

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Hans-Arne Hausted

**Om forskellen på dansk og svensk spillestil i spillemandsmusik**

PubliMus nr. 60-21

Århus, oktober 2021

Skriftserien PubliMus

v/ redaktør Carl Erik Kühl

Klintevej 24

8240 Risskov

Tlf: +45 30707830 · e-mail: [carlerikkuhl@gmail.com](mailto:carlerikkuhl@gmail.com)

Redaktion:

Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.

Per Aage Brandt

Thomas Teilmann Damm

Mikkel Thrane Lassen

Valdemar Lønsted

Henrik Marstal

Henrik Nebelong

Søren Schou

Karsten Aaholm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



*Hans-Arne Hausted*

## OM FORSKELLEN PÅ DANSK OG SVENSK SPILLESTIL I SPILLEMANDSMUSIK

### Spørgsmålet

For nogen tid siden modtog jeg en aften en SMS, der lød som følger:

*Og nu til noget helt andet: Hvordan forklarer du forskellen på dansk og svensk spillestil inden for folkemusik? Bedste hilsner fra Claus*

Afsenderen var Claus Jørgensen, som jeg havde lært at kende som lærer i musikteori ved Danske Folkedanseres instruktørkursus på Nørgaards Højskole i Bjerringbro i 1979. Vi var begge nye på kurset – jeg fungerede som holdspillemand – og vi fik mange interessante diskussioner omkring musik i almindelighed og spillemandsmusik i særdeleshed. Med spørgsmålet refererede han til nogle udsagn, jeg havde fremsat om nogle yngre spillemænd, der spillede i ”svensknøglen”, som man sagde i de spillemandskredse hvor jeg færdedes til hverdag.

Det var jo lidt af en udfordring, så jeg dykkede ned i fortiden for at prøve at indkredse, hvad det egentlig var vi mente dengang. Det vil således være nødvendigt kort at ridse konteksten, hvor udsagnet cirkulerede, op, og derefter forsøge at indkredse hvad denne påståede forskel i spillestil rent faktisk består i. Alle vidste, hvordan dansk spillemandsmusik skulle lyde, og ingen var i tvivl

om, hvis nogen spillede musikken med påvirkning fra svensk spillemandsmusik, men jeg kan ikke erindre, at nogen har forsøgt at definere forskellen nærmere. Opgaven kan nok med nogen rimelighed sammenlignes med at få hold på en vandmand, men jeg vover forsøget. Det skal således understreges, at denne artikel hverken vil gøre krav på et være objektiv eller videnskabelig. Den skal nok nærmere ses som en beskrivelse af et fænomen i en periode, der ligger 40 til 50 år bagude. Og da fænomenet kan ses som et symptom på en bagvedliggende konflikt, vil jeg også komme med et bud på konfliktens kerne.

### **Historiske forudsætninger**

Da jeg begyndte at spille spillemandsmusik i 1973, var verden relativt ukompliceret. Dels grundet min egen alder og dels fordi mængden af information, man blev bombarderet med, var mere begrænset. I spillemandsmiljøet på den tid, var der derfor ikke megen tvivl om hvordan dansk spillemandsmusik skulle lyde.

Når jeg taler om spillemandsmiljøet (mit spillemandsmiljø), er det her det københavnsk/sjællandske, således som det er knyttet til og udøvet i folkedanserforeningerne. Instrumentariet var violin, kontrabas, klarinet, fløjte og til nød klaver. Det selvfølgelig regi var Spillemandskredsen.

Der skelnes her mellem spillemandsmiljøet og folkemusikmiljøet, hvor man spillede ”alt det andet”, det vil sige irsk/skotsk, balkanmusik og visesang for blot at nævne nogle karakteristiske eksempler. De to miljøer havde ikke meget at gøre med hinanden.

Danske Folkedanseres<sup>1</sup> Spillemandskreds blev stiftet i 1943 på initiativ af Christian Jensen (1902-1988), sønderjysk spillemand og folkeskolelærer, og Svend Jørgensen (1883-1946), spillemand og telegrafbestyrer i Fredericia. Foreningens formål var at virke for spillemandsmusikkens udbredelse og højnelse i Danmark gennem afholdelse af stævner og kurser, udgivelse af musik i form af noder og generelt at samle de spillemænd, der landet over spillede til dans i folkedanserforeningerne, men manglede en organisation til at varetage fælles interesser. Spillemandskredsen var og er en organisation ligestillet med

og i tæt samarbejde med Danske Folkedansere, der i 2015 skiftede navn til Folkedans Danmark.

Hver folkedanserforening havde sin spillemand, der forventedes at beherske det samlede repertoire repræsenteret ved egnehæfterne udgivet af Foreningen til Folkedansens Fremme, i daglig tale FFF. Alene mængden af musikmateriale gjorde det nødvendigt med brug af noder, og Spillemandskredsen imødekom behovet i 1963 med udgivelsen af *358 danske folkedansemelodier*<sup>2</sup> fulgt op i 1984 med et bind II, så de i alt omfattede 708 almindeligt anvendte melodier til folkedanse. Det er her væsentligt at erindre sig, at melodimaterialet var indsamlet med tilhørende danse fra 1901 og fremefter. De sidste hæfter i den originale følge var *Gamle danse fra Bornholm* 1971 og *Gamle danse fra Hardsyssel* 1979. I nyere tid er tilkommet et hæfte *Gamle danse fra Avernakø og Korshavn* 2001. Alle hæfter er baseret på de originale indsamlinger. Sidstnævnte er så ny, så melodierne ikke er repræsenteret i *358 danske folkedansemelodier* I og II.

I alt 20 hæfter<sup>3</sup> med danse og musik ordnet efter geografi udgør resultatet af en indsats for at redde en kulturarv, som man har anset for værende i fare for at uddø. Denne kulturarv har så skiftet værested fra den lokale kultur i lokalsamfundene til en lidt mere fælles kultur i folkedanseforeningerne. Disse har dog ofte haft deres udspring i hjemstavnsforeningerne, hvilket kan ses af foreningsnavne som Hjemstavnsforeningen, Mønboforeningen og Thyboforeningen i Københavnsområdet. Tilsvarende har folkedanseforeningerne rundt om i landet – hvis de ikke blot hed ”stednavn”s folkedansere – taget navn efter hjemegnen altså Ringkøbingegnens Folkedansere eller Hedeboholdet<sup>4</sup>. Af dette kan udledes, at hjemstavnstilknytningen har været en væsentlig del af identiteten i folkedanseforeningerne.

Hele folkedanseforeningstanken er altså konserverende i den forstand, at stort set alle foreninger i deres formålsparagraf har ordene: ”at bevare og udbrede kendskabet til vore gamle danse”. Man følger med omhu beskrivelsernes trin og koreografi, og somme steder gøres meget ud af at inkorporere beskrivelsernes randbemærkninger omkring de dansenes attituder; så som at herrerne skal føre sig frem og damerne forventes at kokettere, præcis

som det er blevet nævnt og noteret ved indsamlingen af dansene. Resten er så op til de enkelte danseres grad af talent og indfølelse.

