

Alf Arvidsson (red.)

I rollen som spelman...  
Uppsatser om svensk folkmusik

SVENSKT VISARKIV  
STOCKHOLM

Etnologiska skrifter, Umeå universitet ISSN 1103-6516, nr 45. Se förteckning i slutet av boken.

ISBN 978-91-7264-826-5

## Innehåll

Alf Arvidsson, Inledning 5

Eva Deivert, På vandring med fiolen: Om svensk folkmusik som identitetsskapare 14

Jens Erik Eriksson, ”Dom var långhåriga å dom spela med en frenesi...”: om Skäggmanslaget i det tidiga 1970-talets folkmusikvåg 55

Eric Hammarström, Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän 79

Wictor Johansson, Nordergutarnas spelmanslag - Om konstruktion av gotländsk folkmusiktradition 130

Maria Larsson, Qvinfolken äro spelmän: Genusaspekter på kvinnliga spelmän 190

Susanne Odell, Lappspelmanen Renström: Konstruktionen av ”Lappojken” i berättelser 225

Summary: Performing the role of the *spelman* in Swedish folk music 259



ALF ARVIDSSON

## INLEDNING

Uppsatserna i denna antologi kretsar alla på ett eller annat sätt kring musiker som utövar svensk folkmusik. De har tillkommit över en längre period, som C- uppsatser i etnologi/musiketnologi vid Umeå universitet, som självständiga arbeten; samtidigt finns det poänger med att ställa samman dem och låta dem belysa ett gemensamt problemområde utifrån olika vinklar.

Perspektivet på spelmansmusik blir här dubbelt eller tredubbelt; å ena sidan har vi en tradition där en låtrepertoar förs vidare, utvidgas, förändras, mellan generationer av musiker som utövar den i över tiden varierande sociala sammanhang. Till den repertoaren är sedan åtminstone 1800-talets slut i det offentliga samhället knuten en mytologisk bild, en uppsättning förväntningar om vad en genuin *spelman* är och gör, inte är och inte gör. Samtidigt som denna mytologiska spelmansroll kontinuerligt hålls levande i berättelser och skrifter, formas för olika generationer – ofta mest tydligt under enskilda decennier – nya roller, som bygger på förväntningar om hur de ska vara som förvaltar folkmusiken och som för den vidare. När samhället förändras, förändras också uppfattningar om vem som är trovärdig som traditionsförvaltare i det samtida samhället.

Varför är spelmansrollen viktig? Bland annat därför att musiker tillskrivs auktoritet för att definiera musikens centrum och dess gränser. Vilka låtar hör hemma inom svensk folkmusik, hur ska låtar framföras, hur fritt får man förhålla sig till förebilder – sådana frågor besvaras ofta med hänvisning till namngivna spelmän (vars status som spelmän inte är ifrågasatt), eller till *de gamla spelmännen* som generellt kollektiv begrepp. En marsch som spelades vid ett regemente 1812 hör hemma inom folkmusiken eftersom den finns nedtecknad i en spelmans notbok. En annan marsch som spelades vid samma tid vid samma regemente är enbart militärmusik eftersom ingen spelman skrivit ned den. Gamla foton på identifierade spelmän kan bli argument för att ett särskilt sätt att hålla stråken, eller samspel med dragspel och gitarr, hör hemma inom folkmusiken. En etablerad folkmusiker kan introducera nya instrument och det accepteras som nyskapande, medan en skivproducent på ett skivbolag utan auktoritet inom folkmusiken som prövar samma instrumentkombination betraktas med skepsis som kommersiell exploator. Den som uppfyller förväntningarna inom spelmansrollen har alltså auktoritet inom svensk folkmusik, något som får ses som ett karaktäristiskt drag inom musikformen. I jämförelse kan vi se att musikerna inom andra musikformer och genrer ofta har underordnad position – auktoriteten

kanske vilar främst hos tonsättaren (genom sina noter), dirigenten, managern, skivproducenten, kritikern.

I folkmusikens ideologi ingår alltså *spelman* som en starkt verksam tankefigur. Här ska inte närmare utredas de historiska rötterna; noteras kan att redan runt år 1910 – året för den stora nationella spelmansstämman på Skansen - är det en giltig modell att svensk folklig instrumentalmusik framförs i det moderna offentliga rummet av en annorlunda sorts musiker – en man från landsbygdens jordbruksnäringar och med släktbakgrund i bondeled, otvetydigt skicklig på sitt instrument men utan den gängse bakgrunden inom den formella institutionaliserade musikundervisningen; någon som måste bli ”upptäckt” av en auktoritet för att få tillträde till offentligheten. En individ som samtidigt förkroppsligade bilden av det kreativa kollektivet, som det framstod i diskursen om folkkulturen; en vem-som-helst i bondemiljön som utan nämnvärda medvetna individuella ambitioner – kanske utsetts till lärling av en mästare, snarare än att själv aktivt sträva efter positionen – tagit uppgiften att föra den kollektiva nationella traditionen vidare. Berättelser om trolldom och association med folktrögester som näcken och strömkarlen underströk att det handlade om ett kulturellt uttryck av ursprunglig karaktär.

Länge dominerades dock forskningen om svensk folkmusik – i dess ringa totala omfattning – av frågor om stil- och genrehistoria. Detta var inget unikt svenskt, utan i linje med internationell musikforskning; folkmusik var företrädesvis en historisk relik, dess värde låg i intressanta drag på generell nivå (presumtivt ålderdomliga skalor, instrument, speltekniker, urformer av melodier etc), individerna som utövat den var främst led i flera generationer som tonat bort i historiens glömska. Folkmusiken, när den väl var identifierad som folk-musik, studerades som folkmusiken-i-sig, oberoende av vem som framfört den.

Så småningom dök det upp frågor. I ett musikhistoriskt perspektiv kunde man upptäcka att en mängd stilistiska drag hemmahörande i 16- och 1700-talens högreståndstradition också fanns i spelmansmusiken. Hur kom de dit? Antingen genom någon slags allmän kulturdiffusion mellan klasser, eller mer specifikt genom särskilda individer – spelmännen? Likaså kom bilden av det skapande bondekollektivet att problematiseras, vetenskapligt formulerat av folkloristen C W von Sydow som lanserade begreppet ”traditionsbärare” för att fokusera på att kunskap måste vara förkroppsligad hos individer för att kunna existera, och att det funnits en estetisk specialisering även inom den utifrån sett så homogena bondebefolkningen. Begreppet var produktivt fram till 1970-talet då dess begränsning, bilden av den estetiska specialisten som enbart en reproducerande kraft utan egen kreativitet, blev uppenbar.

Samtidigt förändrades också den offentliga bilden av svensk folkmusik. Spelmännen, de som självmedvetet förvaltar musiktraditionen, manifesterar sin egen särart under perioden efter andra

världskriget genom att organisera sig i egna landskapsförbund och ett riksförbund. I den folkmusikvåg som drar fram under 1970-talet lyfts så individer fram starkare: när musikförlag och skivbolag tidigare paketerat folkmusik med landskaps- eller sockenetiketter, blir nu individerna synliga: Skäggmanslaget, Björn Ståbi, Anders Rosén m fl kommer ut på skivor i eget namn. 1979 kommer Samuel Charters intervju- och porträttbok "Spelmännen", utgiven av ett kommersiellt musikförlag.

Detta skedde i samspel med att motsvarande inslag bereddes plats inom forskningen. Jan Ling hade i sin översikt *Svenske folkmusik* (1964) ett kapitel betitlat Spelmannen. Han betonar heterogeniteten bakom begreppet: "Dessa musikanter utgjorde ett brokigt och färgstarkt släkte, vars enda gemensamma nämnare var själva yrkesutövningen. Spelmannen kunde nämligen vara sockens organist eller klockare, en självlärd bondson eller dräng, en kringstrykande rackare eller någon rotesoldat" (Ling 1964:68). I hans översikt framkommer vidare att det utsågs häradspelemän i Skåne, att sockenorganisten ofta var spelman, vilket var en kanal för nya musikinflenser. Lärande, spelteknik, historier om näcken, om tävlingar mellan spelmän och slutligen väckelserörelsens influenser är andra aspekter som Ling tar upp.

Lings bok omarbetades under 1970-talet av ett kollektiv till *Folkmusikboken* (Ling, Ramsten, Ternhag 1980). Gunnar Ermedahl tog sig an kapitlet om Spelmannen, med ungefär samma uppläggnings som Ling men i utökat omfång.

Dan Lundberg och Gunnar Ternhag har även de i sin översikt *Folkmusik i Sverige* (1996) ett avsnitt om Spelmannen. De tar upp olika grader av erkänd kompetens, och lyfter fram gränsdragningen mellan att kunna spela t ex fiol och vara socialt erkänd som spelman. De skiljer på tillskriven och förvärvad status och påpekar att i Sverige har det gällt förvärvad status, d v s vem som helst hade möjlighet att bli erkänd som musiker – men samtidigt att "spelmanskategorin endast undantagsvis rymmer kvinnor, barn, samer etc, och alltså i stort sett varit begränsad till vuxna män ur bondebefolkningen."

Under 1990-talet har Gunnar Ternhag fortsatt med att lyfta fram individperspektivet som metodiskt grepp, först i sin avhandling om *Hjort Anders Olsson* (1992) och senare i ett nordiskt projekt bl a tillsammans med Dan Lundberg (2000). Här poängteras i inledningen för- och nackdelar med ett individperspektiv i musiketnologiska studier. Till de fördelar de såg hörde möjligheterna att studera läroprocesser, kreativa processer, hur en repertoar skapas, samt att individstudier är pedagogiskt tacksamma genom att de möjliggör att spegla musikhistoria eller en musikkultur genom en person. Till de mer problematiska aspekterna hör frågor om representativitet, risken för fragmentering av forskningen, individstudiens begränsade kontext, samt de etiska frågorna kring individens integritet. Nya studier av Karin Eriksson om Hallands

spelmansförbund som arena och aktör (2004) och av David Kaminsky om ideologier inom dagens folkmusikrörelse (2005) har också bidragit till att fördjupa förståelsen av spänningen individ/kollektiv/ideal.

