransk trad." (Fors, 1983). Att marscherna är namngivna efter Napoleon betyder nödvändigtvis inte att de skulle ha någon koppling till Frankrike, utan kan även ha varit ett sätt att ge en marsch ett glamoröst namn, påpekar Nallinmaa (Nallinmaa, 1982, s. 82–83). Vem som skrivit och varifrån det som vi idag känner till som Karlebynejdens brudmarsch ursprungligen kommit är oklart. De äldsta förekomsterna av marschen i finska notböckerna är från sekelskiftet mellan 1700- och 1800-talet. Marschen har troligtvis ursprungligen använts som militärmarsch. Den nuvarande militärmarschen "Parolan marssi" (används idag av Pansarbrigaden i Hattula) är nära besläktad med brudmarschen (Nallinmaa, 1982, s. 82–100).





Figur 2: Variant av marschen ur Rosvalls notbok 1796–1804 (SLS 92).

Den variant av Karlebynejdens brudmarsch som spelas allmänt idag har en enkel uppbyggnad. Den består av två tydliga delar: en A-del och en B-del. I äldre uppteckningar (se exempelvis Figur 2) av marschen förekommer även en C- och D-del (Andersson, 1964, s. 17–20). Förutom som bröllopsmarsch har melodin enligt spelmannen Arne Broända använts som den avslutande delen i purpuri<sup>6</sup> (SLS 742, 1962:43). När författaren Hans Fors skrev sommarteaterpjäsen "Vår bygd vid ån" 1983 diktade han till marschen en text som beskriver ett österbottniskt bröllop. I Kronoby lever ännu idag texten vidare som folkvisa:

<sup>6</sup> Folkligdans bestående av ett potpurri av flera olika danser. Dansen har rötterna i Frankrike och kom till Finland under början av 1800-talet ("Kontradanser", u.å). Dansas i levande tradition ännu i Karlebynejden.

*”Vi er hjärtligt hälsar nu,  
 unga brud och ståtliga brudgum du,  
 må lycka följa er till ljusa framtidsland  
 i hemmet invid älvens strand.  
 Ja genom hela bygden går det som ett sus  
 åkrar och ängar och mossor och skogar hälsar  
 när ni nu drar in till ert eget hus,  
 välsigna då er Herrens ljus.” (Fors, 1983)*

Idag hör Karlebynejdens brudmarsch till en av de mest spelade låtarna i den finlandssvenska folkmusikrepertoaren. Flera moderna grupper och artister bl.a. I Fäälän, Maria Kalaniemi och Pia-Karin Helsing Group har gjort välkända tolkningar.

### 3.3 Spelmannen i bondesamhället

I det finlandssvenska bondesamhället var spelmannen samhällets viktigaste underhållare under 1700- och 1800-talet. Utan spelmannen blev det ingen dans och inget bröllop. När det ställdes till med festligheter i byn var spelmannen alltid hedersgäst (Häggman, 2021a).

Ordet ”spelman” ska inte ses som en direkt synonym till ”yrkesmusiker”. Spelmännen kunde inte alltid livnära sig på sitt musicerande. De flesta spelmän var bönder eller hantverkare av olika slag. Somliga spelmän var så kallade ”tusenkonstnärer” som livnärde sig på många olika näringar. En sådan ”tusenkonstnär” var bl.a. Kronobyspelmannen Anders Blomkvist (f.1810), mera känd som ”Fuxen”. Förutom på sitt fiolspelande, ska denne spelman ha livnärt sig som snickare, målare, tillverkare av koskällor, murare och tiggare (Storå, 1982, s. 331–333).

Spelmännens repertoar kom från en gehörsbunden tradition d.v.s. låtarna vandrade från spelman till spelman. Sällan under äldre tid kunde spelmännen läsa noter, vilket var en bidragande faktor till att många utbildade studenter under 1800-talet, i den då kokande nationalromantikens anda, aktiverade sig för att börja teckna upp spelmansmusiken som sakta men säkert höll på att försvinna när de äldre spelmännen började gå bort (Häggman, 2021a). Det är tack vare dessa upptecknare vi vet så mycket om landsbygdens musik idag.

Att spelmansmelodier gick på gehör från spelman till spelman kan vi idag se i det stora antalet variationer av samma melodi. Genom den gehörsbundna traditionen kunde melodierna färdas långa vägar. Spelmannen Stefan Kuni har exempelvis gjort efterforskningar i "Honka-Leanders brudvals", en valsmelodi upptecknad efter spelmannen Leander Honga (f.1846) från Vittsar i Karleby. Valsens melodi, som idag ingår i Kronoby purpuri, visade sig ha rötter i Mellaneuropa och en variant av melodin påträffas till och med på ett medeltida manuskript från år ca 1260. Kuni tror att melodi kommit till Karleby först som en notutgåva av den tyska visan "Der Deitcher's Dog" och sedan införlivats i den gehörsbundna spelmanstraditionen. (Kuni, 2013)

Fiolen var länge det viktigaste spelmansinstrumentet. På 1700-talet spred den sig kraftigt över det dåvarande svenska riket. I Sydösterbotten var även klarinetten länge ett vanligt spelmansinstrument (Häggman, 2021b). Innan fiolen och klarinetten spelades instrument som nyckelharpa, mungiga och säckpipa (Andersson, 1963, s. XXVII–XLIII). Under slutet av 1800-talet introducerades dragspelet och började trycka undan fiolen på landsbygden (Häggman, 2021b). Detta väckte oro hos flera folklorister, eftersom många melodiers ålderdomliga tonalitet försvann när de spelades på dragspelet som inte kunde spela de unika blå tonerna. Folkmusikforskaren Otto Andersson uttryckte ett synnerligen hårt agg för dragspelet och uppmanade folk att bränna dem (Kjellström, 1980).

Idag har spelmannen ej samma roll i samhället. Industrialiseringen vid sekelskiftet bidrog ungdomen med större möjligheter till bildning, vilket gjorde att man sökte sig till städer, till skolor och allt mera samlade sig i föreningshus istället för till olika danstillställningar kring spelmännen. Denna utveckling bidrog till att den gehörsbundna traditionen försvagades – man började alltmer lära sig låtar från noter än gehör (Häggman, 2021a). Idag lever spelmansmusiken främst vidare genom spelmanslag, forskare och andra folkmusikutövare.

## 4 Biografier

I detta kapitel kommer jag att presentera spelmännen som förekommer på ljudbandet jag analyserat. Jag presenterar främst hur de lärt sig spela, när och var de spelat samt övrig information om deras musikalitet som är av vikt för analysen.