Musikken til dansene har så hele tiden været tilsvarende konservativ. Man bør dog ikke overse det faktum, at en del af de gamle traditionelle spillemænd, der havde spillet til dansene i deres oprindelige kontekst, tog turen over til de lokale folkedansegrupper og spillede den musik, de havde lært i deres ungdom, men som qua udviklingen var blevet gemt bagest i hukommelsen fortrængt af nyere dansemoder. Folkedanseforeningsmusikken har så med udgangspunkt i indsamlinger og en portion gamle spillemænd forplantet sig ned gennem generationerne, således at da jeg kom ind i miljøet i starten af 1970'erne, herskede der ingen tvivl om, hvordan man spillede til folkedans. Folkedansen oplevede samtidig et opsving, der formentlig var afledt af hippiekulturens søgen efter det enkle og oprindelige samt diskussionerne omkring EF-medlemskabet, som fik mange til at søge tilbage til den gamle danske kultur – der var simpelthen rigtig mange unge mennesker i foreningerne, og langt fra alle havde baggrund i miljøet.

I dette miljø herskede mesterlæreånden. Kort sagt skulle man som ung, nytilkommen spillemænd ikke bryde sig om at bryde konventionerne. Det ville afføde adskillige rynkede øjenbryn plus eventuelle verbale irettesættelser. Det er der sådan set ikke noget nyt i. Allerede Carl Nielsen beskrev noget tilsvarende i *Min fynske Barndom* (1927):

Det var netop, da min far trådte ind i dansesalen, at dette storværk fik sin første opførelse. Jeg kunne se på hans ansigt, at det behagede ham ikke; han kom dog nærmere med sin violin under armen og gav sig til at sekundere mig. Men da de havde danset færdig sagde han: ”Du skulle hellere lade være med de kunster, det er ikke til at danse efter.”<sup>5</sup>

Carl Nielsens far brød sig ikke om, at sønnen havde komponeret en polka med masser af synkoper. På tilsvarende vis blev unge spillemænd i 1970'erne med små tjat og venlige henstillinger banket på plads, hvis de gjorde sig lidt for meget ud til bens. Man skulle aldeles ikke bryde sig om at lyde, som om man havde været til et svensk spelmansstämme og hente inspiration. Der er således

tale om, at man i Spillemandskredsen værnede særdeles håndfast om den tradition, der var indsamlet og registreret i perioden ca. 1900-1940, og som man identificerede sig med.

Ved samme tid var der opstået et parallelt spillemandsmiljø i Danmark med udgangspunkt i Folkemusikhuset i Hogager<sup>6</sup>. Filosofien her var nok nærmest, at den spillemandsmusik der blev brugt i folkedanseforeningerne var en slags levendegjort museum, mens den ”ægte” spillemandsmusik var den, der stadig udøvedes rundt omkring i lokalsamfundene. Det kan lyde lidt lovlig firkantet, men fronterne var faktisk trukket ret hårdt op. Jeg var til et fællesmøde/seminar på Ryttergården i Ballerup i første halvdel af 1970’erne, hvor de to grupperinger skulle præsentere deres synspunkter, og diskussionen var til tider ved at udvikle sig til skænderier. Gennem mange år efterfølgende havde de to organisationer Spillemandskredsen og Folkemusikhuset ganske svært ved at samarbejde, men på mange måder er det vel egentlig dansk foreningsliv i en nøddeskal.

### **Forskelle på dansk og svensk spillestil**

Men nu over til det egentlige. Hvad er forskellen mellem dansk og svensk spillestil, og hvordan er den opstået? Spillemandsmusik er jo en brugsmusik, hvis primære formål er at levere rytmisk musik til dans og dertil underholdningsmusik til selskabeligt samvær. Dansemusikken har nok været hovedsagen, og underholdningsmusikken kan derfor nok med nogen rimelighed antages at have været præget af det samme rytmiske element. Musikkens danseegnet er betinget af mikroskopiske forskydninger i vægtningen af slagene bestemt af hvilke dansetrin, der skal udføres.

Det rytmiske fænomen er i fagsprog benævnt agogik. Dette kan ikke markeres i notationen, men må læres gennem praksis; i reglen under supervision af en erfaren, gerne velanskreven spillemand. De muligheder der findes i notation er simpelthen for grovkornede. Musikken udformes i en vekselvirkning med de dansendes bevægelser på gulvet. Den spillemand der kunne afkode bevægelsen og tilpasse musikken ville få ry som en god dansespillemand. Det har derfor altid været en klar fordel for spillemanden i rimelig grad at beherske dansetrinnene og i øvrigt kende dansene. Det giver



derfor mening at se på, hvilke dansetyper, der har været fremherskende i henholdsvis Danmark og Sverige; og måske ikke mindst måden – og stilen – man har ”konserveret”, viderebragt, udviklet og formidlet disse.

I både Danmark og Sverige består danserepertoiret af pardanse og opstillingsdanske, om end populariteten af typerne er noget forskellig. I danske folkedanseskredse fylder opstillingsdansene dvs. kvadriller, to- og treparsdanske, kredse og rækkedanse ret meget i forhold til pardansene, mens det synes, at man i Sverige i højere grad vægter pardansene. Det bør dog nævnes, at i opvisningssammenhæng bruger svenskerne en fordeling meget svarende til den danske. [Se f.eks. Skansens Folkdanslags YouTube-kanal](#), hvor opstillingsdansene fylder en stor del. Det skal ligeledes nævnes, at for opstillingsdansene i begge lande gælder, at der er tale om en bearbejdning af det oprindeligt indsamlede materiale; i Danmark forestået af Foreningen til Folkedansens Fremmes beskrivelseskommission, der arbejdede efter formålet:

Beskrivelseskommissionens opgave er gennem en fast optegnelsesmåde at bearbejde de mange danse, der strømmede ind i mere eller mindre forståelige nedskrifter.<sup>7</sup>

Hensigten var altså at få gjort beskrivelsen af dansene nogenlunde ensartet uden dog at ændre på det oprindelige forlæg. Denne bestræbelse blev senere foreslået udbygget af Svend Clemmensen i Foreningens til Folkedansens Fremmes 5-årsskrift 1946:

Tiden er snart inde, hvor vi for at raade Bod paa Variationsvirvaret maa søge at finde frem til de Danse, der dækker det største Antal Variationer inden for hver Dans og har den bedst klingende Musik, og saa lade dem staa som Standard for den Type Danse, de repræsenterer.<sup>8</sup>

Det er i øvrigt en ide, man heldigvis har forladt igen at dømme efter udvalget i Foreningens beskrivelseshæfter. En væsentlig styrke ved det udgivne materiale er netop nærheden til de oprindelige indsamlinger. Ethvert forsøg på at ville standardisere, og dermed ensrette, dansene som de er indsamlet med alle

varianter ville blot være en udvanding af et på mange måder enestående kildemateriale. Folkedansebevægelsen i Danmark opererer altså fortsat på basis af et sæt beskrivelser, der ikke skulle afvige meget fra de originale optegnelser og med bibeholdelse af diverse variationer.

Hvad angår de svenske danse er en del antageligt kraftigt tilrettet eller endog koreograferet af professionelle dansere – i øvrigt i fuld overensstemmelse med de svenske studenters folkedanserforening Philochoros' formål:

...att odla och förädla dansen samt att åstadkomma ett godt och utbildningen i danskonstens främjande sällskapslif. Genom inövande af värdefulla danser och deras offentliga uppvisande söker hon höja allmänhetens smak i denna riktning.<sup>9</sup>

Når det kommer til den musikalske fremførelse af opstillingsdansene, er den generelt rimeligt ensartet i Danmark og Sverige forstået på den måde, at der ikke forekommer særtræk i spillestilen. Der spilles meget tro mod nodebilledet uden særlig udsmykning af melodien, rytmen fremstår som det væsentlige, melodien tjener funktionen at være dansemusik. Dette kan nok også tilskrives det faktum, at opstillingsdansene hovedsagelig er dyrket i foreningssammenhæng med deraf følgende binding til foreliggende beskrivelser og tilhørende noder. Se følgende eksempler: [Kadrilj från Oxie härad](#) 1992, og [Kontrasejre fra Rødding](#).