I denna antologi är en bärande tanke vikten av att förtydliga spelmannens roll (växlande roller) i folkmusikdiskursen. Som antytts ovan är den gängse bilden av en spelman att det är en äldre, man, från landsbygden (gärna Dalarna, Hälsingland eller annat prioriterat landskap), inom agrar näring, som lärt sig låtar på gehör efter tidigare generationer spelmän, gärna i samma släkt. Ungdomar, kvinnor, Stockholmare, högutbildade, som lärt sig låtar efter noter utgör på så sätt motpoler till idealbilden – men har samtidigt varit viktiga kategorier för återväxten inom svensk folkmusik de senaste 50 åren. Det är alltså av vikt att undersöka vilka som är de faktiskt existerande spelmännen, för att understryka den sociala variation som ryms inom rollen – men inte bara för att komplettera och korrigera stereotypa bilder, utan också för att se vad som händer när individer ska förhålla sin verksamhet till stereotypa rollförebilder. Förväntningar på vad spelmannen ska vara och representera kan vara en positiv resurs - Gunnar Ternhag visar i sin avhandling om Hjort Anders, att han förmådde att leva upp till förväntningarna i 1910-talets Sverige på hur en äkta spelman skulle vara. Men för många är mytbilderna ett hinder som måste hanteras.

De uppsatser som ingår i denna antologi handlar samtliga om spelmän som på ett eller annat sätt avviker från gängse bilder – för bilder, i betydelsen något som utgör en stiliserad representation av något annat, är vad det handlar om. Så låg till exempel i konstruktionen av begreppet folkmusik en kontrasterande logik. Folkmusik skulle vara något annorlunda än den kända musiken, den som inte behöver något språkligt förled för att benämnas och identifieras. Denna annorlundahet konstruerades kring idén om den analfabetiska bondebefolkningen som i sin geografiska och sociala isolering från städer och deras internationella bildning och modeströmningar bevarat drag av en ursprunglig, nationell, kultur. Men, det visade sig att den form av musik som man i Sverige helst ville se representera folkmusikidén, spelmanstraditionen, i många av sina regionala existensformer bar tydliga spår av inspiration från 1700-talets internationella musikstilar. Idén om kulturell isolering höll inte måttet; inte desto mindre har de särskiljande stilistiska dragen haft tillräcklig självständig kraft. Men hur har processen gått till när stilelement från 1700-talets över- och medelklassmiljöer förmedlats till och integrerats i spelmansmusiken? Eric Hammarström har genom arkivaliska studier kommit nära spelmän med andra karaktäristiska drag än de som ingår i den gängse mytbilden – de är kunniga i notskrift och musikteori, de har eller söker tjänster som organister, de är verksamma i ett mer differentierat bondesamhälle där det finns roller och sysslor som överbryggat land och stad, underklass och

medelklass, bondby och kyrksocken. De representerar varken den trygga självägande bonden eller den mystiske outsiders i skogstorpet. Genom att följa flera släktled kan han också ringa in hur spelmannssysslans fjärmas från bildningen. I förlängningen får vi istället en yrkesroll som folkskollärare och kantor – där det så småningom blir en möjlig frivillig uppgift att dokumentera, bearbeta och återanvända spelmanslåtar.

Hammarström skisserar också den generella utvecklingen där spelmannsmusiken blir del av ett nationellt kulturprojekt och hur det i sin tur får olika utformning under loppet av 1900-talet. Det är nämligen möjligt att läsa det offentliga samhällets intresse för folkmusik från det tidiga 1800-talet och framåt som en process där det i olika tidsskikt omförhandlats vad som är det centrala i folkmusikbegreppet, vilka genrer som varit mest viktiga och hur den arketypiske utövaren ser ut. I en viss historisk kontext formeras en dominerande folkmusikbild, vilken därefter bildar en strukturell ram för folkmusikens fortsatta existens under några decennier. Så kommer en ny dynamisk fas – som kan vara uttryck för nya grupprelationer, teknisk, ideologisk förändring, generationsskiftet etc – där förståelsen av folkmusik får nytt fokus samtidigt som tidigare tankestrukturer kan fortsätta att vara verksamma. Så har vi i viss mån en ackumulerande historia där 1810-talets upptäckt av folkvisan (balladen) på 1840-talet kompletteras med vallvisan, vid seklets slut med polskor och sånglekar; under 1900-talet fortsätter dessa genrer att vara giltiga samtidigt som de både omdefinieras estetiskt och förflyttas till nya grupper av utövare och förutsätts leva vidare i nya sociala situationer.

1800-talets offentliga samhälle upplät sina musikestrader enbart till dem som permanent räknades som samhällsmedborgare. Folkmusiken framfördes av Rickard Dybeck och Kristina Nilsson, den framfördes av musiker i hovkapellet och av den borgerliga salongens amatörer. Samtidigt förutsattes folkmusiken existera på landsbygden hos den anonyma kollektiva folkmassan. Några år in på det nya seklet får folkmusiken nya ansikten. Anders Zorns initiativ med spelmanstävlingar syftar till att försäkra om folkmusikens fortsatta existens på landsbygden, med en individualisering av musikerna som följd. Här har nyligen Märta Ramsten och Gunnar Ternhag (2006) studerat hur detta gick till i detalj och med Zorns drivkrafter och associationsvärld i fokus. Ternhag har tidigare (1992) granskat hur Hjort Anders Olsson från Rättvik tar plats i den nya värld som öppnas genom att det offentliga samhället erkänner allmogespelmannen som legitim musikutövare på sina estrader – men då under förutsättning att han i framtoning och verksamhet motsvarar förväntningarna och håller sig inom de givna ramarna.

De nya sammanhang som blir tillgängliga är först folkbildningsrörelsen och hembygdsrörelsen, från 1920-talet också folkdansrörelsen och, för en utvald skara spelmän,

radion. Vid sidan av den genuine bondspelmannen som läromästare finns det också utrymme för den skolade violinisten som integrerat spelmanslåtar med sin bildade repertoar, t ex Sven Kjellström (se Sundkvist 1978) som turnerade i decennier med egen stråkkvartett eller som solist, vid sidan av uppdrag som domare i spelmanstävlingar. Vi kan också notera att det finns ungdomar som både tar upp spelmanslåtar och deltar i de symfoniskt inriktade orkesterföreningar som bildas på amatörnivå under mellankrigstiden; ett exempel är att Anton och Herbert Jernberg ingick i Olands kammarorkester (Ahlbäck & Åstrand 1986:20). För denna typ av samspel skrivs arrangemang på spelmanslåtar, för stråkkvartetter och stråkorkestrar, i svit- och rapsodiform.

Efter andra världskriget framträder spelmanslaget som ny form. Här har de regionala kontakter som mer sporadiskt funnits bland musiker fått en institutionaliserad form, ofta med socknen, grannsocknar eller möjligen landskapet som bas. Här tar en ny typ av spelman plats, en som har administrativa kunskaper, kan övertyga kommunalpolitiker och folkbildningskonsulenter, samtidigt som han har musikteoretisk bildning och kan arrangera låtar 2- och 3-stämmigt och lära ut stämmorna gehörsmässigt. I Wictor Johanssons uppsats granskas hur Nordergutarnas spelmanslag med Svante Pettersson i täten får rollen av att gestalta gotländsk spelmansmusik under ett par decennier, och hur spelmanslaget står i relation till såväl äldre tradition som nyare generationer av gotländska folkmusikutövare.

Runt 1970 skapas så en ny spelmansroll som överensstämmer med den nya ungdomsgenerationen; män med långt hår, skägg, jeanskläder som syns likaväl i Vietnamdemonstrationer som på spelmansstämmor. Individer och självständiga grupper med karaktäristiska namn. Jens Erik Eriksson analyserar i sin uppsats hur Skäggmanslagets andra LP i repertoar, spelstil, tillkomst och förpackning på många sätt representerar nya förhållningssätt, och hur Skäggmanslaget genom att i så hög grad lanseras i och för media kom att stå för en ny roll.

Susanne Odells uppsats har flera olika bottenar. En är att den berättar om en same som är spelman – en inte alls ovanlig etnisk dimension som sällan beaktats i bilden av svensk folkmusik. Att Jämtlands instrumentala folkmusiktradition i hög grad kretsar kring en spelman med tillnamnet Lapp-Nils har ofta ställts ovanför de etniska skiljelinjer namnet faktiskt uttalar. Andra paralleller kan dras, till spelmän från resandefolket ( t ex Carl Jularbo) eller fantefolket i Norge (jfr Thedens 1999), romernas roll inom musiken i Östeuropa. En annan botten handlar om tradition bland spelmän om spelmän, d v s den spelmansroll som musikerna själva konstruerar om och med varandra. Vem blir ihågkommen som en betydelsefull spelman, och vilka egenskaper är det en sådan representerar? Hur går en sådan intern kanoniseringsprocess till? Slutligen är uppsatsen också en presentation av en nutida spelman, Thomas Andersson, som utvecklat sitt tillträde till offentliga scener med att berätta historier och vidarefört detta till enmansteater.

Maria Larssons uppsats problematiserar andra ledet i ordet spelman – varför är ordet bekönat, vilka förväntningar om kön finns runt spelmansmusiken, vilka könsrelaterade erfarenheter gör kvinnor som ägnar sig åt instrumental folkmusik offentligt? Här finns både bristen på synliga kvinnliga förebilder, och den manliga blicken som underordnar musikaliteten under könstillhörighet, som bromsande erfarenheter att hantera.

Eva Deivert har som syfte att studera den svenska folkmusikens betydelse på det individuella planet med utgångspunkt från fem fiolspelande kvinnor och män; vilken relation de har till denna musik, och vilka värderingar de tycker att musiken står för. Hon söker efter gemensamma nämnare som påvisar identitet och tillhörighet i den svenska folkmusiken. Hon kontrasterar den sociala aspekt som tillskrivs stort värde inom folkmusiken idag, där nöjet i samspel och glädjen att lära ut och lära sig är två aspekter, med ett mer asocialt hemlighetsmakeri hos 1800-talets och det tidiga 1900-talets allmogespelmän. Musiken sägs stå för värderingar som enkelhet, lättsamhet, informalitet, acceptans och kontakt med andra människor – vilket också kan ses som en bild av egenskaper hos de som utövar folkmusik, eller, som förväntningar vilka formar dagens spelmansroll.