### 4.1 Arne Broända

Arne Broända (f.1900) var en spelman från Nedervetil. Broända var till yrket jordbrukare och kallades för "Smedas-Arne". Broända lärde sig spela fiol av sin far och de flesta melodier lärde han sig på gehör efter honom. Broända spelade i musikpedagogen Lennart Wittings orkester under åren 1929–1948. Förutom stråkmusik spelade Broända (även hans far) bl.a purpurmusik i Nedervetil Hornkapell. Enligt folkmusikern Heikki Nikula (2013) hörs detta tydligt i Broändas spelande. (Nikula, 2013, s. 40)

Förutom Broändas medverkande i Wittings stråkorkester, tyder hans resultat i spelmanstävlingar på en mycket skicklig bygdespelman. Enligt tidningen Österbottningen 21.6.1927 vann Broända spelmanstävlingen ,som ordnades i samband med sångfesten i Terjärv, med hela 33 poäng (Österbottningen, 1927).



Figur 3: Arne Broända med sin fiol. Foto: Ann-Mari Häggman (SLS 1017)

## 4.2 Viktor Lindfelt

Viktor Lindfelt (f.1889) var en spelman hemma från Överby i Nedervetil (SLS 742). Lindfelt var jordbrukare och aktiv inom kommunalpolitiken (Kommunaltidningen, 1939).

Linfelt var ytterst engagerad i musiklivet i Nedervetil. År 1910 var han en av initiativtagarna till grundandet av den första stråkorkestern i byn. Orkestern spelade tillsammans med blåsmusiker och uppträdde på flera evenemang i nejden. Stora delar av orkesterns notmaterial köptes från Amerika. (Nygrén, 1958)

Linfelt var nejdens traditionsbärare av kadriljen<sup>7</sup>. I *"Finlands Svenska folkdiktning VI, Folkdans B. Dansbeskrivningar"* av Yngvar Heikel, nämner Heikel att han fått hjälp att beskriva kadriljen av Sanfrid Nygren på basen av Lindfelts kadriljnoter (Heikel, 1982, s. 465). I Hufvudstadsbladet den 10.4.1935 finner vi även detta citat som beskriver Lindfelts kadriljspel under Nedervetil ungdomsförenings månadsmöte:

*"Sedan uppträdde 'gubbarna och gummorna' med en sirlig kadrilj till den jazzbitna ungdomens stumma förvåning. Oldboyn Sanfrid Nygren stod för regin och kommunalnämndsordförande Viktor Lindfelt för musiken."* (Hufvudstadsbladet, 1935, s. 6)



Figur 4: Viktor Lindfelt spelandes fiol. Okänd flicka med katt till vänster.

Foto: Greta Dahlström (Dahlström, 2004)

<sup>7</sup> En typ av folkligdans med rötter i 1600-talets England ("Kontradanser", u.å).

### 4.3 Allan Johnson

Allan Johnson (f. 1911 i Uleåborg) var en spelman hemma från Åminne i Nykarleby (SLS 742, 1962:43). Till yrket var Johnson båtbyggare (personligt möte med sonen Lars Johnson 15.11.2023).

Allan Johnsson berättar själv på inspelningen att han är självlärd fiolspelman vid 16 års ålder. Sin repertoar fick han genom att lyssna på radio och grammofonskivor. En del av sin repertoar har han lärt sig efter andra spelmän bl.a. spelmannen Johan "Finnas-Janne" Harald från Socklot. Även denne spelman förekommer på samma ljudband. (SLS 742, 1962:43)

Sonen Lars Johnson berättar (personligt möte 15.11.2023) att Allan spelade så gott som varje dag. Karlebynejdens brudmarsch hörde till Allans standardrepertoar – han hade nämligen rötterna i Karleby. Han spelade mycket på gehör, men kunde även läsa noter. Förutom folkmusik spelade han även populärmusik och klassisk musik. Johnson anlätades ofta som spelman till flera danser och bröllop i nejden. Ett av bröllopen ordnades till och med i Johnsons eget båtbyggeri där det dansades till fiolmusik så att sågspånet yrde.



Figur 5: Allan Johnson och sonen Lars spelar tillsammans. Ur familjen Johnsons privata bildsamling.

#### 4.4 Ingmar Nykvist

Ingmar Nykvist (f. 1917) var en spelman hemma från Esse, senare bosatt i Gamlakarleby (SLS 742, 1962:43). Nykvist hade många yrken under sitt liv, bl.a. redaktör, forskare, författare och trädgårdsmästare ("Nykvist, Ingmar", u.å).

Nykvist lärde sig spela fiol vid tio års ålder av sin morbror Herman Nykvist. Han lärde sig även spela mandolin, enradigt dragspel och såg. En stor del av sin repertoar lärde han sig av bygdens storspelmän: Hepovanns-Joel, Lama-Arthur och Mos-Leander. Spelmannen Jonas Borgmästars (2009, s. 247) beskriver Nykvist fiolspel som rytmiskt och starkt ljudande – musik tänkt att dansas till. Nykvist var starkt förankrad i traditionen, bl.a. skall han ha varit väldigt kritisk till Esse spelmanslags tolkning av "Lama-Arthus mazurka" – en låt som han lärt dem spela. Enligt Nykvist hade spelmanslaget moderniserat den för mycket. (Borgmästars, 2009, s. 247–248)



Figur 6: Ingmar Nykvist spelandes fiol. Foto: Ann-Mari Häggman (SLS 1017).

## 5 Analys

I detta kapitel har jag analyserat spelmännens versioner och sedan jämfört dem med varandra. Inledningsvis presenterar jag saker jag lagt märke till i spelmännens individuella tolkningar av brudmarschen. Sedan presenterar jag min jämförande vertikala analys av olika fraser ur spelmännens tolkningar. Fullständiga transkriptioner, samt jämförelsen kan ses i bilagorna.

Samtliga transkriptioner klingar ungefär ett halvt tonsteg lägre. Detta kan bero på inspelningskvalitén eller på att spelmännen spelar med lågstämda fioler.

### 5.1 Arne Broända

Transkriptionen finns i sin helhet i Bilaga 1.

Det första man lägger märke till i Arne Broändas spel är hans tendens att spela staccato<sup>8</sup> i ett gående tempo (114bpm<sup>9</sup>) vilket ger melodin en stark marschkänsla (Figur 7). De flesta taktpar spelas med en LS-rytmik<sup>10</sup>, vilket bidrar till den rungande marschrytmiken. Orsaken till att Broända spelar på detta vis kan ha att göra med dennes bakgrund i blåsmusiken (se kapitel 4.1). Det är även värt att påpeka att Broända spelar kontinuerligt med stark dynamik.

**Karlebynejdens brudmarsch**  
spelad av Arne Broända på fiol SLS 742, 1962:43

♩ = 114 A1

Figur 7: Broända. Takterna 1–8.