Der spilles ganske tro mod noderne og uden særlig brug af forsiringer og personlige tolkninger af nodebilledet<sup>10</sup>. Musikken er 100% fremført som redskab for danserne til realisering af den oplyste dansebeskrivelse. Så det er åbenbart ikke i dette segment, man skal lede efter den store forskel.

### **Forskelle i rytme**

Når der således åbenbart ikke er den store forskel i måden at spille opstillingsdansene på, må der kigges nøjere på pardansene og det dertil hørende melodimateriale, hvis der skal findes en forskel på dansk og svensk spillestil.

I det danske folkedanserepertoire udgøres pardansene af et antal standarddanse, rheinlænderpolka, svejtrit, vals, hopsa, mazurka og skottish,

suppleret med et antal særskilt beskrevne pardanse, hvor dog næsten alle er standarddansen med forskellige variationer. Rytmisk er det todelt og tredelt takt, sædvanligvis med vægten på 1-slaget, og generelt spilles der lige ud ad landevejen. Her er et par eksempler med Rebildspillemandene:

[Rheinlænderpolka](#) og [vals og hopsa](#)<sup>11</sup>. Og igen vil man bemærke, at der spilles helt tro mod noderne uanset, der ikke er et nodestativ i synsfeltet.

I det svenske repertoire har man også polka, vals, hambo og schottish som standarddansen, og ved siden af fylder polskaerne rigtig meget. De forefindes i utallige varianter fra forskellige lokaliteter, og melodimaterialet er righoldigt. Polka, vals og schottis spilles i lighed med opstillingsdansene næsten som i Danmark, mens polska og hambo – der er en polskavariant – skiller sig ud.

Her vil det måske være på sin plads med et par ord om polskaen og dens position i svensk folkemusik. Når man som udefra kommende lytter til traditionel svensk folkemusik, vil man notere sig, at nærmest ligegyldigt hvilken udgivelse man præsenteres for – det være sig på vinyl, cd eller YouTube – er der polska med. I denne sammenhæng kan vi for eksempel se på en udgivelse med den svenske storspillemand Hjort Anders Olsson.<sup>12</sup> Det er i øvrigt næppe tilfældigt, at albummet er udgivet i 1972. Det må nok ses i sammenhæng med den opblomstrende interesse for folkekulturen i denne periode. Optagelserne er oprindeligt lavet som en dokumentation af en ikonisk spillemand, men ikke med henblik på udgivelse. Dobbeltalbummet rummer 33 numre, hvoraf de 15 er polskaer. Når de forskellige kendte spillemand optræder på spelmansstämmor, spiller de polskaer, og når der spilles buskspil<sup>13</sup> – altså ikke harmonikaer<sup>14</sup> – spilles der i overvejende grad polska. Polskaen ser ud til at være den svenske folkemusikmeloditype par excellence. Polskamelodierne er i tredelt takt og spilles ofte med vægten på 1- og 3-slaget. Det er her interessant, hvad Ole Hjorth<sup>15</sup> skriver om spillemanden Hjort Anders Olssons spillemåde:

I polskorna stampade Hjort Anders på alla tre fjärdedelarne i takten. Alltså inte som brukligt i åttondelspolskan, t.ex. hambopolskan, på första och tredje taktdelarna.<sup>16</sup>

Hjort Anders Olsson var altså undtagelsen, der bekræfter reglen: Den normale spillemåde var med vægt på 1- og 3-slaget, mens Hjort Anders skilte sig ud ved netop at markere alle tre slag med sin fod.

Det kan altså være af interesse at se på, hvordan dans og musik passer sammen. [I første eksempel dances og spilles der Bodapolska](#) i en tv-udsendelse, antagelig fra først i 1970-erne: Man bemærker spillemændenes taktmarkering med hele kroppen, vægt på 1- og 3-slagene, og dansernes trin når de bevæger sig uden omdansning<sup>17</sup>, også vægten på 1 og 3. Selve omdansningen foregår opret uden de store op/ned bevægelser i kroppen, så her er betoningen af slagene nogenlunde lige. Herudover bør også det relativt høje tempo noteres. Udtrykt i metronomtal ligger det omkring 146-154 slag i minuttet.

[Andet eksempel kommer fra gammeldansen](#), taget fra en udsendelse i STV 1965: Det er riksspelman (så vidt jeg ved Hälsingland) Eric Öst, der er i spidsen for orkestret, hvor man især bemærker bas, trommer og guitar. Rytmesektionen spiller den tredelte takt med markering på 1-slaget efterfulgt af mindre markerede 2- og 3-slag, men hvis man bemærker spillemændenes kropssprog, har de stadig markering på 1 og 3. Musikken er komponeret af Eric Öst, som er kendt for at bringe sin formidable teknik i spil i sine kompositioner. Hvis man ser på danserne, danser størsteparten hambo, men der ses også andre polskavarianter. Hamboen er karakteristisk ved de indledende daltrin<sup>18</sup>, hvor kroppen markerer 1- og 3-slaget med 1 som den klart tungeste markering. I metronomtal ligger tempoet omkring 138-142 slag i minuttet.

Dette leder hen til det [tredje eksempel fra Hälsingehambons finale fra 2017](#). Hälsingehambon er en konkurrence i hambo, der med en pause 2012-2014 har været afholdt årligt siden 1965.<sup>19</sup> Her gælder de samme iagttagelser som for foregående eksempel, men det er påfaldende, at tempoet er sat betragteligt ned. Det ligger i metronomtal omkring 112-116. Man kan ikke se orkestret, men det bemærkes, at basstemmen sporadisk tilføjer en markering på 3-slaget udover det faste 1-slag. Og i slutningen af klippet opfordres publikum til at støtte danserne, og det bliver effektueret med klap på 1 og 3.

Polskdansen nyder ikke samme popularitet i Danmark som i Sverige, men har dog været på folkedansernes repertoire. Da jeg begyndte i folkedansen i starten af 1970-erne, var der en klar konsensus om at spille polskdansen,

almindeligvis kendt som ”Jysk på næsen”, ”Jysk polonæse” eller ”Flyvgal”, som almindelig tredelt takt med vægten på 1-slaget efterfulgt af 2- og 3-slaget ubetonede, dog ikke som vals. Svensk hambo nød også stor popularitet i folkedanse kredse, i hvert fald i København, og spillemåden var meget lig de førnævnte danske polskdansen med 1-laget betonet. Jeg har sågar oplevet, at man har tilpasset tempoet og brugt en valsemelodi til hambo. I spillemændenes nodesamling, ”358”, var medtaget 2, antagelig svenske hambomelodier, så lidt variation kunne man altid bruge. Hamboen som dans var altså vel kendt i miljøet, og man havde en klar ide om, hvordan den skulle spilles. Til orientering kan høres [”Hambo fra Kambo”](#) af George Swensson<sup>20</sup>: Man bemærker 3-delingen med vægten på 1-slaget. Sådan spillede man altså hambo på dansk. Så lignede det jo ikke noget, at der pludselig dukkede nogen op og spillede på svensk manér med betoning på 1- og 3-slaget.