\*

De resonemang som förts ovan vill jag här låta utmyнна i ett försök till en analytisk ”checklista”, långt ifrån komplett, men förhoppningsvis ett hjälpmedel som kan inspirera i musiketnologiska studier oavsett stil och genre. Den utgörs av några frågor att ta som utgångspunkt.

Vem är spelmanen (musikern) – eller bör vara? Kön, ålder, social bakgrund, geografisk hemort, lärogång? Här finns framför allt två dimensioner; den synliga musikern, vad publiken direkt kan identifiera och klassificera i framträdande, bilder och uttalanden, och musikerns ursprung, där frågor om autenticitet aktualiseras i folkmusikgenrer.

Var spelar musikern? Vilka situationer är det som musikern möter sin publik, vilka sammanhang? Konsertform, skiva, i hemmet? Olika musikformer har sina privilegierade situationer, där musiken bäst kommer till sin rätt, där den ideala publiken finns. Frågan för vem spelar musikern handlar också om musikerns bakgrund – ”representerar” musikern sin publik genom att ha samma sociala ursprung? Eller är det väsentliga att publiken accepterat individen i rollen som musiker?

Vad spelar musikern? Repertoaren ska vara ”rätt” sammansatt, vissa genrer är godkända. Vem har auktoritet i musikvalet? Musikern genom sitt professionella kunnande, publiken genom sina

önskemål? Vidare så finns också i framförandet frågan Hur spelar musikern? Den ideale musikern måste vara exponent för rätt musikalisk stil - något som varierar över tid.

Vad betyder musikern? Förutom vad som tidigare nämnts om betydelsen av bakgrund och relation till publiken så kan också publikens och kritikers åsikter och tolkningar vara av stor vikt. Musikern kan bli förknippad med identitet, värderingar, positiva och negativa egenskaper, religiöst eller politiskt symbolinnehåll, vilket har betydelse för publikens sammansättning och dess förväntningar. Ett talande exempel är hur Bob Dylan från mitten av 1960-talet försökte värja sig från stora publikgrupper och de betydelser de lagt in i hans artistroll, genom att flera gånger byta musikstil, textteman, offentlig framtoning. Även spelmän inom svensk folkmusik har periodvis haft obekvämsits t ex genom förväntningar på betonande av svensk nationalsymbolik.

Vad som också spelar in är den process där historien skrivs och det förgångna utvärderas. Vilka musiker blir i efterhand viktiga som förebilder (d v s vilka egenskaper värderas i nutiden och söks i förfluten tid)? Hur skrivs musiker in i en historia – som förvaltare, förnyare, popularisatorer, makthavare som inte kan uteslutas? Blir musiker i efterhand negativa exempel, definieras bort från positioner de tidigare tillskrivits?

Sådana frågor kan hjälpa till för att klarlägga vad som ingår i den historiskt och socialt inbäddade musikerrollen, och därigenom öka förståelsen för frågor som handlar om vem/vilka som lyckas inom en musikstil vid en viss tidpunkt, vilka möjligheter en viss roll innebär socialt och musikaliskt, och vilka begränsningar de är utsatta för vad gäller repertoar, stil och sammanhang. Framgångar, misslyckanden och stagnation för enskilda musiker och hela musikgenrer kan prövas utifrån vilket utrymme eller brist på utrymme som finns för en musikerroll och möjligheten att uppfylla den med trovärdighet.

\*

De artiklar som jag på detta sätt knutit samman med varandra har tillkommit som fristående individuella C- uppsatser i etnologi och (från 2001) i musiketnologi under perioden 1999-2005. De har inte reviderats innehållsmässigt för denna utgåva, däremot har de i vissa fall förkortats.

## LITTERATUR

Ahlbäck, Sven & Åstrand, Lena 1986: Spelmän och musicerande i släkten Jernberg. I: *Jernberglåtar*. Gävle:Länsmuseet i Gävleborgs län, s 11-24.

- Charters, Samuel 1979: *Spelmännen :I bilder och egna ord*. Stockholm: Edition Sonet/W & W.
- Eriksson, Karin 2004:*Bland polskor, gånglåtar och valser : Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Göteborg:Göteborgs universitet.
- Kaminsky, David Leslie 2005: Hidden traditions:Conceptualizing Swedish Folk Music in the Twenty-First Century. PhD-thesis, Harvard Music Department, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, october 2005.
- Ling, Jan 1964: *Svenske folkmusik*. Stockholm:Prisma.
- Ling, Jan; Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red) 1980: *Folkmusikboken*. Stockholm:Prisma.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996: *Folkmusik i Sverige*. Hedemora:Gidlunds.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red) 2000: *The Musician in Focus:Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Stockholm: the Royal Swedish Academy of Music.
- Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar 2006: *Anders Zorn och musiken*. Mora:Zornsamlingarna.
- Sundkvist, Axel V 1978: *Sven Kjellström-institutet för rikskonsalter : Sverige runt med Cremonesare*. Umeå.
- Ternhag, Gunnar 1992: *Hjort Anders Olsson: spelman, artist*. Hedemora:Gidlunds.
- Thedens, Hans-Hinrich (red) 1999: De reisendes musikk: Inlegg fra seminaret på Gol, februar 1999. *Norsk Folkemusikklags Skrifter* nr 13.
- von Sydow, Carl Wilhelm 1948/1932: On the Spread of Tradition. I von Sydow: *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen, s 11-43.

EVA DEIVERT

## PÅ VANDRING MED FIOLEN: OM SVENSK FOLKMUSIK SOM IDENTITETSSKAPARE

### Syfte

Mitt syfte med denna uppsats är att studera den svenska folkmusikens betydelse på det individuella planet med utgångspunkt från fem fiolspelande kvinnor och män. Jag kommer att undersöka vilken relation de har till denna musik, och vilka värderingar de tycker att musiken står för. Jag kommer att försöka hitta gemensamma nämnare som påvisar identitetskap och tillhörighet i den svenska folkmusiken.

### Bakgrund

Enligt min mening är musiken ett vanligt instrument i många människors identitetsformande. Genom att tillägna sig en viss musik visar vi andra hur vi vill bli sedda, hur vi ser världen och vilken plats vi vill ha i den. Anledningen till att jag i denna uppsats valt att skriva om folkmusik föddes ur en mycket personlig upplevelse. När jag en gång för något år sedan efter 10-15 års uppehåll i svenskt folkmusikspel plötsligt spelade en värmlandspolska hemma i mitt vardagsrum uppstod en märkligt innerlig känsla. Jag blev mycket förvånad eftersom jag under så många år ansett att svensk musik inte alls var lika inspirerande som den irländska som jag valt att satsa på. Varför blev jag nu plötsligt fylld av en massiv känsla av ..... Ja, vad var det egentligen? Att musiken berörde mig djupt var ju klart. Det kändes som om den kom ”inifrån” mig själv, och fyllde mig med en helt annan och mycket varmare känsla än vad den irländska musiken någonsin gjort. Jag funderade mycket över detta, och i efterhand har jag tänkt på att jag för andra, när jag berättat om denna händelse, sagt att det kändes som om jag ”kommit hem”. Vad var det som gjorde att jag plötsligt blev så berörd av en musik som jag trodde var ett delvis passerat intresse? Var det tre-takten som jag saknat och som jag plötsligt fick utlopp för? Hade jag helt enkelt ledsnat på det irländska? Hade jag blivit påverkad av något utan att vara medveten om det? Var jag ett offer för nationalromantiska ideal när jag faktiskt började fundera över om folkmusiken var så rotad i min svenska själ att det var självklart att jag skulle bli berörd när denna nedärvda musik spelades? Är en ny våg av folkmusikintresse på väg in i samhället, och har jag då blivit

påverkad av detta och lagt mig i ”startgroparna”?

## Teori

Folkmusiken är en musikgenre som har en mycket stark anknytning till historien. Man kan säga att den har ett inbyggt historiskt perspektiv. På grund av detta är det viktigt att reflektera över den historiska aspekten och vad den har för betydelse för mina informanter. Detta kommer jag att göra genom att använda mig av följande teoretiska perspektiv.

I ”Skjorta eller själ?” menar *Birgitta Svensson* att för att förstå hur människor förenar identitet med egna erfarenheter måste man studera de historiska sammanhangen som dessa personer lever i. Hon skriver ”Det har funnits en tendens inom etnologin att forma jag-identiteter enbart utifrån individers upplevelser, oberoende av diskursiva formationer och historiska sammanhang. Människors berättelser tolkas som ett slags ’levd erfarenhet’, utan hänsyn tagen till vad som varit möjligt att erfara.” (Svensson 1997:41) Eftersom folkmusiken har en så intim koppling till historia har den också genomgått många utvecklingsfaser och därigenom burit med sig värderingar och laddningar som tidigare i historien kopplats till musiken. (Ling 1979:10) Detta måste man ha med i beräkningen när man studerar betydelsen som denna musik får för mina informanter. Vi bär alla på ett ”historiskt bagage” som påverkar oss. När vi så går in i en ny tidsepok förändras musiken och till viss del även värderingarna som är kopplade till den. Den nationalromantiska epoken vid sekelskiftet gav helt andra förutsättningar för ett identitetsskapande än vad vår nuvarande moderna tid gör.

*Orvar Löfgren* skriver i samma bok om vikten av att i studier av identitet göra historiska, kritiska reflektioner. Han menar att det alltför ofta skrivs om upplösning, rotlöshet o.s.v. Om vi istället gör studier med större historiska perspektiv så ser vi ofta att det som vi i dag anser vara negativa uttryck, som t.ex. rotlöshet och nedbrytning av identiteter, i själva verket är en del av en lång process som kommer att sluta i förnyelse, omförankring och hemkänsla (Löfgren 1997:25 ff). Dessa tankar är värdefulla för mig i min uppsats eftersom det inom folkmusikområdet alltid har funnits en tanke om att denna musikform håller på att dö ut, och att då ovärderliga kulturella värden kommer att försvinna. Det har funnits starka krafter inom folkmusikvärlden som har velat verka för ett bevarande av musiken, så att den inte ska förändras och ”förstöras”, och under årens lopp har detta kommit att prägla folkmusiken mycket. Genom Löfgrens perspektiv så kan man se hur människor som sysslar med denna musik använt och använder sig av musiken på ett konstruktivt sätt och formar sin identitet i förhållande till musiken på ett sätt som är anpassat till det samhälle vi lever i idag. Även om musiken inte låter och används på samma sätt som förr

betyder det inte att den håller på att försvinna ljudmässigt och betydelsemässigt, utan en nykonstruktion sker ständigt.