<sup>8</sup> Noterna spelas betydligt kortare än sitt egentliga notvärde (Halkosalmi & Heikkilä, 2008, s77).

<sup>9</sup> "Beats per minute", slag i minuten.

<sup>10</sup> LS står för long-short, på svenska "lång-kort". Under loppet av ett pulsslåg kan två toner uppfattas som jämnliska eller ojämnliga i sin duration. Två vanliga åttondelar d.v.s. ett jämnliskt taktpar kallas EQ som står för Equal (på svenska "jämnlika") (Bengtsson, 1980).



De gånger som Broända spelar (med undantag för takt 30) sextondelar, spelar han dem alltid legato. Legatospelet sticker ut i det annars hackiga och lunkande staccatospelet. Takt 15 (Figur 8) påvisar hur Broända med sitt legato varierar samma melodifras som förekommer i takt 7 (Figur 7). Bortsett från denna fras spelar Broända disciplinerat utan att desto mera variera melodin.



Figur 8: Broända. Takterna 13–16. Exempel på legatospel.

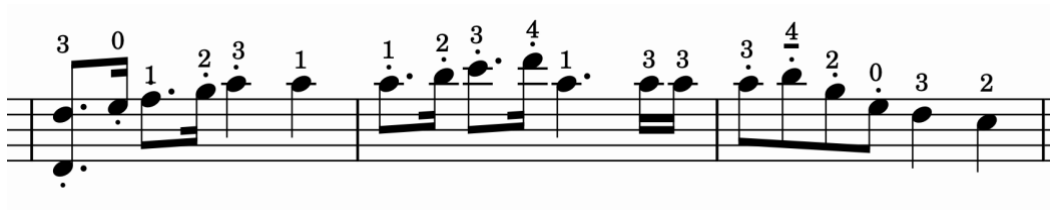
Broända använder sig flitigt av dubbelgrepp (se exempelvis Figur 8, takt 16). Jag upplever att Broända gör detta medvetet för att betona olika moment i melodin. I det sista slaget i takt 16 spelar han ett e<sup>(2)</sup> och ett a<sup>(1)</sup> som fungerar harmoniskt som ledande till nästa takt. Detta orsakas av att tonerna är en del av ett A7 ackord vilket är dominanten till ackordet D som följande takt är uppbyggd på. Dubbelgreppen bidrar även till att bibehålla den pompösa marschrytmiken.



Figur 9: Broända. Takterna 21–24.

En intressant sak i Broändas spelande sker i B1-och B2-delarna. Här spelar Broända tonen b<sup>(2)</sup> för lågt (markerat med (-)) i takterna 23 (Figur 9) och 31. Dock spelar han samma ton rent i takterna 18, 22, 26 och 30. Orsaken till detta kan vara rent speltekniskt. För att spela de höga tonerna i takt 18,22,26 och 30 kräver det av spelmannen en lägesväxling<sup>11</sup>. Min teori är att Broända gör en lägesväxling i takt 17, 21, 25 och 29 och får tonen a<sup>(2)</sup> på pekfingeret. Detta gör det lättare att spela tonen b<sup>(2)</sup>, eftersom det hamnar på långfingeret. När Broända sedan gör ett kvickt lägesbyte tillbaka i takt 23 och 31, hamnar tonen b<sup>(2)</sup> på lillfingeret, vilket kan vara bidragande till att tonen klingar en aning lågt (Figur 10).

<sup>11</sup> Innebär att en violinist flyttar upp handen längs med fiolhalsen för att nå högre toner.



Figur 10: Broända. Takterna 21–23 med förslag på fingersättning. 0 står för öppen sträng, 1 för pekfingeret osv.

Orsaken kan även vara personlig. Broända kan även ha gjort ett estetiskt medvetet val att spela tonen lite lägre som en blå ton. Detta kan jag dock med säkerhet inte veta, eftersom jag saknar material där Broända berättar om hans tankar kring denna tonalitetsfråga.

## 5.2 Viktor Lindfelt

Transkriptionen finns i sin helhet i Bilaga 2.

Lindfelt spelar brudmarschen i jämförelse med de andra spelmännen långsamt (100bpm) och med ett tydligt vibrato. Lindfelts fiolspel binder ihop melodin med ett utpräglat legato (Figur 11) vilket gör melodin mindre rytmisk och istället mera flytande och sångaktig i sin karaktär. Legatospel av denna typ och mängd kräver en noggrann stråkföring av en violinist. Detta torde vara ett tecken på att Lindfelt spelat en hel del klassisk musik där denna typ av frasering prioriteras.

## Karlebynejdens Brudmarsch

spelad av Viktor Lindfelt på fiol

SLS 742 1962:43



Figur 11: Lindfelt. Takterna 1–8.

Lindfelt använder sig endast en gång av ett dubbelgrepp. Detta sker i takt 9 när A-delen repeteras. Dessa två toner, a<sup>(1)</sup> och fiss<sup>(2)</sup>, bildar ett sextintervall och är del av ett D-durackord (Figur 12).



Figur 12: Lindfelt. Takt 9, exempel på dubbelgrepp.

Lindfelt är den ende av spelmännen i detta arbete som använder sig av glissando<sup>12</sup> (Figur 13). Glissandot förekommer i B-delarna då melodin kräver en lägesväxling. Glissandot är troligen orsakat av att Lindfelts pekfinger glider upp längs med fiolens hals. Om detta ska betraktas som ett misstag eller ett medvetet estetiskt val av Lindfelt är svårt att veta, men troligen är det ett medvetet val av Lindfelt, eftersom glissandot spelas varje gång frasen upprepas i låten.



Figur 13: Lindfelt. Takt 17–24. Exempel på glissando och drillar.

I takt 19 och 27 (Figur 13) ornamenterar Lindfelt tonen fiss<sup>(2)</sup> för att ytterligare utsmycka melodin. Ornamentiken tillsammans med det sirliga legatospelet för återigen tankarna till klassiskt fiolspel. När det kommer till att variera melodin är Lindfelt minst lika disciplinerad som Broända. Upprepande fraser spelas genomgående på samma sätt, med undantag för stråkföringar och små rytmiska nyanser: jämför exempelvis takt 17 med takt 21 (Figur 13).

<sup>12</sup> Glidande mellan två toner (Halkosalmi & Heikkilä, 2008, s147).

### 5.3 Allan Johnson

Transkriptionen finns i sin helhet i Bilaga 3.

Johnson är den enda av spelmännen som spelar ett kort intro till brudmarschen (Figur 14). Introt består av fyra enkla dubbelgrepp. En bakomliggande orsak till detta intro kan vara rent konstnärlig, men kan även ha haft en praktisk tanke bakom. Det är möjligt att det användes för att väcka ”de samlades” uppmärksamhet inför den stundande brudmarschen.