### **Forskelle i forsiringspraksis**

Den anden store forskel på dansk og svensk spillestil finder vi i spørgsmålet om forsiring. I den danske folkedansetradition brugte man ikke mange forsiringer i form af forslag, triller og mordenter. Man spillede lige ud ad landevejen, hvad der stod i noderne. Det bør her indskydes, at de rutinerede, velanskrevne spillemænd i folkedansforeningerne ikke stod med næsen begravet i nodebøgerne hele tiden. De velrenommerede spillemænd var netop velrenommerede, fordi de altid havde et øje på og kontakt med danserne på gulvet. Noderne var kun med som en forsikring, hvis hukommelsen skulle svigte, eller hvis det var et relativt nyt stykke på repertoire. I øvrigt formodentlig i god overensstemmelse med de gamle spillemænds tradition. En stor del af det danske melodimateriale er overleveret gennem håndskrevne spillemændsbøger, der antagelig også kun har været anvendt som støtte, da de for en stor dels vedkommende ikke ligefrem er let læste. Hvis der har været en forsiringspraksis i Danmark, er det ikke i spillemændsbøgerne man kan finde den. Spillemændene har antagelig efter evne og teknik iblandt brugt de førnævnte forslag, triller, mordenter og glissandi, men det er jo ikke noget man noterer, det er noget, man gør. Og da man i nyere tid i stigende grad har holdt sig strikt til noderne, er en eventuel praksis gået i glemmebogen. Jeg skylder

her at sige, at de ældre spillemænd, jeg har kendt, i hvert fald var meget nodetro. Hvis de brugte en forsiring, var det almindeligvis for at lave en pointe i deres fremførelse af musikken. For eksempel for at understrege, at dette var sidste gennemspilning. Men i alt en meget behersket brug af forsiringer set i forhold til den svenske praksis, hvor stort set alt der kan forsires, bliver det.

I den svenske tradition, der så vidt jeg ved er langt mere baseret på læring pr. gehør, forholder det sig noget anderledes. [Se disse eksempler med spillemanden Hjort Anders Olsson](#). Der spilles med mange forsiringer; melodierne kan ikke bevæge sig fra en tone til en anden uden der er sat en eller anden krummelure på. Det er her interessant at se hans taktmarkering (2.16); der trampes 3 slag i takten, men med en let markering af 1 og 3 jf. Ole Hjorts ovenfor citerede kommentar.

I den følgende generation kan findes [spillemændene Pål Olle og Nils Agenmark](#). Man bemærker den rige og gennemarbejdede forsiring og det nøje kalkulerede sammenspil, men man skal nærmest være connaisseur for at udskille rytmen. Fælles for de to klip er også buestrøget. Når først buen er lagt på strengene, løftes den først når melodien er færdig.

Og som eksempel på noget af det nyeste, kan der peges på dette klip med [Mia Marin](#). Det fremgår ikke af hendes hjemmeside<sup>21</sup>, hvorvidt hun er riksspelman, men hun er, så vidt jeg kan skønne, et typisk eksempel på den moderne professionelle folkemusiker. Hvad der særligt påkalder sig opmærksomheden i dette sidste klip er, at rytmikken er blevet mere markant, kropssproget er dansant, hvilket sjældent ses blandt ældre spillemænd; de tramper bare takten. Buen løftes iblandt, og den sidste polskamelodi lyder i mine ører langt mere som en norsk melodi (muligvis er hun blevet forført af mulighederne i en femstregen violin). Fælles for alle tre klip er dog, at musikken fremføres som lytteobjekt uden særlig kobling til dans – og dog var dens oprindelige rolle brugsmusik med et klart defineret formål.

Så vidt jeg kan erindre, var det nok mest rytmikken og forsiringspraksis, der gav anledning til knubbede ord omkring spillestilen. Og hvor rytmikken primært var iørefaldende i de tredelte danse af polskdanstypen, havde forsiringerne nok en tendens til at snige sig ind i alle mulige andre melodyper. Endelig bør nævnes, at svenskerne ofte dyrker det parvise, ”dybe” sammenspil,

hvor spillemændene står over for hinanden og har jævnlig øjenkontakt. I den danske folkedanseverden var opmærksomheden i langt højere grad vendt mod danserne. I tilfælde af større grupperinger var opmærksomheden på forspilleren. I den slags sammenhænge kunne det naturligt nok virke provokerende, hvis nogen pludselig begyndte at vende sig mod hinanden. Selvfølgelig i Spillemandskredsen var jo netop, at man forvaltede og viderebragte en bestemt tradition, og så skulle yngre rebeller ikke komme og introducere fremmedelementer.

Efter således nogenlunde at have indkredset forskellene i spillestil, kan det være spændende at se på, hvorledes man er havnet der. Efter min opfattelse skal årsagerne til forskellen i spillestil søges i kulturen og dens geografiske forudsætninger. Jeg skal efterfølgende prøve at gøre lidt nærmere rede for hvorledes jeg ser den kulturelle udviklings forskelligheder i Danmark og Sverige. (Grundet nogle kronologiske forskelle i udviklingen vil jeg begynde med Sverige).

### **Kulturhistoriske forudsætninger, Sverige**

”Danmark er et lidet land” skriver Jeppe Aakjær i ”Se dig ud en sommerdag”, men til gengæld rimeligt homogent. På den anden side af Øresund er geografien anderledes, specielt jo længere nordpå man kommer. Der er simpelthen længere mellem husene. Et godt eksempel er et område som Dalarna på 29.086 km<sup>2</sup> med 284.531 indb. (2017)<sup>22</sup>. De sydsvenske landskaber er langt tættere befolket – Skåne Län er 11,027 km<sup>2</sup> med 1,31 mill. indbyggere (2017)<sup>23</sup> – og historisk set mere knyttet til Danmark/Europa end resten af Sverige. Derfor – og dette er stadig mit personlige gæt – kan man notere sig, at spillestilen i de sydsvenske landskaber ikke er så voldsomt forskellig fra den danske stil. Og det synes også, at når der blandt danske folkemusikere refereres til ”den svenske spillestil”<sup>24</sup>, er det som oftest Dalarne man tænker på.

Man må antage, at den storbysvenske kultur har været lige så europæisk som den danske, man kan blot se på Bellmanns viser, hvis melodiforlæg i vid udstrækning har baseret sig på samtidig europæisk danse- og populærmusik, men hovedstaden Stockholm ligger nu en gang temmelig langt fra såvel Dalarne som Norrland. Den svenske geografi er præget af store øde områder

med fjelde og skove, der naturnødvendigt må have gjort samfærdslen væsentlig mere besværlig end i Danmark. Jeg tror, at den svenske landbefolknings mobilitet har været noget mindre end den danske landbefolknings, og det kan have givet grobund for udviklingen af en spillestil, der har været noget forskellig fra den traditionelle (europæiske?) fremførelsespraksis, der har været gængs i de større byer.