Neill MacKinnon behandlar den brittiska folkmusiken och dess iscensättande utifrån undersökningar han gjort med ett stort antal personer i Storbritannien. Eftersom folkmusikrörelsen till stor del är en internationell rörelse har jag kunnat finna många likheter med svenska förhållanden. MacKinnon diskuterar vad folkmusik egentligen är. Är det bara ljud, eller består den av någonting annat som man "får på köpet"? Denna fråga tycker jag är väsentlig för min undersökning. Jag vill veta vad den svenska folkmusiken "består av" för att kunna förstå hur man med hjälp av den kan forma en identitet. MacKinnon utgår från teorin att musik alltid är funktionell därför att vi alltid lär oss om vår kultur genom musiken. När vi tar med våra barn på en Bachkonsert blir det en slags inskolning i kulturen runt denna händelse. Tydligt är att folkmusiken är betydelsebärande (jfr Baumann, Ronström, MacKinnon m.fl.) och det är intressant hur detta manifesteras på det personliga planet. Vad är det vi skolar in våra barn i när vi tar med dem på folkmusikpub?

Ett av huvudbegreppen i denna uppsats är *identitet*, vilket är ett latinskt ord som betyder "densamme" eller "jag är jag". Alsmark skriver "Identitet handlar (...) om hemmahörande, både på ett personligt, individuellt plan och på ett kollektivt, gruppmissigt" (Alsmark 1997:9). I min studie kommer jag att i huvudsak behandla det individuella planet. I min syn på identitet utgår jag från en konstruktivistisk syn på begreppet eftersom jag ser identitet som något under ständigt danande och i ständig förändring. Jag anser däremot inte att identiteten är helt utbytbar och helt situationell. En persons identitet kan utvecklas och förändras, men de situationer och de upplevelser man genomlevt bär man alltid med sig. Man byter inte identitet, utan den upplevelse man har av sig själv och den relation man tycker sig ha till omvärlden och andra människor kan ses som ett "provisoriskt tillstånd" som kan bli utgångspunkt för eventuella förändringar.

Identitet är ett modernt begrepp som hänger intimt ihop med moderniteten. Alsmark skriver "Skapandet av ett subjekt, medvetet om sig självt, uppfattas som en process parallell med framväxten av en modernitet, med formandet av en fristående individ, med egna fri- och rättigheter." (Alsmark 1997:13). Eftersom folkmusiken utvecklas i och påverkas av det moderna samhället, och en medvetenhet om dessa samhälleliga förändringar är nödvändiga för att förstå folkmusiken idag, är modernitetens aspekter viktiga för förståelsen av hur identitet skapas i dag. Anthony Giddens skriver att vanliga uttryck i det moderna samhället är det kritiska förnuftet, fokusering på den enskilda individen, masskommunikation, och en dialektik mellan det lokala och det globala perspektivet (Giddens 1997). Utifrån dessa perspektiv kan jag förstå folkmusikens uttryck idag.

## Material

Till den historiska beskrivningen har jag till största delen använt mig av arbeten av Märta Ramsten (1992), Ronström/Ternhag, Lundberg/Ternhag (1996) samt Jan Lings artikel ”Folkmusik- en brygd” (1979). Ramsten beskriver i sin avhandling ”Återklang” (1992) olika delar av folkmusikens utveckling utifrån perspektivet ”förändring”. Detta är ett perspektiv som passar mina intentioner bra, och dessutom har hon en fyllig beskrivning av 1970-talets folkmusikväg. Den enda bok jag funnit som berör folkmusiken från 1985 och framåt i ett för mig användbart perspektiv är Lundbergs och Ternhags ”Folkmusik i Sverige” (1996). När det gäller perspektivet ”folkmusik som identitetsskapare” har mycket litet skrivits, så där har MacKinnons bok fyllt ett stort tomrum. För att få en inblick i både äldre tiders spelmäns situation har Ternhags ”Spelmän, spelmän” (1975) samt Charters ”Spelmännen” (1979) gett mycket inspiration.

Informanterna har fingerade namn, men kan ändå vara lätt igenkända av vissa personer. Detta har jag diskuterat med informanterna, och de anser inte att detta är något problem. De har alla t.o.m. gett mig tillåtelse att använda deras riktiga namn, vilket jag efter långt övervägande beslöt att inte göra eftersom jag i den nuvarande fragmentariska presentationen av dem inte kan göra dem rättvisa.

## Metod

Uppsatsen är upplagd utifrån ett antal begrepp och aspekter som är tydliga inom folkmusiken. Vilka begrepp och aspekter jag valt har styrts dels av intervjuvaren, dels av frågor jag funnit relevanta i litteraturen. Även min egen erfarenhet inom området har styrts vilka aspekter jag valt att ta upp.

Att jag valt att skriva om just detta ämne beror på att jag själv sysslat med denna musik sedan ungdomen. Detta har gjort att jag fått en kunskap om folkmusikvärlden i Sverige som man inte kan få genom att enbart betrakta den ”utifrån”. Detta personliga engagemang kan i ett sådant här arbete bli en fälla, och göra att de egna känslorna för musiken får styra undersökningen. Naturligtvis kan jag inte helt gardera mig från att sådana styrningar sker i mitt arbete, utan det är snarare så att jag förutsätter att de måste finnas där. De frågor jag väljer att ställa till mina informanter t ex, kommer i grunden ur mina högst personliga upplevelser av vad denna musik är och vad den betyder. För att ge läsaren en möjlighet att få en förståelse för på vilka tankegrunder mitt arbete vilar, och därigenom kanske avslöja min egen påverkan på materialet, har jag valt att på ett par ställen i arbetet presentera egna tankar.

En stor del av mitt arbetsmaterial består av intervjuer med värmländska spelmän. Jag vill här

göra läsaren uppmärksam på att det inte är av omedvetenhet om språkets manliga prägel som jag konsekvent använder ordet ”spelman” som benämning på både kvinnliga och manliga folkmusikutövare. Anledningen är att den skrivna texten blir mindre otymplig än om jag varje gång skulle skriva ut båda benämningarna ”spelkvinnor” och ”spelmän”. Jag blev tvungen att utesluta valet att konsekvent använda ”spelkvinnor” på båda könen, av skäl som läsaren säkert förstår. Att jag ( dock inte utan dubier) valt att använda ”spelman” konsekvent beror på att ordet är så inarbetat att jag själv ger det betydelsen ”en *människa* som spelar folkmusik”.

I historien så har spelmannen så gott som alltid varit en man, och endast i mycket få undantag känner man till kvinnliga spelmän (Lundberg/Ternhag 1996:119). Mina informanter är fem till antalet. Att det blev männen som kom att stå för den största gruppen beror i grunden på att jag hade lättare att hitta män som jag visste hade en djup relation till folkmusiken. Om det beror på en slump att jag råkar känna fler manliga folkmusiker än kvinnliga eller om männen fortfarande är dominerande bland spelmännen låter jag vara oundersökt.

När jag sökte informanter var det första kriteriet att de skulle ha en relation till folkmusik. Jag ville också att de skulle ha olika bakgrund och använda sig av musiken på olika sätt. Jag ville t.ex. inte att alla skulle vara professionella musiker, eller att alla skulle vara medlemmar av ett spelmannslag. Under intervjuerna har jag försökt att ställa ungefär samma frågor till informanterna, eller ”mina spelmän” som jag ofta valt att kalla dem, för att få större möjlighet till jämförelse. Det intervjumaterial jag kom att bli berikad med visade sig vara mycket differentierat. Den som spelat mest har varit en mycket känd spelman med flera skivinspelningar bakom sig, och den yngsta har bara spelat folkmusik i ett halvt år. Att folkmusiken var något annat för den ene än för den andre säger sig självt. Om man ägnar sig åt att fördjupa sig inom ett område hittar man alltid fler dimensioner och får ett annat förhållande till det man studerar än om man inte hunnit med en fördjupning. Identitetsskapande är en process som aldrig avstannar utan som pågår ständigt.

Jag tycker att det har varit fascinerande att möta dessa människor och deras olika tankar runt musiken, men det var också ganska förvirrande. Samtidigt som jag kunde se vissa mycket gemensamma förhållningssätt var det också så mycket som skiljde. En svår del av det hela var att inte tolka in mer i uttalandena än vad som faktiskt finns där. Jag har ju en egen förförståelse av folkmusiken och dess betydelse vilket jag hade lätt till att söka få bekräftat. Dessutom märkte jag att samtalet ibland kunde gömma en viss underförstådd ton av gemensam förståelse inför det vi talade om. De intervjuade visste att jag själv spelade, och jag visste att de visste..... Hade jag varit novis inom området hade säkert vissa bättre frågor kunnat ställas, och jag skulle ha fått större möjlighet att välja tydliga citat. Om jag hade varit novis hade å andra sidan inte denna undersökning blivit gjord. Förförståelsen kan till viss del även vara en tillgång. Att jag känner igen

det som informanterna talar om måste ju betyda att detta faktiskt existerar, åtminstone för oss två.

Alla informanter är ifrån Värmland. Från början var min tanke att jag skulle ha en fokusering på det regionala tänkandet inom folkmusiken och utifrån detta diskutera folkmusiken ur ett Värmlandsperspektiv, men eftersom detta skulle ha gjort arbetet alltför omfattande valde jag frångå den tanken. De lokala och regionala aspekterna är däremot intressanta eftersom det inom folkmusiken finns eller har funnits starka sådant drag, vilket jag kommer att beröra i avsnittet ”tradition”.

## Informanter

Annika, född 1981

Nuvarande sysselsättning: Studerar på gymnasiet sista året, städar på hotell, spelar folkmusik i olika ungdomsgrupper.

Bor: Radhus i tätbebyggelse, med sin mor.

Intervjudatum: 00-04-03

Intervjuplats: Vid informantens köksbord.

Matthias, född 1978

Nuvarande sysselsättning: Personlig assistent, spelar fiol och skriver låtar i ett värmländskt progressivt folkmusikband

Bor: Lägenhet i tätbebyggelse, ensamstående.