**Karleby brudmarsch**  
spelad av Allan Johnson på fiol SLS 742, 1963:43

♩ = 105 Intro A1

Figur 14: Johnson. Takterna 1–9

Johnson spelar marschen i ett måttligt tempo omkring 105 bpm. Melodin är tydlig och sångaktig. Man kunde beskriva Johnsons spelstil som ett mellanting mellan Broändas kraftiga marsch och Lindfelts sirliga tolkning. Johnson växlar aktivt mellan sambundet legatospel och rytmiskt spelande. Legatospelet är mest framträdande i sextondelsfraser och utsmyckade fraser (se exempelvis Figur 14, takt 4). Staccato använder Johnson sparsamt.

Det unika i Johnsons spel är att han i B-delarnas fjärde takt (Figur 15) använder sig av en märkbart annorlunda intonering. I B1 och B2 spelar Johnson tonen  $e^{(1)}$  än aning för högt, samt i B3 och B4 sänker Johnson även tonen  $f^{(1)}$  lite. Tonerna i frasen upplever jag inte som ”fel”, utan som ett tydligt ålderdomligt tonspråk – blå toner helt enkelt. Liknande former av intonering har jag tidigare upplevt i mollpolskor bl.a. hos spelmännen i Jeppo (som inte är geografiskt långt ifrån Nykarleby). Det är därför överraskande och spännande att hitta liknande tonspråk i en dur-marsch från Karlebynejden.



Figur 15: Johnson. Takterna 50–53. Observera takt 53s ålderdomliga intonering.

Johnson varierar inte melodin. Återupprepande fraser spelas likartat både rytmiskt och melodiskt. Det enda som tydligt varieras är stråkföringen (legatot). Takterna 40 och 48 (Figur 16) är ett tydligt exempel på detta. I takt 40 spelas de fyra första tonerna legato (med ett stråckdrag) och de två resterande tonerna frånskilt (varsitt stråckdrag). Hela takten spelas alltså med tre stråckdrag. Det första stråckdraget i takt 48 inleds redan i takten innan för att sedan binda ihop tonerna  $c^{(2)}$  och  $e^{(2)}$ . De resterande tonerna spelas med åtskilda stråckdrag. Takt 48 spelas därmed med fem stråckdrag.



Figur 16: Johnson. Takterna 38–50.

## 5.4 Ingmar Nykvist

Transkriptionen finns i sin helhet i bilaga 4

Nykvists version av brudmarschen avviker starkt. Inledningsvis får jag känslan av att han spelar i tvåtakt istället för fyrtakt. Tempot är i allmänhet gående omkring 114bpm, men Nykvist använder sig effektivt av skiftningar i tempot för att göra melodin levande. Han inleder med ett tempo omkring 90bpm för att sedan accelerera till det första nämnda tempot (Figur 17). Även A3-delen inleds med en kort inbromsning av tempot som övergår i det tidigare tempot. Orsaken bakom växlingarna i tempo kan vara att Nykvist (se biografien, kapitel 4.4) spelat melodin till dans och därmed gjort dessa inbromsningar som ett sätt för att få dansarna att hitta det första slaget. Detta är ett vanligt knep spelmän använder sig av för att göra musiken så dansbar som möjligt. Att Nykvist spelar låten i tvåtakt bidrar även till att låten låter mera som en polka<sup>13</sup> än en marsch.

**Esse brudmarsch**  
spelad av Ingmar Nykvist på fiol SLS 742, 1962:43

Figur 17: Nykvist. Takterna 1–17. Exempel på tempoväxlingar.

I jämförelse med de andra spelmännens tolkningar, avviker även Nykvist A-dels melodi. Melodin verkar vara en kortare variant av den idag standardiserade melodin. Denna

<sup>13</sup> Kvick pardans i tvåtakt. Dansades som mest ute på landsbygden under 1860-talet. ("Polka och schottis", u.å)

melodivariant av brudmarschen är i moderna spelmanssammanhang mycket ovanlig, men hittas i äldre uppteckningar av marschen<sup>14</sup>. B-delen avviker i sin tur inte från de andra spelmännens varianter. Den bakomliggande orsaken till att Nykvist spelar melodin på detta sätt har troligtvis att gör med hur denne lärt sig melodin. I biografierna kommer det fram att Broända, Lindfelt och Johnson har lärt sig en del musik med hjälp av noter eller att de spelat i orkestrar. Detta kan vara en bidragande faktor till att de mer eller mindre spelar den numera standardiserade melodin. Nykvist nämns dock att ha lärt sig av bygdens äldre spelmän och troligtvis därför lärt sig denna äldre variant av brudmarschen.

Nykvist gör då och då små variationer av melodin. Han varierar flitigt mellan staccato och legato. Ibland rytmiserar han om fraser, som bl.a. frasen i takt 78 (Figur 18) och takt 86 (Figur 19), som han både spelar som en triol och som en åttondel plus två sextondelar. Taktpar varierar mellan att spelas EQ (jämnlång) och LS (lång-kort). En sådan fras hittar jag bl.a. i takt 76 (Figur 18) och takt 84 (Figur 19). Då och då smyckar han även ut melodin med drillar, exempelvis takt 82 (Figur 18) och takt 91 (Figur 19).



Figur 18: Nykvist. Takterna 76–83. Exempel på triolspel och drillar.

Även Nykvist spelar vid två tillfällen blå toner. Dessa tolkar jag dock som felspelningar, eftersom de hörs i inspelningen att tonen e<sup>(2)</sup> orsakas av en miss i stråkföringen. Se exempelvis här i takt 86 (Figur 19).

<sup>14</sup> Se exempelvis variant 65d i samlingen *Finlands Svenska folkdiktning VI, Folkdans A3 Bröllopsmusik* som är upptecknad efter spelmanen Gustaf Knifsund från Gamlakarleby (Andersson, 1964, s. 19).



Figur 19: Nykvist. Exempel på avvikande ton och drillar.

## 5.5 Jämförelse

I detta kapitel jämför jag spelmännens varianter med varandra. För att underlätta analysen har jag valt att transponera alla varianter till G-dur och att skriva om Nykvist variant till fyrtakt.