I forhold til Danmark kom Sverige tidligere i gang med at dyrke folkekulturens udtryk i musik og dans. Dette baserer jeg på, at den danske folkedansebevægelse netop blev startet<sup>25</sup> på initiativ af danske studenter efter et besøg af svenske folkedansere, in casu ”Philochoros - studenternas folkdansförening” (stiftet i Uppsala 1880)<sup>26</sup>. Philochoros blev stiftet som en reaktion på industrialiseringens trusler mod den traditionelle folkekultur.<sup>27</sup> Det bør her bemærkes, at det er akademiske kredse, der føler den traditionelle kultur truet. Kulturens arnested, folket, har nærmest været indifferent; de levede jo kulturen til hverdag og har næppe følt sig specielt truede. Og det er tankevækkende, at Philochoros ved stiftelsen anfører formålet: ”förening till danskonstens förädling”. Man ønskede måske nok at bevare de gamle almuedanse, men der var også en bestræbelse på at rette dem til, så de passede ind i et akademisk borgerskabs opfattelse af, hvad der var bevaringsværdigt. Kulturen skulle kort sagt være salonfälig.

I kølvandet på denne opblomstrende interesse for folkekulturens danse og musik afholdtes 1910 det første ”riksstämma” for spillemænd fra hele Sverige – en del specielt indbudt. Her havde kunstmaleren Anders Zorn designet et erindringsmærke til deltagerne, altså alle fik et! I øvrigt havde Anders Zorn allerede i 1908 arrangeret en spelmanstävling i Mora i Dalarna, hvor Hjort Anders Olsson vandt og dermed placerede sig som en af de bedste svenske spillemænd<sup>28</sup>. Det bør noteres, at det åbenbart var musikken og dens udøvere, der var interessante. Dansene nævnes ikke med et ord. I 1933 genoptog [”Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur”](#)<sup>29</sup> uddelingen, dog nu med den klausul, at modtagerne skulle have gjort sig fortjent til mærket gennem en bedømt ”uppspelning”, hvortil stilledes visse krav:



För att få ett märke är det absolut krav att spela enligt äldre svensk tradition, efter en viss spelman eller från en viss del av Sverige. Äldre betyder i detta sammanhang oftast 1800-talet eller tidigt 1900-tal. Enbart teknisk skicklighet på instrumentet ger inget märke. Stort vibrato och andra speciella uttrycksätt som främst förekommer inom klassisk musik ger heller inga pluspoäng.<sup>30</sup>

En institution af dette tilsnit er skræddersyet til at dyrke ethvert særtræk i spillestilen og i nyere tid i høj grad også løsrevet fra den oprindelige kontekst – det er jo næppe mange, der nu om dage lever i et landsbysamfund med en klart defineret kultur, som man er opvokset og opdraget med. Nutiden er jo et endeløst bombardement af forskelligartede indtryk. Med Zornmærket opfordrer man altså til dyrkelsen af ”gammel” og til tider meget speciel spillestil hjemmehørende i en kultur, der næppe findes mere. Samtidig kan man notere, at tilknytningen til dans er helt væk – noget der allerede ses som en tendens i de tidligste ”spelmannstävlinger/stämmor” 1908 og 1910. Fokus er flyttet fra musikken som forudsætning for dans til musikken som lytteobjekt med spillemanden i centrum.

Dansemusikken i Sverige – altså den brugsrettede musik – har fulgt to spor (i øvrigt som i Danmark). Folkedansen og gammeldansen. Det svenskerne betegner som gammeldans er i Danmark benævnt ”gammeldaws” og kan generelt siges at referere til de oprindelige almuedanses videreførelse i folkelig tradition. Her er brugsegnetheden i højsædet, og musikken fremføres ofte af større ensembler så som spelmanslag og danseorkestre. Og i disse større grupper er der ikke helt så meget plads til at dyrke detaljerne, men rytmen skal til gengæld være klar og tydelig. Jeg vil her henvise til de tidligere nævnte klip med Boda Spelmanslag og Eric Öst. Begge er taget fra en tv-udsendelse, og det bør bemærkes, at der som oftest med tv er tale om en arrangeret virkelighed<sup>31</sup>. Boda-klippet kan ses som et eksempel på, hvordan man traditionelt har danset og spillet og måske stadig gør det. Qua bункespillet i spelmanslaget er den ”svenske” spillestil mindre udpræget og må tilskrives dels melodimaterialet – der høres ingen individuel forsiring af melodierne – og dels danserytmikken – hvor ligger betoningen på slagene. Man bemærker, at strøgene er nogenlunde

koordinerede, uden man dog kan tale om ensretning. Dette må bunde i en konsensus om rytmik og betoning.

Hvad angår Eric Öst er der jo helt klart tale om et orkester af professionelle musikere med opgaven at spille til dans. Klippet repræsenterer en nutidig (1965) folkelig danseaften i lighed med DR's "Gammeldaws dansemusik" fra Radiohusets studie 3, der også blev optaget med dansere i studiet. Slægtskabet med Bror Kalles Kapel er næsten nærmere end med traditionel svensk folkemusik<sup>32</sup>. Da Eric Öst faktisk er rigsspillemand, og har brugt det som afsæt for en professionel karriere som musiker, kan det jo være interessant at høre hvordan han spiller en traditionel polska: [Lif Anders polska](#)<sup>33</sup>. Her er den tredelte polskarytme også markant. Alene på grund af tempoet er mængden af forsiringer særdeles begrænset, men der demonstreres overlegen beherskelse af instrumentet. Så meget om svenskerne og deres musik og spillestil.

### **Kulturhistoriske forudsætninger, Danmark**

Danmark er i henseende til kulturelle påvirkninger tydeligt en del af Europa. Landet er fysisk landfast med kontinentet, og frem til 1864 har hertugdømmerne<sup>34</sup> udgjort en mere tyskpræget overgangszone.

Siden renæssancen har hovedparten af vores kulturimport, det være sig mode, filosofi, knowhow, madvaner og ikke mindst musik og dans, været hentet sydpå. Jeg skal her blot henvise til Holberg: "Jean de France" omkring fascinationen af fransk mode og hele den perlerække af "danske" adelige politikere med gode "danske" navne som Moltke, Reventlow og Bernstorff, der prægede 1700-tallet. 1700-tallet er kosmopolitisk og opfattelsen af nationen som noget særligt og enestående dansk opstår først i det sene 1700-tal og det tidlige 1800-tal med romantikkens opkomst. Og det er da påfaldende, at Oehlenschläger skriver "Guldhornene", der så at sige kickstarter romantikken i Danmark, efter en lang samtale med Heinrich Steffens, en dansk-tysk naturvidenskabsmand og filosof. Ligeledes er den danske romantiske musik præget af navne som Weyse (født i Altona<sup>35</sup>), Kuhlau (født i Uelzen ved Hannover) og Niels W. Gade (pæredansk, men med en karriere som indledningsvis omfattede fire år 1844-48 som dirigent for Gewandhausorketret i Leipzig). Kort sagt er de kulturelle forbindelser til Tyskland svære at overse.