Intervjudatum: 00-03-14

Intervjuplats: Vid informantens köksbord.

Björn, född 1960

Utbildn: mellanstadielärare

Sysselsättning: Mellanstadielärare, har arbetat mycket som pedagog, både inom kommunala musikskolan och på folkmusikkurser. Har även turnerat som folkmusiker.

Bor: Villa, tätbebyggt område. Gift med tre barn

Intervjudatum: 00-03-17

Intervjuplats: I lärarrummet på Björns arbetsplats.

Karin, född 1960

*Eva Deivert*

Utbildn: Musikterapeut

Sysselsättning: Arbetar numera på Studieförbundet Vuxenskolan p.g.a. sjukdom. Leder ungdomsgrupper samt enskilda elever i folkmusik.

Bor: Lägenhet, tätbebyggelse. Gift med fyra barn.

Intervjudatum: 00-03-08

Intervjuplats: Vid Informantens köksbord.

Ove, född 1946

Utbildning: Fil. Kand i sociologi, 1-årig folkmusikpedagogisk utbildning Musikhögskolan, Teologie kandidatexamen.

Sysselsättning: Har spelat in flera folkmusikskivor, lett kurser i folkmusik, arbetar nu som komminister. Spelar mycket sällan numera.

Bor: Mindre samhälle, i lantlig miljö. Gift med två barn.

Intervjudatum: 00-04-07

Intervjuplats: I informantens hem

## IDEOLOGI

### *På spelläger*

*Förra sommaren var jag med min sju-åriga dotter på ett spelläger där barn i olika åldrar fick fiolundervisning enligt den s.k. Suzukimetoden. Det var en härlig helg med mycket bra fiolpedagoger som lekte fram musik med barnen. En av lärarna var inte utbildad Suzuki-lärare, utan en spelman. Han hette Björn och kom senare att bli en av mina informanter. Efter att ha suttit med under alla Suzukilärarnas lektioner, med den typ av musik och de rutiner som var välbekant förknippade med denna metod, märkte jag en skillnad när vi kom in till Björns lektion. För mig blev det en igenkännandets glädje, när alla eleverna fick sätta sig på stolar i en ring, med läraren som en del i ringen. Under alla kurser jag har deltagit i eller varit ledare i har vi suttit på exakt samma vis.*

*Jag märkte också en annan skillnad mellan denna lärare och de andra. Hela hans lektion, som ju gick ut på att lära barnen en liten folkslig melodi eller lite spelteknik, genomsyrades av något som jag inte kunde finna under de andra lärarnas lektioner. Detta "något" var att han i undervisningen inte utgick från musiken som "bara" musik, utan han satte in musiken i ett större sammanhang. Han talade om vad han använde musiken till, t.ex.*

*att han skrivit en låt till sin fru för att han ville ge henne nånting fint. Han hade också skrivit en låt som handlade om att bada och plocka lingon i skogen, och han berättade med inlevelse om hur gott han tycker det är på sommaren i solen och att han brukade plocka lingon eller ”keröser” som det heter på värmländska, i skogen med sin mormor när han var liten. Jag tyckte att det var tydligt att han hade en relation till folkmusiken som påverkade stor del av hans liv.*

*De andra lärarna hade satt själva musiken i centrum och gjorde det på olika sätt som var både personliga, lekfulla och roliga, men där stod alltid musiken för sig själv. När det gällde Björns lektion fick jag en känsla av att han använde sig av musiken i ett vidare sammanhang. Genom att koppla den till olika upplevelser gav han den en speciell betydelse.*

*Denna händelse fick mig att fundera över folkmusikens betydelse för just denna spelman, och även över det faktum att han förde dessa föreställningar vidare till sina elever. Är det så att folkmusiken som genre är så mycket mer än musik, så att man samtidigt som man lär sig låtarna får nånting annat med sig på köpet?*

## Är folkmusiken mer än bara ljud?

I ”The British Folkscene” diskuterar MacKinnon denna fråga ingående. Han undersöker om intresset för folkmusik i Storbritannien idag enbart gäller själva ljudet av musiken, eller om det finns något annat bakom musiken som drar till sig intresse. Han menar att vi i den västerländska världen kommit att se på musiken som något som hör fritiden och underhållningen till, men att denna syn är en villfarelse. Vår musik är fortfarande funktionell, skriver han, på så sätt att vi lär vår kultur genom musik. När vi tar med våra barn för att lyssna på en klassisk konsert ger hela detta sammanhang barnen en kunskap om vilka värden som är förknippade med just den här musiken (MacKinnon 1993:11). Även Stokes är inne på samma tankar när han skriver att musik är en del av det moderna livet och vår förståelse av det, och genom musiken uttrycker vi vår kunskap om andra människor, platser, tider, saker, och oss själva i relation till dem (Stokes 1994:3). Har MacKinnon rätt kan man ju fundera över vad vi lär oss om vår kultur genom folkmusiken.

## Två ideologiska epoker

I sin undersökning av brittiska medborgares inställning till den brittiska folkmusiken finner MacKinnon att den är starkt förknippad med ideologier, och detsamma kan man utan tvekan

säga gäller även den svenska folkmusiken vilket vi kommer att se lite längre fram. Folkmusiken har genomgått två stora ideologiska epoker. Den första kulminerade sekelskiftet 1800-1900, och den andra perioden är den som kallas för ”folkmusikvågen” och som började i slutet av 1960-talet. Under den första ideologiska perioden innebar ideologin inom folkmusiken en syn på det förgångna som en gyllene tid. Baumann skriver:

[...]...ever since the development of folk music research in Herder's times, people have complained about the loss of the past and the decline of culture. "Back to the roots" was the slogan. The ideology was rooted in the concept of the "echte" or the "original." The older patterns became the true values against which all else was measured because they were believed to be "true" and "good," i.e., "authentic"(Baumann 1996:72).

Utifrån denna ideologi innebar nutiden en degenerering av kulturen och folkmusiken, och eftersom den sistnämnda ansågs vara på väg att försvinna och dö ut ansågs det viktigt att arbeta för att den bevarades. Denna ideologi innebar en pessimistisk syn på samtiden som enligt Baumann även innebar ett motstånd mot tidens modernism (a.a:77).

Under nästa stora ideologiska epok, folkmusikvågen, kom de ideologiska aspekterna av folkmusiken att utgå från samma missnöje med samtiden som vi sett vid sekelskiftet. Så här skriver Ronström om den tiden:

Också då fanns i många av Europas länder en ung, välbärgad, välutbildad och maktlös blivande elit. Liksom sina föregångare utnämnde de sig till det enkla och okonstlande folkets representanter i kamp mot centralstyrning, teknologisering, urbanisering, en tilltagande rovdrift på natur och människor - och, inte minst, stormaktens växande anspråk på inflytande över små oberoende nationer. Också dessa ungdomar eftersträvade en mer rättvis samhällsordning, där det egna folket - inklusive de själva - skulle ha mer att säga till om (Ronström 1994:17).

Ove är den äldsta av mina informanter, och han började spela fiol och folkmusik under folkmusikvågen i början av 1970-talet. Inte helt oväntat visar det sig att för honom hör folkmusiken mycket intimt ihop med ideologiska aspekter. Han berättar att det bl.a. var ideologin förknippad musiken som fick honom intresserad av att börja spela. Den stod enligt honom för ett alternativ till det samhälle som han själv inte kunnat finna sin plats i. Folkmusiken hade något ”hemvävt och rejält” över sig, och skiljde sig från mycket annan musik genom att den var akustisk och inte så ”lättköpt”. Dessutom tyckte han att folkmusiken stod för landsbygdskultur och arbetarklass, och eftersom han var uppväxt på landet och hade arbetarföräldrar kunde han identifiera sig med dessa ideologiska aspekter.

Jan Ling har utifrån ett svenskt perspektiv skrivit en artikel där han visar hur starka de ideologiska förtecknen inom folkmusiken är. Han menar t.o.m. att folkmusik är ett ”ideologiskt begrepp”, eftersom musiken under århundradena kommit att samla på sig så många värderingar (Ling 1979:9ff). Folkmusiken har blivit laddad av ideologi i sin ständiga ställning som symbol *för* något *mot* något. Som vi sett i min historieskrivning så har alltid folkmusiken stått i relation till något annat. När vår tids folkmusikbegrepp skapades på 1700-talet ställdes folkmusiken i kontrast till de högre ståndens musik. När folkmusiken under den nationalromantiska perioden vid sekelskiftet 1800 1900-tal kom att stå i fokus, var det som en reaktion mot rotlösheten som de stora förändringarna i samhället förde med sig. Under decennierna innan andra världskriget användes folkmusiken i rent national-socialistiska syften (Ling 1979:9ff). Under nästa stora utvecklingsfas, under den s.k. ”folkmusikvågen” under 1970- och -80-talen kom folkmusiken att användas framförallt av vänsterrörelsen som symbol för folket och mot bl.a. kommersialism och utsugning, men också som en protest mot den tidigare spelmansrörelsen som man tyckte gav en felaktig historisk bild av folkmusiken. Även i dag står vi i en brytningsperiod, nu mellan det industriella samhället och informationssamhället, och samtidigt finns det tecken på att folkmusikintresset börjat på att öka igen (Lundberg/Ternhag 1996:86). Det verkar onekligen som om detta har ett samband. Ska folkmusiken återigen användas som ett redskap i en ideologisk kamp? Det får framtiden utvisa.

### Anti-kommersialismen

Enligt MacKinnon finns det anti-kommersiella drag som var så starkt under folkmusikvågen fortfarande kvar inom folkmusiken. Han skriver att folkmusikens förhållande till kommersialismen är tämligen så olikt andra genrens förhållanden, och jag anser att samma gäller för folkmusiken i Sverige (MacKinnon 1993:70). Inom folkmusiken finns ingen hierarki i status som är baserad på inkomst, och drivkraften för att spela kan definitivt inte ligga i möjligheten till hög inkomst. MacKinnon menar t.o.m. att om en folkmusiker skulle ha en hög inkomst skulle detta kunna äventyra hennes/hans rykte som folkmusiker (a.a:73). En känd svensk folkmusikartist har inte möjlighet att ta ut lika höga gager som kända rock- eller dansbandsartister, och liksom MacKinnon påpekar så finns det inom folkmusikvärlden inte möjlighet att nå en ”stjärnstatus” på samma sätt som inom andra genrer. Om du sysslar med folkmusik, även om du tillhör de bästa och mest populära i landet, kan du aldrig räkna med att få en stor ”hit” som säljer bra, och som gör dig till ”kändis” utanför de trots allt små folkmusiksammanhangen.