### 5.5.1 Tempi och tonarter

Tempomässigt ligger spelmännen enligt följande:

Broända: ca 114 bpm

Lindfelt: ca 100 bpm

Nykvist: ca 114bpm

Johnson: ca 104 bpm

Tempot inverkar mycket på brudmarschens allmänna rytmik. Broändas och Nykvists versioner som går i ett snabbare tempo tenderar att vara mycket rytmiska, medan de långsammare tolkningar är mera flytande och melodiska. Orsakerna bakom tempovariationerna kan vara flera. Som tidigare konstaterats, tyder Nykvists tolkning på att han spelat till dans. Även Broända nämner att marschen används i purpuridansen (se kapitel 3.2.1), vilket också kan bidra till att Broända spelar så rytmiskt. Broändas bakgrund inom blåsmusiken kan också vara en bidragande faktor. Lindfelts långsamma tempo tyder på att denne prioriterat melodin mer än det marschaktiga elementet. Även Johnsons version tyder på ett prioriterande av melodin framom rytmen.



Tolkningarna förekommer i två tonarter: G-dur och D-dur. Arne Broända och Viktor Lindfelt spelar marschen i D-dur, Ingmar Nykvist samt Allan Johnson i G-dur. D-dur är en svårare tonart att spela för en violinist, eftersom detta kräver en lägesväxling. I de tidigare nämnda biografierna blir det klart att Broända och Lindfelt spelat en hel del klassisk musik, vilket kan vara en bidragande orsak till att de valt denna tonart. Det är mycket möjligt att Broända och Lindfelt spelat tillsammans eftersom de båda är hemma från Nedervetil. Möjligtvis var/är D-dur den vanligaste tonarten för brudmarschen i Nedervetil. På bilden av Ingmar Nykvist (Figur 3) kan jag konstatera att han spelar med en ålderdomlig fiolhållning. Denna fiolhållning gör det svårt att spela upp längs med halsen eftersom man i denna hållning håller upp fiolen med vänster hand. Den klassiska fiolhållningen förutsätter att fiolen hålls upp med hakan och axeln, vilket gör att vänster hand fritt kan röra sig utan att spelmannen förlorar greppet om fiolen. Nykvist fiolhållning kan därmed vara en bidragande faktor till att han spelar brudmarschen i G-dur som ej kräver en lägesväxling.

Vad gäller Johnson är det svårt att säga varför denne valt tonarten G-dur. På inspelningen av Johnson förekommer en hel del låtar med höga toner som kräver snabba lägesbyten. Detta indikerar på att han nog skulle ha varit tillräckligt tekniskt kunnig för att spela i D-dur. Möjligtvis gillade Johnson tonarten G-dur mer.

### 5.5.2 Struktur

Formmässigt spelar spelmännen enligt följande:

Broända: AABB

Lindfelt: AABB

Nykvist: ABBAB

Johnsson: INTRO+AABBAABB

Man kan alltså konstatera att Johnson spelar den längsta versionen – Lindfelt och Broända de kortare versionerna. Det är svårt att svara på vilka orsakerna är att spelmännen spelar olika rent formmässigt. En potentiell orsak kan vara inspelningssituationen. Broända och Lindfelt spelar på ljudbandet betydligt fler låtar än Nykvist och Johnson. Det är möjligt att

inspelaren ville att de skulle spela kortare versioner för att ha rum med så många andra låtar som möjligt.

### 5.5.3 Rytmm och frasering (Vertikal analys)

Vertikal analysen kan ses i sin helhet i Bilaga 5.

Inledningsfrasen (Figur 20) spelar spelmännen likartat med undantag för några rytmiska och fraseringsmässiga skillnader. Nykvist är den enda spelmannen som avviker tydligt melodiskt från de andra spelmännen. I en närmare vertikalanalys av Nykvists melodi jämfört med de andra spelmännens melodier, märker man dock att han landar på samma toner som de andra på varje taktslag (med undantag för den första taktens tredje slag där Nykvist spelar  $g^{(1)}$  och de andra spelmännen  $fiss^{(1)}$ ). Det är alltså mellan taktslagen som Nykvist avviker i sitt spelande.

**Inledningsfras**

Arne Broända

Viktor Lindfelt

Allan Johnson

Ingmar Nykvist

Figur 20: Vertikalanalys av inledningsfrasen.

Som jag tidigare nämnt, är rytmiken och stråkföringen den tydligaste skillnaden mellan spelmännen. Broända håller sig klart till sin marschrytmik och spelar ständigt LS-taktpar (lång-korta taktpar) till skillnad från de andra som varierar mellan LS- och EQ-par (jämnlånga taktpar).

I nästa fras, A2-delens slutfras (Figur 21), börjar spelmännens tolkningar avvika mer och mer ifrån varandra. Denna fras påvisar hur spelmännen använder sig av olika knep i den första takten för att ta sig från tonen e<sup>(2)</sup> till g<sup>(1)</sup>. Nykvist och Broända, som jag konstaterat spelar mera rytmiskt, spelar här snabba sextondelar i en nedåtgående skala, medan Lindfelt och Johnson väljer sammanbundna åttondelar som tar sig ner i terser. De tre spelmännen Broända, Lindfelt, Johnson landar även här på samma toner vid varje taktslag, medan Nykvist avviker i den första taktens andra slag och i den andra taktens andra slag.

### A2-delens slutfras

Figur 21: Vertikalanalys av A2-delens slutfras.

I slutet av frasens andra takt (Figur 21) kan vi även se hur spelmännen leder in till nästa takt. Broända använder sig av ett betonat dubbelgrepp på taktens fjärdeslag som fungerar som en upptakt till nästa takt. Lindfelt och Johnson spelar inte lika betonat med ett lätt d<sup>(1)</sup> på det fjärde slagets andra åttandedel. Detta ger en svagare övergång till följande takt i jämförelse med Broändas. Nykvist väljer att stanna på tonen g<sup>(1)</sup>, utan att leda in till nästa takt.

Följande fras jag valt att studera är B1-delens inledningsfras (Figur 22). I frasens första takt klättrar spelmännen i melodin från tonen g<sup>(1)</sup> till tonen d<sup>(2)</sup> med hjälp av G-durskalan. Broända använder sig som förväntat av sina LS-taktpar, Lindfelt och Johnson med ett LS-taktpar och ett EQ-taktpar, samt Nykvist med fyra jämnlånga åttondelar. En vertikalanalys avslöjar även här att spelmännen landar på varje taktslag på samma toner – inte ens Nykvist avviker i denna fras.

**B1-delens inledningsfras**

The musical score for the B1-section introduction phrase consists of four staves, each representing a different player: Arne Broända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first measure is marked with a '5' above the staff, indicating a fifth finger position. Arne Broända plays a staccato eighth-note pair (G4, A4) followed by a quarter note (B4). Viktor Lindfelt plays a legato eighth-note pair (G4, A4) followed by a quarter note (B4). Allan Johnson plays a staccato eighth-note pair (G4, A4) followed by a quarter note (B4). Ingmar Nykvist plays a legato eighth-note pair (G4, A4) followed by a quarter note (B4). In the second measure, Arne Broända plays a staccato eighth-note pair (B4, C5) followed by a quarter note (D5). Viktor Lindfelt plays a legato eighth-note pair (B4, C5) followed by a quarter note (D5). Allan Johnson plays a staccato eighth-note pair (B4, C5) followed by a quarter note (D5). Ingmar Nykvist plays a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) followed by a quarter note (E5). The score ends with a double bar line.