Med disse forudsætninger in mente er det ikke så mærkeligt, at en god del af vore folkedanse er importeret eller inspireret sydfra<sup>36</sup>. Jeg vil her blot nævne Beethovens "[Deutsche Tänze](#)" og Mozarts "[Kontradanse](#)"<sup>37</sup> som oplagte eksempler på noget, man kan finde tilsvarende i danske spillemandsbøger. Og så kommer vi til pointen: Opførelsespraksis må ad snørklede bagveje samt vonhörensagen have været bekendt. Dette er naturligvis et vovet skud fra hoften, men Danmark er geografisk et temmelig lille land og afstanden mellem land og by har sjældent været uoverkommelig. Eneste undtagelser kan have været isolerede øsamfund såsom Fanø, Manø, Rømø og Læsø, der jo også netop i nyere tid har været fremhævet og grundigt studeret af folkemindeforskere for deres særpræg. Bortset fra disse lokaliteter vil jeg mene, at man har overtaget og assimileret en del af såvel melodimaterialet som spillestilen fra den klassiske kompositionsmusik. Man har kort sagt været med på noderne.

I Danmark følger genopdagelsen og "redningen" af de gamle danse med tilhørende musik stort set samme mønster som i Sverige. En kreds af interesserede – heraf en god del akademikere – sætter sig for at redde stumperne af en svindende folkekultur og stifter i første omgang Foreningen til Folkedansens Fremme i 1901. 1929 har bevægelsen bredt sig, så der kan stiftes en landsforening, Danske Folkedansere, og i 1943 stifter spillemandene deres landsforening, Danske Folkedanseres Spillemandskreds, som i 1965 formodentlig efter svensk forbillede indstifter spillemandsmærket:

*... for at opmuntre danske spillemand til at dygtiggøre sig i udførelsen af gammel dansk spillemandsmusik og stræbe efter en virkelig indlevelse i denne del af vor kulturarv samt medvirke til forøget kendskab og udbredelse heraf, og således være med til at videregive denne til kommende slægter.*<sup>38</sup>

Imidlertid var interessen for erhvervelse af mærket ikke just overvældende<sup>39</sup>, så initiativet led en stille strådød over de følgende år. Hvis jeg ikke husker helt galt, var holdningen – hvilket vist er meget dansk – at man ikke på denne måde skulle gøre sig bedre end andre. Men, måske nok så væsentligt, er der tilsyneladende ingen forsøg på at løsrive musikken fra dansen i Danmark.

For at vende tilbage til spillemanden og spillemådens udvikling i perioden op til anden verdenskrig, skal det nævnes, at musikken i provinsen i slutningen af 1800-tallet ofte forvaltedes af lokale musikdirektører, som forestod både musikundervisning og musikfremførelse. Her er det interessant at notere sig, at disse ofte skrabede deres orkester sammen af lokale spillemænd, hvormed de fremførte såvel klassisk musik til koncerter som dansemusik til større festligheder<sup>40</sup>. Jeg vil således påstå, at spillemåden er blevet kraftigt påvirket af klassiske idealer for frasering og klang. Ligeledes kan man i danske spillemandsbøger finde en del nyere musik til dansebrug. Under mit arbejde med spillemanden Jens Peter Andersen fra landsbyen Rubjerg i Sønderjylland så jeg således i en af hans spillemandsbøger et par melodier uden yderligere identifikation, som virkede bekendte. Det var to valse fra Emmerich Kálmáns *Czardasfyrstinden* (1915). Påvirkningen fra den centraleuropæiske kulturkreds var således ganske klar.

Ved siden af folkedansen, som den dyrkedes i folkedanserforeningerne – med det deraf følgende konserverende præg – trivedes gammeldansen i bedste velgående op til omkring midten af 1960'erne. Jeg skal her blot erindre om Danmarks Radios ”Gammeldaws dansemusik” fra Radiohusets studie 3, almindeligvis tirsdag aften. Der var dansere i studiet, og musikken blev varetaget af professionelle musikere så som Henry Hansen, [Bror Kalle](#)<sup>41</sup> og [Teddy Petersen](#) med orkestre. Der spilede typisk pardanse som rheinländerpolka, skottish, vals og hambo blandet med tur- og kredsdanse som sekstur og Totur fra Vejle, men det afspejlede antagelig det musikalske repertoire, der blev benyttet rundt om i hele landet. De lokale, ikke nødvendigvis professionelle musikere, altså de moderne spillemænd har dog nok mikset med nyere populærmusik. I folkedanseforeningerne var musikken primært varetaget af amatører, der efter bedste evne spillede til dansen og generelt bestræbte sig på at få musikken til at fungere og lyde så godt som muligt ud fra et ”klassisk” klangideal – som man ”altid” har gjort det i Spillemandskredsens regi. Da jeg begyndte at spille til dans i København og omegn blev det ligefrem brugt – og ikke i nogen venlig mening – om spillemænd der havde været hinsidan, at de spillede i ”svensknøglen”. Idealet

var [Henry Hansens spillemandskvartet](#), der spillede Launy Grøndals arrangementer af traditionelle danse.

## Konklusion

Konklusionen må være, at den svenske spillestil som udgangspunkt har haft en geografisk betinget tradition udviklet i relativt isolerede enklaver, som man efterfølgende har dyrket og finpudset, men nu løsrevet fra sit oprindelige miljø. Hovedformålet må siges at være konserverende med vægt på at holde enhver udefra kommende påvirkning på adskillige kilometers afstand. For så vidt der er tale om dansemusik, er en god del af det rytmiske særpræg bestemt af dansens betoning af takten, hvilket bliver særdeles tydeligt, når man ser på et fænomen som Hälsingehambon. Når man ønsker at bedømme udførelsen af en dans kommer fokus meget hurtigt til at koncentreres om dansernes udførelse af dansens særtræk. Dette må betyde, at danserne bestræber sig på at tydeliggøre disse, hvad der i den sidste ende nærmest fører til en udartning, som dansens oprindelige udøvere i deres oprindelige miljø måske ville have svært ved at genkende. Til gengæld har dansens nutidige dyrkere i høj grad opfyldt Philochoros' oprindelige formål og forædlet dansekunsten. Musikken er fulgt med og har sat tempoet ned, så man bedre kan accentuere særpræget. Distancen til den traditionelle dans og musik er øget, men i stedet har man skabt en ny tradition.

I Danmark har man derimod næppe kunnet undgå den udefra kommende påvirkning. Man har taget den til sig og spillet i overensstemmelse med idealerne hentet i den "klassiske" musik; det være sig såvel fra koncertsalen som fra de højere klassers balsale. Spillemandskredsen og folkedansernes selvopfattelse har helt klart været, at man ved at dyrke repertoireet så renlivet som vel muligt har medvirket til at bevare en kulturarv, hvilket naturligvis har fastfrosset og konserveret dansen og musikken. Samtidig har foreningslivet med alle sine øvrige aspekter skabt en ny tradition. Udøverne har i høj grad vidst, hvad de lavede, og til legestuer (folkedanseballer) og i sene nattetimer til spillemandstræf og stævner har man forholdt sig ganske frit til det traditionelle stof. Det var kort sagt uden for referat, alt det sjove foregik.

## Tradition og fornyelse

I både Danmark og Sverige er traditionen åbenbart den hellige ko, og man arbejder indædt på at bevare den så rendyrket som vel muligt. Men en tradition er noget man lever i. Den kan meget vel studeres, men hvis man ikke har de samme forudsætninger – altså er flasket op med og indlevet i en given tradition – kan man kun fremføre en imitation. Man kan kort sagt beskrive fænomenet på alle leder og kanter, men man kan ikke være fænomenet.