Eftersom folkmusiken använts i kampen mot kommersiell kultur och kapitalism finns det sedan gammalt ett motstånd mot att driva musiken i syfte att tjäna pengar. För Ove, som i sin ungdom var politiskt aktiv inom vänsterrörelsen, var naturligtvis det anti-kommersiella draget i folkmusiken en stor kvalité. Som vi sett tidigare så säger han att folkmusiken inte var så "lättköpt" som annan musik. Detta tolkar jag som att det krävdes ett engagemang för att ta till sig den, samt att den inte var så lättillgänglig som den kommersiella musiken som man får genom radio och TV. Det krävdes ett intresse och egen kreativitet för att den skulle bli tillgänglig, och detta intresse stod utanför de kommersiella krafternas makt.

Flera av mina informanter bekräftar att folkmusiken står i opposition till den kommersiella världen. Björn menar att "folkmusiken blir inte bättre av att spelas i stora upphaussade sammanhang där det finns mycket pengar", och han tycker att det är en av folkmusikens kvaliteter att den står utanför allt detta. Han uppskattar enkelheten i folkmusiken, och eftersom det är kontakten med publiken som är det viktiga för honom så spelar han gärna i mycket små sammanhang med ett fåtal personer i publiken.

När mina informanter talar om de anti-kommersiella drag som de tycker finns i folkmusiken så kopplar de ihop detta med den enkelhet som de tycker finns i musiken. Vi kan se hur Björn talar om "upphaussade sammanhang" och "stora pengar" i samma mening, och en stor del av samtalet jag har med honom genomsyras av hans syn på folkmusiken som "ren" och "enkel". Denna enkelhet är enligt honom en stor kvalité hos folkmusiken. Karin har liknande uppfattning när hon beskriver de sammanhang där folkmusiken presenteras som "inte tillkrånglade" och att man inte behöver se ut på ett speciellt sätt vid sådana sammankomster. Som vi ser i citatet nedan så anser hon också att hon genom folkmusiken ingår i en grupp som tagit ställning mot kommersialism.

(...)... för min egen del så har det väl alltid varit det här att.....det har gjort att ja har gått ifrån det hära givna modet det året eller.....dom givna färgerna på kläderna.....även om det på nåt sätt alltid har funnits ett mode inom folk[musik]rörelsen, ja menar att när ja var tonåring så var dä randiga murarskjortor som gällde, dä va näbbstövlar å dä va utsvängda brallor även där och så.....men ja menar.....i det så ser ja en lättsamhet, inte så många måsten, inte så stora krav på hur man ser ut och om man har pengar i plånboken till att köpa modegrejer eller.....ja, förstår du va ja menar?..

Man behöver alltså inte köpa dyra kläder, och det finns inte några krav på att man måste lägga ner pengar på något som kan bekräfta att man tillhör "gruppen som gillar folkmusik".

## Ursprunget

En ofta vanlig association till folkmusik är att den är "ursprunglig" och att den är en kollektiv skapelse. Under århundrade efter århundrade har människor använt sig av den i sitt dagliga liv, och under tidens gång har musiken både förändrats och konserverats. Tanken om ursprunget var drivande redan på 1600-talet när upptecknandet av visor började i syfte att samla bevis för en svunnen svensk storhetstid (Ternhag 1980:48). Sedan dess har tanken om en gemensam kollektiv bakgrund, eller ursprung, levt kvar inom folkmusiken. Hos mina informanter finner jag denna tanke om ursprunget uttryckt på olika sätt. Björn menar att bra folkmusik för honom är en musik i vilken man hör att den har en kontakt med det han kallar vår "mylla" eller "rot". Han anser alltså att han själv via folkmusiken får kontakt med sin historia, eller med sitt ursprung, om man så vill. Ett annat sätt att hänsyfta till ett ursprung är att ge folkmusiken en allmänmänsklig kvalitet som gör att den har förmåga att beröra alla människor oavsett kulturell tillhörighet. Ursprunget handlar då om en känsla inom människan, något grundläggande, ursprungligt som finns inom oss som alltså folkmusiken kan nå fram till. Karin visar tydligt på denna åsikt när hon säger "en afrikan tror jag har lika lätt att hitta nåt i värmländska polskor, som jag hittar nån tillhörighet i afrikanska rytmer. Det berör". Ove utvecklar detta resonemanget ytterligare och drar en tankelinje över till ett resonemang om en ursprunglig miljö.

O...då finns nåt mänskligt i då. Vad som helst, bulgariskt, vilken folkmusik som helst, spelar ingen roll var den är ifrån, har då här elementen av.....om den ä ursprunglig så har den nån ren mänsklighet i sej....

E: Va mener du mä ursprunglig da?

O: Ja då mener ja så här att den ä framsprungen på nåt sätt ur den här kontakten mä natur, mä ljud, mä det här å leva musiken va. Mm. Den ä inte konstruerad, en står inte på en scen å gal såna här.....luller.... å en [en= den som gal lullar, kolockar, min komm.] har allri vart på en säter..... då ligger helt utanför då va [=musiken ligger utanpå, är ej förankrad inombords i den som sjunger, min komm.].....Då gör då. Då känner alle som lyssner också. En kan bli imponerad övver ljudstyrkan å sånt, men då träffer allri va....

Anledningen till att en musik som folkmusiken kan beröra människor från olika kulturer är att musiken har en kontakt med naturen och en viss miljö, menar Ove. På grund av denna koppling musik - miljö får musiken förmåga att beröra.

## Naturen

Folkmusiken har ofta kommit att associeras med naturen. Sedan långt tillbaka har man också

hållit till utomhus vid tillfällena där denna musik spelats. Man har haft dans vid vägen, och även om man hade dans inomhus i lador eller andra större byggnader hade man nära till utemiljö i samband med dansen. Men det har även funnits en annan slags folkmusik som kommer ur ett vardagsbruk på sätrar eller helt enkelt ur ett behov av egen förströelse och konstnärliga behov under det dagliga livets många utesysslor. Under den nationalromantiska epoken när spelmanstävlingar och stämmor började bli på modet, hölls dessa utomhus. I dag så förläggs så gott som alla spelmanstävlingar utomhus. Detta gör att man blir beroende av väder, och när förhållandena är gynnsamma kan stämman bli en mycket stark upplevelse just på grund av vädret.

*Jag funderade över vad jag själv förknippar med folkmusik, och vilka starka minnen jag haft som är förknippade med denna musik. Något av det jag först kom att tänka på var doft av sommarnätter, träd, och natur. När jag märkte detta tyckte jag det var lite pinsamt, för jag associerade direkt till nationalromantiken med sitt svärmeri för röda stugor vid en sjö och svenska sommarnätter som fick det svenska hjärtat att svälla. Någon nationalromantiker vill jag inte vara, utan en nyktert kalkylerande och analyserande etnolog. Men egentligen så var mina associationer inte något att förundra sig över, eftersom jag ofta haft fiolen med mig vid sommarstämman, midsommarfiranden och grillning vid badplatsen. Det har varit trevliga händelser, och sommarnätter är härliga. Därför har fiolmusik för mig kommit att passa ihop med naturens ljud och dofter.*

*Under mina intervjuer blev jag så förvånad över att inte någon nämnde folkmusikens koppling till uteliv och natur. Jo, alla berättade händelser som utspelade sig utomhus, men ingen underströk att naturen eller utemiljön ö.b.t. skulle vara förknippad med folkmusik på något sätt. Kanske var det självklart för dem, jag vet inte. Flera av mina informanter berättade om stämman de besökt eller ställen de spelat på som betydligt mycket och som varit i utomhusmiljö, men inte ett ord om någon stark upplevelse av natur eller miljö. Inte förrän jag träffade Ove.*

För Ove är folkmusiken och naturen mycket intimt förknippade med varandra och även med hans egen identitet. I ett försök att förklara hur folkmusiken berört honom berättar han om en period i sitt liv när han och somrarna levde uppe på en säter i norra Värmland. När han åkte dit hade han inte några förväntningar på att där skulle finnas någon musik, och han beskriver också den första tiden som präglad av ”musikfattigdom”. Men så börjar han så småningom höra en annan slags musik än den han var van vid.....

(...) så att mer å mer så upptäckte ja då hur en liksom kom in i då här mä....vilken oerhörd musik då va, och runtomkring då, i tonfall när di prate, å när en prate mä djura själv å så där. Å ja hade ju bockhorn mä som ja använde som rent arbetsredskap för att en kan inte rope på djura så, då tar slut direkt [rösten tar slut, min kommentar]. Så att då fungera ju bra då. Men, just hela den här spelmusiken, den låter som ett ryskt kloster rätt va då ä, bara att en *hysner te* så här va.... va ä rä nu