Figur 22: Vertikalanalys av B1-delens inledningsfras.

I den andra takten (Figur 22) illustreras tydligt fyra olika sätt att tolka samma melodifras. Spelmännen använder exakt samma toner, men varierar med personliga rytmiska lösningar. Broända spelar frasen med staccato-markerade LS-taktpar, Lindfelt legatobundna åttondelar, Johnson med ett inledande LS-par som sedan övergår i ett legato till ett EQ-par, samt Nykvist med ett legatobundet EQ-par som sedan övergår i en triolfraserad fras.

Den fras där spelmännens personliga spelsätt är som mest framträdande är nästa fras som jag valt att kalla för "Turnaround"-frasen (Figur 23). Ordet "turnaround" används på engelska för att beskriva en musikalisk fras som "svänger om" till sektionens inledning. Detta upplever jag att denna fras gör. I frasen använder spelmännen ett flertal olika tekniker för att uttrycka sin personliga spelstil: Broända tar sig fram med sina LS-taktpar och sitt tydliga staccato, Lindfelt binder frasen med ett sirligt legatospel (hela frasen spelas med totalt fyra stråkdirag), Johnson spelar med en lätt marschrytmik som här påminner om Broändas spel och Nykvist spelar livligt med växlande åtton- och sextondelar.

Vertikalanalysen av frasen påvisar åter att spelmännen, liksom i de andra fraserna, på pulsslagen landar på samma toner (med undantag för Nykvist i den första taktens fjärdeslag). Det är alltså mellan pulsslagen som spelmännens personliga uttryck kommer fram i form av rytmik och melodik. En annan intressant upptäckt i denna fras är att Lindfelt och Nykvist, som annars i sina tolkningar skiljer sig nämnvärt, spelar denna fras likartat.

2

**B1-delens "turnaround" fras**

Arne Broända

Viktor Lindfelt

Allan Johnson

Ingmar Nykvist

Figur 23: Vertikalanalys av B1-delens "turnaround" fras.

Den avslutande frasen (Figur 24) är samma som av den tidigare B2-delens slutfras (Figur 21). I denna fras väljer dock spelmännen att spela enklare: Broända avstår från sina snabba sextondelar, Lindfelt och Johnson spelar mera bundet och utan dubbelgrepp, samt Nykvist spelar utan staccato och sextondelarna binds med legato. Värt att nämna är att samtliga spelmän gör ett ritardando, d.v.s. de sänker tempot mot slutet.

Vertikalanalysen för denna fras ger samma svar som i B2-delens slutfras: de tre första spelmännen landar vid pulsslagen på samma toner, medan Nykvist avviker i den första taktens andra slag och i den andra taktens andra slag.

**Avslutningsfras**

Arne Broända

Viktor Lindfelt

Allan Johnson

Ingmar Nykvist

Figur 24: Vertikalanalys av avslutningsfrasen.

## 6 Slutdiskussion

I följande kapitel redogör jag för de upptäckter analysen och transkriptionen bidragit med. Jag gör avslutningsvis även en sammanfattning av detta examensarbete utgående från mina nya upptäckter och insikter.

### 6.1 Forskningsresultat

Min inledande forskningsfråga var ”på vilka sätt rytmiserar spelmännen melodin?”. I mitt arbete har jag konstaterat att de undersökta spelmännen spelar enligt tre rytmiska varianter:

1. Marsch
2. Flytande
3. Polka

Broända står för den första kategorin. Han betonar marschrytmiken genom att spela kraftigt staccato och att använda sig av LS-taktpar (lång-korta taktpar). Lindfelt hör till den andra kategorin som tolkar marschens melodik med legato och låter rytmiken vara flytande. Nykvist hör till den senare polka-kategorin. Nykvist spelar i tvåtakt en livlig polka-variant av brudmarschen.

Viktigt att påpeka är att dessa kategorier inte utesluter varandra. Spelmannen Johnson är framförallt svår att placera in i kategorierna, men jag kan höra influenser av den marschaktiga och den flytande rytmiken. Jag anser därmed att Johnson inte ska ses som en fjärde kategori, utan ett exempel på en tolkning som tar element av den första och andra kategorin. Det är möjligt att det existerar tolkningar av andra spelmän som skulle kräva en fjärde kategori, men i detta arbete har jag ej upptäckt någon sådan.

Min följande forskningsfråga var: "Hur varierar spelmännen melodin?"

Överraskande nog spelar spelmännen mycket disciplinerat, utan att "ta ut svängarna" i låten. Det är tydligt att spelmännen tolkar melodin på sitt eget personliga sätt, rytmiskt och melodiskt, men när de väl valt ett sätt att tolka marschen, håller de sig strängt till den tolkningen. De fåtalet variationer av melodin som jag lagt märke till är i allmänhet små rytmiska förändringar, några fåtaliga ornament och skiftningar i stråkföringen. Att dessa spelmän inte ornamenterar ut melodin mycket eller sätter in sina egna improvisatoriska fraser var förvånande. Jag har ett flertal gånger hört både moderna spelmän och gamla inspelningar där spelmännen flitigt varierar melodin. Ibland så flitigt att melodin är svår att få grepp om. Det är möjligt att det under de analyserade spelmännens tid inte varit populärt med sirlig ornamentik och improvisation i norra Österbotten – att spelmännen därmed var måna om att hålla sig till melodin. En annan orsak kunde vara inspelningssituationen. Kanske inspelningsteknikern Alfred Beijar bad spelmännen att spela så tydligt som möjligt?

Likheterna och olikheterna i spelmännens version var även något jag ville djupdyka i. Den vertikala analysen var här till storhjälp. En likhet i spelmännens spel var som tidigare nämnts, att de disciplinerat höll sig till sina tolkningar. En annan likhet var att spelmännen i allmänhet landade på samma toner vid taktslagen. Jag kunde konstatera att mellanrummet mellan taktslagen är framförallt de ställen där spelmännens personliga uttryck tar sig i form.

Olikheterna i spelmännen tolkningar gjorde sig främst tydlig i den allmänna rytmiken. Den största olikheten var hur olika taktpar spelas (två toner under ett taktslag). Taktparen spelas i allmänhet antingen LS (lång-kort) eller EQ (jämlånga). LS-paren accentuerar tydligt marschrytmiken, medan EQ-paren håller melodin i fokus. Inget taktpar spelades SL, ”short-long”, d.v.s. med en kort ton som följs av en lång.