Her er der jo en vis ironi i, at da Thorkil Knudsen genopdagede den ”ægte” folkekultur i slutningen af 1960’erne og begyndelsen af 1970’erne, gjorde han jo kun det samme, som de bekymrede akademikere gjorde omkring år 1900. Og nu er der så bygget en hel verden op omkring denne folkekultur med rigsspillemand og egnsballer, men med fokus flyttet fra helheden dans/musik – som vel må anses for at være central i denne del af folkekulturen – til musikken og i særdeleshed dens udøvere. Altså en professionalisering af musikken, og så må folket jo efter eget skøn tilføje den dans, de nu kan komme i tanke om. Kernen i denne opbygning er folkemusikhusene og traditionsbærerne<sup>42</sup>. Altså dem fra den ”virkelige” verden; ikke et ord om folkedansebevægelsen. Hermed skulle den ”ægte” folkemusik og tilhørende dans være vel konserveret for eftertiden, dog med primært fokus på musikken og dens udøvere. Man bør ikke overse, at man i processen med dens fokus på traditionsbærerne er kommet til at hælde barnet i.e. dansen ud med badevandet. Ved at ignorere folkedansebevægelsen og Spillemandskredsen har man også overset eller ignoreret, at der her er bevaret en god del ældre tradition. Og dette med et tilsvarende konserverende formål.

Det er så i den sammenhæng en pudsig detalje, at nogle af de spillemand som i folkemusikhusmiljøet anses for traditionelle: Niels de Fries, Henry Mark, Niels Johnsen og Christian Jensen lagde en stor del af deres aktivitet i Spillemandskredsen og dermed i folkedansebevægelsen. Sidstnævnte var jo ovenikøbet medstifter af organisationen. Og både Niels de Fries og Henry Mark havde erhvervet spillemandsmærket. Som jeg har kendt dem (undtaget Niels Johnsen) var folkedansen det sted, de udfoldede deres talenter.

For lige at vende tilbage til den moderne status for folkemusikken, har vi nu fået en uddannelse i folkemusik, og de, der har taget den, fungerer som

professionelle folkemusikere, men derved er den traditionelle musik også blevet helt løsrevet fra traditionen og er blevet en genre på linje med så mange andre. Dette understreges også af, at man nu kan blive uddannet folkemusiker, opnå certifikat som rigsspillemand med speciale i en given stil<sup>43</sup>, og så er det daglige arbejde at spille og komponere folkemusik. Det må vel siges at være den endelige professionalisering af genren og dermed den endelige løsrivelse fra folkekulturen. Yderligere gælder det, at den moderne folkemusik på grund af globaliseringen er inspireret fra hele verden – og gør en dyd ud af det – så der efterhånden er opstået en musikgenre, der lyder forbløffende ensartet. Man kan til nød spore et vist anstrøg af nationale særpræg, men uden annoncering er det svært at vide hvem der spiller hvad, og hvor det kommer fra, når man lukker op for radioen og dumper ind i et stykke folkemusik.

Endelig finder jeg, som del af en uddøende kultur, der vidste, hvad vi lavede og kunne høre forskellen på svensk og dansk, det påfaldende, at folkedansebevægelsen med tilhørende spillemænd i denne sammenhæng tilsyneladende bliver totalt ignoreret af de nuværende trendsættere i folkemusikmiljøet. Som den har eksisteret og levet sit eget liv, bør den rettelig anerkendes som en tradition, der lige så vel som Læsø-traditionen, Fanø-traditionen eller spil efter Evald Thomsen kunne kvalificere til optagelse i traditionens hellige haller.

Alt imens lever folkekulturen – altså den, der leves blandt folket – sit eget stille liv og udvikles. Nok specielt i provinsen har man masser af spillemænd, dvs. fritidsmusikere, typisk på keyboard med alskens elektronisk grej, der varetager musikken til fester og sammenkomster, men det er en helt anden historie.

Således kom nogle betragtninger omkring forskellen på dansk og svensk spillestil i spillemandsmusik også til at handle om, hvordan man skal forstå et begreb som tradition. Jeg mener dybest set ikke traditioner kan bevares; de kan videreføres – i dette tilfælde ad flere spor hvis væsentligste forskel er det tidsmæssige udgangspunkt; folkedansebevægelsen i 1901 og Folkemusikhusringen med forgreninger fra sidst i 1970'erne. Og disse spor bliver så med tiden til traditioner på egne præmisser og i egen ret. Den folkelige

tradition vil fortløbende udvikle sig uden megen sans for alle forsøg på at bevare den.

#### NOTER

- <sup>1</sup> Danske Folkedansere er en landsorganisation stiftet i 1929, der samler alle danske folkedanserforeninger i en fælles organisation med formål at fremme den fælles interesse.
- <sup>2</sup> Bogen rummer 360 melodier. De to sidste numre er melodier til svensk hambo, antagelig i erkendelse af dansens popularitet i folkedanse kredse.



<sup>3</sup> Den komplette liste over egnehæfter udgivet af Foreningen til Folkedansens Fremme:

- Danske Folkedanse, Beskrivelser I, 1901
- Danske Folkedanse, Beskrivelser II, 1903
- Danske Folkedanse, Beskrivelser III, 1911
- Gamle Himmerlands-Danse, 1931
- Gamle Salling-Danse, 1932
- Gamle sønderjydske Danse, 1933
- Gamle Danse fra Vejle Vesteregn, 1934
- Legestuen, 1934
- Gamle Danse fra Møn, 1939
- Gamle Danse fra Mors og Thy, 1939
- Gamle Danse fra Præstø Amt, 1939
- Gamle Danse fra Fyn og Øerne, 1941
- Gamle Danse fra Randerseggen, 1943
- Gamle Danse fra Sjælland, 1948
- Gamle Danse fra Forskellige Egne, 1955
- Gamle Danse fra Lolland-Falster, 1960
- Gamle Danse fra Vendsyssel og Læsø, 1966
- Gamle Danse fra Bornholm, 1971
- Gamle Danse fra Hardsyssel, 1979
- Gamle Danse fra Avernakø og Korshavn, 2001

De tre første udgivelser var ledsaget af musikhæfter med folkedansemelodierne i klaverarrangement ved organist Hammermüller, hæfte I og Sextus Miskow, hæfte II, hæfte III er ikke krediteret. I erkendelse af det indsamlede materiales omfang gik FFF over til at ordne udgivelsen af beskrivelser geografisk. Hæftet Legestuen er en samling af enkle danse, der har været udbredt fællesgods fra hele landet.

<sup>4</sup> Hedeboegnen er defineret som området i trekanten mellem København, Roskilde og Køge.