som hörs, va ä dä för ljud här.....tranera söm skriker, å svarer när en blåser i bockhorne..... och.....  
dä där gjorde så småningom dä att jag märkte att hela gehöret ble förändrat på nå vis va. Ja hade ju fundera mycke på varför di här äldre spelmänna, varför di speler så mycke falskt, just såna här blåtoner känns dä som di gör va. Jag tänkte att di måste ju haft ett annat *gehör* helt enkelt va. För dom var dä liksom inte *falskt*, den ljudvärld di levde i var inte så *falsk* på nå vis, utan dä va den som va *rätt* va. Och ja minns en gång, ja spela ju inte mycke där heller da, på fiol där uppe, men nån gång så kunde ja ta fram fiolen å spel nån låt, å en gång som ja plocka fram fiolen å skull' ja spel' så låt dä *otroligt* falskt va. Å jag stämde. ”Nej dä stämmer, dä stämmer dä här”va. Ja tänkte ”men ja upplever att dä här låter så falskt”. Å ja spela litegrann.....nej, dä låt väldigt falskt. Då tänkte ja hur dä kommer så, ja då liksom börja jag lyssna å då hörde jag! Då va dä ju olika klockor så här va. Kora som stog uttaför, nån stod å åt saltsten där å bingle hele tia så här va..... å gettera hade sina småklockera va, å nån kalv hade e klocke, så dä va ett helt sånt här klockspel som inte ja hörde val Förrän ja satte mej ner å liksom lyssna så här, då... välldes detta klockspel fram va..... som va så *inne i mej* dä så att ja hörd'et inte ens va.....men ja hörde dä att när jag hade en välstämd fiol att den va *falsk*, dä hörde ja va.....inom citationstecken..... förstår du?... så att jag tror att dä ä så att di levde alltså i den här världen så till den grad att deras gehör ble helt förändrat va. Så när di framförde nåt som va helt i samstämmighet mä den här ljudbilden å miljön å allt däta, å vi lyssner på dä i dag, mä P3-stämningen va, då tycker vi att ”dä här låter otroligt knepigt å konstigt” va. Men ..... dä tror ja själv ä förklaringen te di här blåtonera å alltihop, di här konstigheter va.... å varför di också gjorde instrumentena så att di stämde mä den här ”falska” ljudvärlden di levde i. Så tror ja dä ä  
(...) Ja, å dä mener ja att dä är dä dels dä här, dä *lever* en den här musiken littegrann, när en kommer in i dä. Å ja syssler mä alltihop dä där själv, ja använder dä här å locker på di där djura å levde mä di där gamle människera där som använde dä här hela ti'n, dom här sjungande intervallen, så fort di prate mä djura så gjorde di dä liksom. Och hela den här bjällerbilden som ä.....alle di här ljuda, alla traner å spillkråker söm höll på hele tia å allt va dä va.....så att på nåt sätt så lever en in dä, så dä ä en bit å dä här å leve musiken...

Utifrån det här långa citatet kan jag konstatera att folkmusiken för Ove förutsätter ett starkt samröre med natur och miljö för att kunna presenteras med de kvaliteter som han anser finns inom folkmusiken. Musikens ursprung finner Ove i naturens, djurens och människornas samröre eller gemensamma leverne, och allt detta har han använt sig av för att genom detta finna sin förankring i tillvaron.

### Värderingar inom folkmusiken

Genom sin undersökning i Storbritannien har MacKinnon visat att brittiska folkmusikanhängare ser folkmusiken som anti-elitistisk, utan hierarkiska ordningar, att den understryker ”friendliness”, mänsklig kommunikation, deltagande, och informalitet (MacKinnon 1994:83, 132, 118). Utifrån min undersökning har jag funnit att flera av Mackinnons aspekter även finns inom

den svenska folkmusiken. Man har en syn på folkmusikaliska sammanhang som avspända, kravlösa, accepterande av egna uttryck, informalitet, spontanitet. Att det är viktigt med ett avspänt förhållande till musiken märker vi tydligt hos de två informanter som har barn i skolåldern. Både Karin och Björn poängterar att de aldrig någonsin har försökt påverka sina barn att spela folkmusik, utan det intresset måste komma från barnens egen önskan. De säger att barnen däremot får musiken ändå eftersom de följer med sina föräldrar på folkmusikevenemang och hör sina föräldrar spontant använda musiken i vardagen. Genom att medvetet inte ”skola in” barnen i denna musikgenre får de en vardaglig kontakt med den vilket kan liknas vid att ”leva in” musiken så att folkmusiken blir en del av vardagen. Att syssla med folkmusik får inte förknippas med tvång utan skall enligt Björn och Karin ske utifrån ett eget ställningstagande, precis som de själva valt folkmusiken.

K: Jag har ju fört in det inför mina egna barn, inte som ett tvång eller nånting sånt, utan en naturlig bild i vardagen. Å dom har tagit till sej dä här på sitt eget sätt. Dom har varit med å dansat, å dom har sagt att.....nä-ä.....Dom tycker att dä ä roligt å dansa när dom har varit mä på folkmusikpub, när dom har fått dä hära....Schhh (Kraftfull gest)....den intensiva stämningen, men dä hära att traggla å träna inför uppvisningar å så, dä ä ingenting å ha. Men dom har ju själva *börjat* på å *spela* låtar.....

Folkmusiken upplevs som fri från ”måsten” och står för ett avspänt musicerande. Detta kan vi se hos Karin, som varje söndag har ”låtkurs” för ungdomar hemma i sin lägenhet.

...i vad jag tycker, det stressamhälle man lever i, så tror jag ..... jag kan bara utgå från det som man ser hos dom ungdomarna som jag har följt i en 10-12-13 år nu, att när man ses på söndagarna så infinner sig en annan ro. Dä ä inte så mycke måsten och spel och konkurrens som ja tycker att dom har i sin vanliga miljö, utan i det hära så kan dom slappna av.

Här ser vi att Karin ger en kommentar som riktar sig mot samhället, det samhälle som inte har de värderingar som hon själv och folkmusiken står för. Hon tycker att det i samhället finns mycket konkurrens vilket ungdomarna i hennes folkmusikgrupp slipper känna av när de träffas och spelar folkmusik. Detta får mig att dra en parallell till ett uttalande av Annika där hon uttrycker att det finns en generositet och en acceptans i de folkmusiksammanhang hon ingår i.

E: Är dä viktigt inom folkmusiken att man spelar bra? Finns det kriterier för hur dä ska va?

A: Nä, man får ju va hur bra å dålig som helst, liksom. Jag ä ju inte så jättebra men ja försöker ju å (ohörbart) men dä går ju bra...alltså, dä ä ju ingen som bryr sej om ja spelar lite fel så där....

E: Skulle det vart annorlunda om du satt i skolorkestern?

A: Jaa. Men just mä folkmusik så gör dä ju inge om man flummar lite eller vad man ska säga, när man spelar, alla spelar ju lite olika, låtar spelas olika på olika ställen å sånt där, så då är dä ju lite olika. Dom som spelar klassiskt mer då, då är dä ju noter å då är det ju att räkna till tusen....varje takt del. (ohörbart) alla skall liksom spela likadant....[...] Men just när man spelar folkmusik så sitter man ju mer liksom ihop å spelar liksom mä alla, å man kollar på alla å spelar mä dom, men i orkester så sitter man ju å kollar på orkesterdirigenten, bara....det är ju den man har kontakt mä. Den enda i orkestern som man har kontakt mä ä ju den som sitter breve´ liksom, dom andra har man ju ingen kontakt mä.

## Avslutning

Om vi jämför med sjuttioalet finns i dag inte alls samma starka ideologi knuten till folkmusiken. Bland mina två yngre informanter märker jag en stor oförståelse när jag försöker leda in tankarna på detta område. Det är möjligt att deras ungdom gjort att de ännu inte hunnit reflektera så djupt över den musik de spelar, men även om det är så, så visar det att den ideologiska aspekten inte är så stark eftersom de inte lagt märke till den än.

Mina äldre informanter säger att de inte tror att folkmusiken i dag är lika mycket förknippad med ideologi som den var under 1970-talet. Däremot märker jag att folkmusiken förmedlar vissa värderingar som enkelhet, lättsamhet, informalitet, acceptans och kontakt med andra människor. När vi berör dessa aspekter befinner vi oss på ett mer personligt plan som har mer med en direkt relation till andra människor att göra samt med det egna känslolivet.

Genom folkmusiken har mina spelmän tillgång till alternativ i samhället. Man kan genom den ingå i sammanhang som inte är beroende av pengar och fina kläder, utan som uppmuntrar en avspänd samvaro och otvungenhet.

## FOLKMUSIKENS SOCIALA ASPEKT

### Ett grundläggande behov

Människan är i grunden en social varelse. Vi bygger samhällen och städer, och vi bygger upp system som ska underlätta och utveckla samarbeten. Det är få människor som väljer att leva

avskilt utan någon som helst kontakt med andra människor. Ett mycket vanligt sätt att få utlopp för detta kollektiva behov är genom musik och dans. Om det är hardcore, punk, jazz, dansband eller klassisk musik spelar inte någon större roll, för mycket av funktionen grundar sig på att skapa en kollektiv känsla.

Naturligtvis har även folkmusiken en social betydelse. MacKinnon har utifrån sin studie konstaterat att denna sociala aspekt av folkmusiken är den allra viktigaste för de tillfrågade. Många folkmusiker har även verkat inom andra genrer, men man har på grund av de sociala kvaliteter som folkmusiken omfattar valt att sluta sig folkmusiksammanhang (MacKinnon 1993:53). Hur är det med de värmländska spelmännen? Är den sociala aspekten av musiken viktig även för dem, och om så är fallet, på vilket sätt har den sociala aspekten av musiken haft betydelse?

## Umgänge

Inte förvånande kan jag konstatera att alla mina spelmän ser folkmusikens sociala förtecken som mycket viktiga för deras intresse i musiken. Alla utom en har börjat sin spelmansbana inom kommunala musikskolan där man spelade klassisk musik, och övergången till att börja spela låtar har för en del blivit den klick som gjort att de fortsatt sitt spelande, och för samtliga har det betytt att en ny aspekt blev tydlig in i musiken - den sociala. Två av informanterna har flera gånger gått på en årligen återkommande veckokurs i låtspel för ungdomar i Ransäter, och de beskriver vistelserna på denna kurs som mycket viktiga eftersom de där träffade många kamrater som de kunde ha roligt med.

De som inte har gått låtkursen i Ransäter har ändå kommit att ingå i något gruppsammanhang som utgått från spelandet. Två av mina informanter har börjat spela folkmusik utifrån ett folkdansintresse vilket gjort att de kommit att ingå i en dansgrupp. En mycket stor del av den folkmusik som spelas är i grunden dansmusik, vilket i sig indikerar att musiken ”ska” ha en social funktion. Så här berättar Karin om hur hennes intresse för folkmusik väcktes.

..i å med att ja dansa å såg äldre å näst intill jämnåriga, nära år äldre, tonåringar, spela så föddes den gnistan.....och framförallt gnista å kunna spela till dans.....dä va min morot. Så ja satt kvar efter barngruppen, så satt ja kvar på vuxengruppen, å så titte ja på deras fötter hur dom dansa, lärde mej i huvudet, å sen så lärde ja mej låtarna. Så att dä va nog..... direkt sammankopplat tror ja, dansen å musiken.