Avslutningsvis ville jag ta reda på bakgrundliggande faktorer till spelmännens spelsätt. Att med säkerhet veta bakgrunden till spelmännens spelsätt, konstaterade jag att är mycket svårt eftersom jag saknar material där spelmännen själv berättade om sina tankar gällande sitt spelande.

Spelmännen tillhör generationen spelmän vid sekelskiftet. Som Professor Häggman konstaterade i kapitel 3.3 började man vid den tiden allt mer lära sig låtar med hjälp av noter och därmed försvagades den gehörsbundna traditionen. Spelmännens biografier vittnar om att spelmännen Broända, Johnson och Lindfelt kunde läsa noter. Detta är en möjlig orsak till att dessa spelmäns melodier är mest lik varandra, eftersom de högst troligen var bekanta med en i notskrift standardiserad version av brudmarschen. Nykvist avvikande melodivariant tyder mer på att denne lärt sig låten på gehör, eftersom melodivarianten är idag en sällan spelad variant som endast förekommer i äldre uppteckningar. Nykvist avvek även på många plan i analysen, vilket även är ett tecken på att denne inte lärt sig låten enligt en standardiserad form.

Spelmännens teknik är en annan bakgrundliggande faktor som jag upptäckte påverkat spelmännens tolkningar av marschen. Broändas avvikande b-ton och Lindfelts glissando verkar bero på spelmännens lägesväxlingsteknik. Nykvists val av tonart konstaterade jag även att torde vara orsakat av dennes fiolhållning.



## 6.2 Avslutning

Arbetet med transkriberingen och analysen av spelmännen har varit ytterst lärorikt. Det har gett mig en djupare insikt i hur "Karlebynejdens brudmarsch" kan spelas. När jag numera spelar marschen på fiolen märker jag att flera fraser ur de analyserade spelmännens tolkningar har smugit sig in i min egen personliga tolkning av melodin.

Mina förhoppningar är att detta arbete kommer att vara till hjälp till alla som är intresserade av den finlandssvenska folkmusiken. Arbetet kan ge en djupare inblick i fiolspelstilen i Karlebynejden och fungera som inspirationskälla för vidare tolkningar av brudmarschen. Jag hoppas även att arbetet kommer att inspirera andra att dyka in i arkivens värld. Där finns antagligen ännu en hel del guldkorn som bara väntar på att återupptäckas.

I en tid när vi allt mera omges av datorgenererade bilder, musik och texter tror jag att ett arbete av detta slag spelar en vital roll. I mitt transkriberande har jag kommit nära människorna i musiken, deras personligheter och tekniska kunnande. Man kunde kanske se det som en modern fortsättning på den gehörsbundna traditionen: folkmusiken som fortsätter vandra från en finlandssvensk spelman till ett en annan.

Det är över 60 år sedan de analyserade inspelningarna gjordes. Vem vet, om kanske ytterligare 60 år finner en framtida spelman detta examensarbete och undrar över hur jag tolkade "Karlebynejdens brudmarsch". I den långa länken av spelmän fortsätter marschen därefter att susa vidare genom bygderna.

## Källförteckning

### Arkivmaterial

Dahlström, G. *SLS 742 Visor och spelmansmusik (1962)*. Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv.

Dahlström, G. *FMI 287 Greta Dahlströms fotografier (2004)*. Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv.

Fors, H. (1983). Sångtext till Karlebynejdensbrudmarsch. Opublicerat manus till dramat "Vår bygd vid ån". Jacob Sundströms privata samling.

SLS 1017. *Expeditionen till Kronoby 1971*. Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv.

SLS 92. *Roswalls notbok (1796–1804)*. Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv. Hämtat från: <https://sls.finna.fi/Record/sls.SLS+92?sid=3420096913>

### Ljudinspelningar

SLS 742. *Visor och spelmansmusik, ljudinspelning 1962:43*. Svenska litteratursällskapet i Finlands arkiv.

### Tidningar utan författare

Hufvudstadsbladet. (10.4.1935).

Kommunaltidningen: Organ för finlands svenska landskommuners förbund. (1.9.1939).

Österbottningen. (21.6.1927). *Karlebynejden har firat sin tredje sång-och hembygdsfest i det natursköna Terjärv. Härligt önskeväder rådde. Lyckade konserter. Goda arrangemang.*

## Tryckta källor

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2017). *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. (3:e uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Andersson, Otto. (1963). *Finlands svenska folkdiktning VI, Folkdans A1 Äldre dansmelodier*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Andersson, O. (1964) . *Finlands Svenska folkdiktning VI, Folkdans A3 Bröllopsmusik*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Bengtsson, I. (1980). "Men je fårstår int´me på däm da prickar!" Om att uppteckna folkmusik. I: J. Ling, G. Ternhag & M. Ramsten (red.), *Folkmusikboken (s.297–312)*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Birkler, J. (2008). *Vetenskaps teori, en grundbok*. (E. Björkander Mannheimer, Övers.; 1 upplaga). Stockholm: Liber. (Originalutgåvan publicerad 2005)

Borgmästars, J. (2009). Redaktören, spelmannen Ingmar Nykvist (1917-1984). I: Björklund, A (red.), *"Lät bådi gaa vidari" (s. 246-248)*. Pedersöre: Lappfors byaforskare.

Halkosalmi, V-M., & Heikkilä, P. (2008). *Doktor Tonika, lärobok i musikens teori, tonträffning och notskrivning*. Helsingfors: Otava.

Heikel, Y. (1982). *Finlands svenska folkdiktning VI, Folkdans B. Dansbeskrivningar*. Vasa: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Häggman, A-M. (1979). Spelmannen i det österbottniska bondesamhället. I: *Sumlen: Årsbok för vis- och folkmusikforskning (s. 59–71)*. Stockholm: Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning.

Kjellström, B. (1980). "Harpor, Lurar, Nyckelgijor, Kärngar, Drängigar, Bönder, Pijgor" Om folkliga instrument. I: J. Ling, G. Ternhag & M. Ramsten (red.), *Folkmusikboken (s.158–211)*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Kuni, S. (2013). Honka-Leanders brudvals. *Fiolen min, 1/2013*, s.14-15.

Lundberg, D. & Ternhag, G. (2002). *Musiketnologi*. Örlinge: Gidlunds förlag.

Nallinmaa, E. (1982). *Barokkimenuetista mazurkkaan. Sävelmätutkimuksia*. Tammerfors: Eero Nallinmaa.

Nikula, H. (2013). *Häämusiikkia kielirajalla. Bröllopsmusik vid språkgränsen*. Helsingfors: Suomen Kansanmusiikkiliitto Ry.