<sup>5</sup> Carl Nielsen: Min fynske barndom s. 87 f. Gyldendal, København 1976, fotografisk genoptryk af originalen fra 1927

<sup>6</sup> Forskningsstation under Folkemindesamlingen, etableret 1971. Se nærmere på <http://aqz.dk/landsbyenhogager/folkemusik.htm>

<sup>7</sup> Henning Urup: Dans i Danmark, s. 264

<sup>8</sup> Ibid. s. 293

<sup>9</sup> <http://philochoros.se/historia/>

- <sup>10</sup> Node til Kadriļj från Oxie Härad <http://hem.bredband.net/lindnstefa/kadriļj%20fr%20Oxie%20harad.pdf>  
Node til Kontrasejre fra Rødning <https://spillefolk.dk/nodesamling/pdf/tu-kontrasejresznderjylland.pdf>.  
Fra et kursus i danske danse i Kiel 2006 (og undskyld! Jeg kunne ikke nære mig.)
- <sup>11</sup> Noder til Ålborg polka <http://www.viborgspillefolk.dk/noder/noder1/nr05.pdf> og Knud Laursens vals <https://spillefolk.dk/nodesamling/pdf/va-knudl.pdf>
- <sup>12</sup> Dobbeltalbum: Hjort Anders, Sonet SLPD-2040, Sverige 1972. Indeholder 33 optagelser med spillemanden Hjort Anders Olsson 27/9 1865 – 28/8 1952. Indspilningerne fandt sted i 1946-47 som dokumentation af spillemanden uden kommercielt sigte.
- <sup>13</sup> Buskspil er betegnelsen for den del af spillemandsstævnet/spelmansstämman som foregår uden for det officielle program. Spillemandene finder sammen i små grupper og spiller, hvad de nu kan blive enige om. Mange spillemand kommer primært på grund af buskspillet. De rutinerede fører an, og de mindre rutinerede hænger på, så godt de nu kan.
- <sup>14</sup> Harmonikaerne vil som oftest spille det traditionelle harmonikarepertoire, typisk kompositioner af Jularbo og andre harmonikaikoner. Musikken må i reglen rubriceres som gammeldans.
- <sup>15</sup> Ole Hjorth, född [26 juli 1930](#) i [Viksta socken](#), är en svensk [spelman](#) och [violinist](#) med [Hjort Anders Olsson](#) som läromästare. [https://sv.wikipedia.org/wiki/Ole\\_Hjorth](https://sv.wikipedia.org/wiki/Ole_Hjorth)
- <sup>16</sup> Albumtekst til dobbeltalbummet: Hjort Anders
- <sup>17</sup> Omdansning er når parrene med dansefatning roterer. Med uret betegnes som ret om, og mod uret er avet om. Dansen foregår almindeligvis i valsbane dvs. salen rundt mod uret.
- <sup>18</sup> Daltrin, bruges fortrinsvis i hambo: Parret står med front i danseretningen. Herren har damens venstre hånd i sin højre hånd. Udvendig fod, herrens venstre, damens højre, sættes på 1. slag i gulvet, på 2. og 3. slag svinges indvendig fod, herrens højre, damens venstre, i en blød bue udefter, hvorefter den på næste takts 1. slag sættes i gulvet, mens udvendig fod på 2. og 3. slag svinges ind foran i en blød bue. Herefter et tresteg, herren: venstre, højre, venstre, damen: højre, venstre, højre, hvorefter man er klar til omdansning.
- <sup>19</sup> <http://halsingehambon.com/om-oss/historik/>
- <sup>20</sup> Dansk filmkomponist 1921-1982 <https://danskefilm.dk/skuespiller.php?id=4414>
- <sup>21</sup> <https://www.miamarin.com/index.php/en/>

- <sup>22</sup> [http://denstoredanske.dk/Geografi\\_og\\_historie/Norge\\_og\\_Sverige/Egne\\_og\\_byer\\_i\\_Sverige/Dalarna](http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Norge_og_Sverige/Egne_og_byer_i_Sverige/Dalarna)
- <sup>23</sup> <https://denstoredanske.lex.dk/Sk%C3%A5ne>
- <sup>24</sup> Dette gælder for nutiden forstået som de sidste 50 år.
- <sup>25</sup> Foreningen til Folkedansens Fremme, stiftet 1901
- <sup>26</sup> <http://philochoros.se/om-philochoros/>
- <sup>27</sup> <http://philochoros.se/historia/>
- <sup>28</sup> Ole Hjorth: Noterne til Hjort Anders album.
- <sup>29</sup> Svensk landsforening for folkedans, stiftet 1920, svarende til Folkedans Danmark, tidligere Danske Folkedansere. <http://www.ungdomsringen.se/>
- <sup>30</sup> <https://sv.wikipedia.org/wiki/Zornm%C3%A4rket> (Ja, ja. Jeg ved det godt: Wikipedia, men det er min vurdering, at denne artikel er ok.)
- <sup>31</sup> Bemærk tilskuerne i baggrunden.
- <sup>32</sup> For forståelsen af dette udsagn lønner det sig i høj grad at se hele udsendelsen fra SVT: <https://www.youtube.com/watch?v=QsFpgBNnEhg>
- <sup>33</sup> <http://www.folkwiki.se/Musik/2862> hvis nogen skulle føle trang til at forsøge sig. Og bemærk, at den skulle basere sig på en komposition af Carl Michael Ritter von Esser, hvilket kan forklare, at den til forskel fra størsteparten af traditionelle polskaer bevæger sig op i 3. position på violinen.
- <sup>34</sup> Slesvig, Holsten og Lauenborg. Holsten og Lauenborg var medlemmer af Det Tyske Forbund, hvorfor man kan se området som en glidende overgang fra dansk til tysk.
- <sup>35</sup> Det skal rimeligvis påpeges, at Altona som en by i Holsten dermed faktisk er en del af det daværende Danmark.
- <sup>36</sup> Og påvist af Henning Urup i ”Dans i Danmark”, Danseformerne ca. 1600 til 1950, Københavns Universitet 2007
- <sup>37</sup> Dog er disse ikke nødvendigvis skrevet for brug til dans.
- <sup>38</sup> Svend Jørgensen: Om spillemænd og spillemandsmusik, Landsforeningen Danske Folkedansere, 1968
- <sup>39</sup> De eneste jeg positivt ved har erhvervet mærket, er Henry Mark og Niels de Fries.

<sup>40</sup> Der kan læses meget mere i: Laur. Hansen: Af den gamle spillemands saga, Dansk Bogsamlingsforlag, Holbæk 1933

<sup>41</sup> Sammenlign evt. denne med Eric Öst

<sup>42</sup> Det kunne synes, at det moderne samfund med dets fokus på økonomi og indtjeningsmuligheder også har fået et vist overtag i forsøget på at ”redde” folkekulturen. Det er her interessant at se dette referat af en generalforsamling i Folkemusikhusringen 1980: <http://www.balladeskolen.dk/tkbio6.htm>, hvor spørgsmålet om at sikre et antal traditionsbærere et økonomisk udkomme via ophavsret fylder temmelig meget.

<sup>43</sup> Man kan i øvrigt spørge: Hvem, og med hvilken baggrund, bedømmer autenticiteten? Rimeligvis burde det jo være de aktuelle traditionsbærere, der vel må anses for de eneste kvalificerede dommere. Nogle af de stillede spørgsmål bør kunne afklares her: <https://www.rigsspillemand.dk/>

## REFERENCER

Laur. Hansen: Af den gamle spillemands saga, Dansk Bogsamlingsforlag, Holbæk 1933

Svend Jørgensen: Om spillemænd og spillemandsmusik, Landsforeningen Danske Folkedansere, 1968

H. Grüner Nielsen: Vore ældste folkedanse, Langdans og Polskdans. Det Schønbergske Forlag, København 1917

Carl Nielsen: Min fynske barndom. Gyldendal, København 1976, fotografisk genoptryk af originalen fra 1927

Henning Urup: Dans i Danmark, Danseformerne ca. 1600 til 1950. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 2007

Ole Hjorth: Albumtekst til dobbeltalbummet: Hjort Anders, Sonet SLPD-2040, Sverige 1972.

For forståelsen af de svenske spelmansstämmor er denne dokumentar om Bingsjöstämmans 50 års jubilæum ganske oplysende: <https://www.youtube.com/>