Nygrén, E. (1958). Musiklivet. I: Nygén, E & Skog, H (red.), *Nedervetil kommunhembygdsbok* (s.255-264). Nedervetil: Hembygdskommittén.

Storå, N. (1982). *Kronoby kommuns historia II*. Kronoby: Kronoby kommuns förlag.

Rabson, M. (2018). *Arranging for strings*. Boston: Berkley press.

## Webb

Ciantar, P. (1996). *Styles of transcription in ethnomusicology*. Master of Arts. Durham: University of Durham. Hämtad från: [http://etheses.dur.ac.uk/2024/1/2024\\_31.pdf](http://etheses.dur.ac.uk/2024/1/2024_31.pdf)

Ekrem, C., Gustavsson, P., Hakala, P., & Korhonen, M. (2014). *Arkiv, Minne, glömska. Arkiven vid Svenskallitteratursällskapet i Finland 1885–2010*. Hämtat från: <https://www.sls.fi/sv/utgivning/arkiv-minne-glomska>

Häggman, A-M. (2021a). Från knutdans till spelmansstämma: Spelmansmusiken under 100 år. *Folk och musik*. <https://doi.org/10.33343/fom.109211>

Häggman, A.-M. (2021b). Pärtfiol och blänkande harmonika: De österbottniska spelmännens instrument 1850–1930. *Folk och musik*. <https://doi.org/10.33343/fom.109212>

Kontradanser. (u.å.). I: *Finlands svenska folkdiktning*. Hämtad 4.12.2023 från <https://folkdiktning.sls.fi/#/content/sv-04-04>

Lilja, E. (2014). Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen kuuntelun kehittäminen. *Etnomusikologian vuosikirja*, 26, 162-191. doi: [10.23985/evk.66793](https://doi.org/10.23985/evk.66793)

Musikverket. (2019). *Vallmusik-modal och improviserad musik*. Hämtat 23.1.2024. <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/artikel/vallmusik-modal-och-improviserad-musik/>

Nykvist, Ingmar. (u.å.). I: Boksampo. Hämtat 8.2.2024 från:

<https://www.boksampo.fi/sv/kulsa/saha3%253Au453f1e90-1095-43c2-96a5-b66a5edacea7>

Polka och schottis. (u.å.). I: : *Finlands svenska folkdiktning*. Hämtad 9.1.2024 från

<https://folkdiktning.sls.fi/#/content/sv-04-09>

Polska. (u.å.). I: *Finlands svenska folkdiktning*. Hämtad 4.12.2023 från

<https://folkdiktning.sls.fi/#/content/sv-04-11>

# Karlebynejdens brudmarsch

spelad av Arne Broända på fiol

SLS 742, 1962:43

♩ = 114

**A1**

4

**A2**

9

13

**B1**

17

21

**B2**

25

29

rit.-----

Anteckningar: Melodin klingar närmare Db-dur.

Detta kan bero på inspelningskvalitén eller att Broända spelar på en lågstämmd fiol.

Med beteckningen (-) syftar jag på att Broända spelar tonen en kvartston lägre än den angivna tonen.

# Karlebynejdens Brudmarsch

spelad av Viktor Lindfelt på fiol

SLS 742, 1962:43

♩ = 100

**A1**



5



**A2**

9



13



**B1**

17



21



**B2**

25



29



## Anteckningar:

Melodin klingar närmare Db-dur. Detta kan bero på inspelningskvalitén eller att Lindfelt spelar på en lågstämmd fiol. Med beteckningen (-) syftar jag på att Lindfelt spelar tonen en kvartston lägre än den angivna tonen. Lindfelt spelar med ett tydligt vibrato på långa toner.

## Karleby brudmarsch

spelad av Allan Johnson på fiol

SLS 742, 1963:43

♩ = 105

Intro

A1





50 **B3**

54

58 **B4**

62

Anteckningar:

Melodin klingar närmare Gb-dur. Detta kan bero på inspelningskvalitén eller på att Johnson spelar på en lågstämd fiol.

Johnson spelar med ett lätt vibrato.

Med beteckningen (-) syftar jag på att Johnson spelar tonen en kvartston lägre än den angivna tonen.

Med beteckningen (+) syftar jag på att Johnson spelar tonen en kvartston högre än den angivna tonen.

# Esse brudmarsch

spelad av Ingmar Nykvist på fiol

SLS 742, 1962:43

♩ = 90 **A1**

7  $\text{♩} = 114$   
*a tempo*

13 *rit.* -----

18 **A2**  
*a tempo*

23

27

32 *rit.* -----

35 **B1**  
*a tempo*

40

44

48

51 **B2**  
*a tempo*



**A3**



**B3**



Anteckningar:

Melodin klingar närmare Gb-dur. Detta kan beror på inspelningskvalitén eller på att Nykvist spelar på en lågstämmd viol. Med beteckningen (-) syftar jag på att Nykvist spelar tonen en kvartston lägre än den angivna tonen.

## Jämförelse av tolkningar

Transponerade till G-dur

## Inledningsfras

Musical score for the introductory phrase (Inledningsfras) in G major, 4/4 time. The score is for four voices: Arne Bröända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The music consists of two measures. Arne Bröända and Viktor Lindfelt have similar melodic lines starting with a dotted quarter note. Allan Johnson has a similar line but with a different rhythmic pattern. Ingmar Nykvist has a more complex line with a trill on the second measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## A2-delens slutfras

Musical score for the ending phrase (A2-delens slutfras) in G major, 4/4 time. The score is for four voices: Arne Bröända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The music consists of two measures. Arne Bröända and Viktor Lindfelt have similar melodic lines starting with a triplet of eighth notes. Allan Johnson has a similar line but with a different rhythmic pattern. Ingmar Nykvist has a more complex line with a trill on the second measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## B1-delens inledningsfras

Musical score for the introductory phrase (B1-delens inledningsfras) in G major, 4/4 time. The score is for four voices: Arne Bröända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The music consists of two measures. Arne Bröända and Viktor Lindfelt have similar melodic lines starting with a dotted quarter note. Allan Johnson has a similar line but with a different rhythmic pattern. Ingmar Nykvist has a more complex line with a trill on the second measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

**B1-delens "turnaround" fras**

Musical score for the "turnaround" phrase, measures 7-8. The score is written for four voices: Arne Broända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in treble clef. Measure 7 starts with a fermata over the first note. Measure 8 ends with a fermata over the last note. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *+*.

**Avslutningsfras**

Musical score for the ending phrase, measures 9-10. The score is written for four voices: Arne Broända, Viktor Lindfelt, Allan Johnson, and Ingmar Nykvist. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in treble clef. Measure 9 starts with a fermata over the first note. Measure 10 ends with a fermata over the last note. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *+*.