Karin ser folkmusiken som mycket funktionell. Hon säger att de bästa upplevelserna av

folkmusiken kommer när det sker en kommunikation mellan dansare och spelmän. Hon älskar ”kicken att få folk å bli danssugne”. När det kommer nya elever till hennes söndagsgrupp sätter hon också dansen i förgrunden:

Dom lär sej en kompstämma till en engelska, å dä går egentligen väldigt lätt att få det i danstakt. Dom är ganska ....med...-hängda, eller vad ja ska säga (skratt)....(...)...baktanken när ja träffar dom första gången dä ä att dom i princip nästa gång ska kunna spela till dans .....mä sin kompstämma.

Vad är det då hos folkmusiken och dansen som gör att det hos Karin blivit ett så stort intresse?

För mej ä dä nog väldigt starkt knutet till dä sociala å va dä bär mä sej, .....om man jämför folkmusiken mä annan musik t.ex. så tror ja nog, inom folkmusiken å dä umgänget som det bär mä sej, så är dä nog där som man lättast, naturligast, kan umgås över *alla* åldersgränser. Barn hänger ju oftast mä sina föräldrar, men ja menar om man tänker dä här mä tonårstiden ungdomstiden.....så finns en.....ett väldigt lätt sätt att vara tillsammans med vuxna. Oftast ett väldigt behagligt umgäinges- festförhållande.

## Kommunikation

De sociala sammanhang som folkmusiken framkallar utgår inte endast från danssituationer. För Matthias är inte dansen något nödvändigt för musiken, utan han spelar t.o.m. hellre utanför danssammanhang. För honom innebär folkmusik resor. Eftersom det, som han säger, inte händer så mycket på folkmusikfronten inom Värmland, så packar han lite nu och då sin väska och beger sig till festivaler, stämmor eller andra evenemang för att få spela, lyssna till folkmusik och träffa kompisar med samma intresse. Detta har gett honom ett stort kontaktnät över hela Sverige. Ibland ger resorna precis det som han strävar efter...

E: Vad är det allra bästa med folkmusik, vad är det som tilltalar dig mest?

M: Jaa, när man talar med musiken med kompisar, kan man säga. Att man kan sitta en hel kväll och bara spela och säga nästan ingenting liksom, man sitter där, i nån gemenskap liksom.....man säger så mycket.....Jag brukar sitta och titta på folk när dom spelar.....Mm..ja,.....det är häftigt.

Matthias berättar om kommunikation med andra spelmän som rör sig på en mycket personlig, subtil nivå. Detta är en aspekt av folkmusiken som även Ove nämner.

..... den här nära kontakten mä folk som dä innebar mä å lyssna.....å lära sej genom å lyssna.

Dessa citat tyder på att man upplever att man kommunicerar med andra människor på ett mer intensivt och känsligt sätt genom folkmusiken genom både intensiv ögonkontakt och via hörseln. Björn har under sin spelmansbana valt att arbeta en hel del som pedagog. Hans motivering till detta styrker att det är det sociala, och därigenom det kollektiva, som är viktigt i hans relation till folkmusiken.

[...]det viktigaste [har inte] vart att *sjüh*...satsa på sej själv å spela solo å bli så bra som möjligt, utan å få till'et mä yngre å äldre, å i grupp mä andra, för att andra också ska få känn' dä där, särskilt yngre som en hjälper då, i å mä att en har fått så mycke av 'et själv, så ger då en extra krydda att man kan hjälpa elever å yngre som växer upp, å även äldre, å umgås mä yngre, å spela ihop. Dä har vart för mej en.....nåt brinnande, sen tidigt!

E: Att spela ihop alltså...

B: Ja! Mm. Å dela mä sej. Har ja känt.

E: Va ä dä söm händer när man spelar ihop da?

B: Dä blir ju mer musik! Dä blir ju ett sammanhang, man umgås, en gemenskap, dä blir bättre musik!

Björn säger här att de sociala sammanhangen och en känsla av gemenskap är förutsättningen för att det ska bli bra musik. Utan dessa sammanhang skulle inte musiken bli lika bra.

## En reflektion

Är denna tydliga sociala aspekt av folkmusiken en modern företeelse inom folkmusiken? I de gamla bysamhällena innan industrialismens genombrott spelade byspelmanen ofta ensam till dans. En trolig anledning kan ha varit att han då blev ensam om ersättningen. Det finns många berättelser om hur spelmän, som ofta ansågs kunna skaffa sig övernaturliga krafter, genom magi oskadliggjorde konkurrerande spelmän (t.ex. Georgsson & Alinder 1975:39) Detta tyder inte på någon större social gemenskap spelmän emellan vid speltillfällena. När nedtecknarivern drog över landet runt sekelskiftet kunde det också hända att nedtecknare kunde ha problem med att få spelmän att spela sina låtar eftersom de såg dem som sin egendom (Charters1979:120). Jag har mycket svårt att tänka mig att detta beteende kan existera i dag mer än som undantag, eftersom spelmäns samvaro till stor del går ut på att byta låtar med varandra. Att spelmanen oftast spelade ensam styrks också av att det finns så få uppgifter om stämspel innan 1900-talet. I den

litteratur jag läst har jag endast hittat ett fåtal uppgifter om stämspel från tiden runt sekelskiftet och tidigare. Ermedahl skriver "Före vårt sekel finns det egentligen mycket få uppgifter om *hur* spelmän spelade ihop" (Ermedahl 1980:258). De få uppgifter man har hittat säger att man när man spelade ihop spelade antingen unisont, "sekund" som är en enkel "komp"-stämma, eller "grovt och grant" som är i oktavparalleller. Detta tyder inte på speciellt utvecklad tradition av stämspel, vilket kan ha berott på att man inte var så vana vid samspel. Spelmannen Lapp-Nils från Jämtland (1804 - 1870) var en omtalad stämspelare, men efter vad jag erfarit var han unik vad gäller att kunna åstadkomma mer komplicerade stämmor liknande tersstämmor som ofta spelas i dag. (Bohman 1975:79). Under 1900-talets början börjar uppgifter om andrastämmor dyka upp i intervjumaterial. Som vi sett i min historieskrivning så föddes "allspelet" i början av 1900-talet vilket uppmuntrade samspel. De spelmanstävlingar som initierades i början av seklet kom så småningom att omformas till spelmansstämmor, och en av anledningarna var, enligt spelmannen Pål Olle, att det kunde "bli rena slagsmålet" mellan spelmän (Charters 1979:120). Detta tyder heller inte på en speciellt stor acceptans spelmännen emellan.

Utifrån dessa fakta drar jag slutsatsen att folkmusikens sociala aspekt kommit att förändras mycket de sista 100 åren, och att den förändringen lett till en större social samvaro spelmän emellan. När två fioler spelar i dag, ses det närmast som självklart att melodin ska följas av en fyllig andrastämma. Det myckna samspelet har å andra sidan lett till att spelet blivit mer enhetligt över hela landet, och att många låtvarianter försvunnit. Som vi sett tidigare så kunde det låta ganska illa under de första allspelsförsöken i början av 1900-talet, eftersom alla spelmän hade olika intonation och olika melodivarianter av "samma" låt. En större social samvaro spelmän emellan och ett musicerande mellan flera spelmän innebär att låtarna standardiseras och får mer fixerade karaktärer både vad gäller tonhöjder och melodimässigt.

## SPELMANNEN

Hur ser man på spelmännen och deras musik i dag? Så här säger Karin:

Jag tror att man är lite, på nåt sätt lite *annorlunda* när man håller på mä folkmusik. Om man tänker när jag va tonåring ..... jag har *medvetet* valt den här musiken, dä passa mej, dä passa min person, dä passade...mina begynnande åsikter å stil, klädsmaak, dä ä ju mycke som hänger fast i dä här tror jag varken man vill eller inte.....

Karin är en av de spelmän som började spela under tiden för folkmusikvågen. Detta ”annorlunda” bekräftas av Ove som gick in mycket hårt för att bli en ”riktig spelman”. Här får vi ta del av hans bild av 1970-talets spelman:

(...)... dom här s.a.s. stora spelmännen då va, ja menar Härdelin å Pers-Hans å dom hära, dom lever ju, eller dom gjorde det då, ja ska inte säga att dom gör då nu, men dom gjorde då då va, ..... ett visst sätt att va, å då ä klart att då hör ihop mä åldern då här va, men då ä löshästar som håller på mä då här ..... mycke fester å mycke upptåg å mycke sånt här va, som förknippas mä då här då. Och så försöker man själv liksom å bidra till den här imagetraditionen på nå vis va. Då kan ta sej många uttryck dä där .....(...)..... Dä ä ju allt ifrån dä här å delta i spelmansstämmor å spelmanskurser å sånt här da....att man hittar på mycke saker å..... tänker till exempel på K å då här s.k. gänget, ja vet inte om du känner till dä, men dä ä en slags sammanslutning av ett 20 - 30 - 40-tal personer som ända sen 70-talet har hållt ihop da, å ja har sett på dom då hur dä här från att ha varit ganska vilda såna här spelmansträffar till en grupp som har stabiliserat sej då mä husvagn å barn ... spelet liksom fungerar fortfarande va, fast dä ä mera sofistikerat. Flera av dom ä musiker, ja menar K, han spelar i Symfoniettan [orkester, klassisk musik] och så vidare, å flera andra som har utvecklats som musiklärare, musiker, ja menar dä ä olika perioder av olika uttryck, va. *Men nånstanns i botten så ligger dä här mä... lekarlivet ändå, å spökar..... som en ingrediens va, så att dä ble ett blodfullt å mörkt födrag .....å spele på nåt sätt.....* (Min kursivering).

Här kan vi dra en parallell mellan synen på spelmannen som en som passar för det vilda ”lekarlivet” och bondesamhällets syn på spelmannen som en ansvarslös udda person i samhällets utkant. Föreställningen om spelmannen som en som levde ”lekarlivet” tillförde musiken något extra, menar Ove.

Jag märker att de yngre informanterna inte ser ett ”annorlundaskap” hos spelmannen på samma sätt. Kanske har det skett en förändring i synen på spelmannen de sista 20 åren. När jag besöker folkmusikevenemang i dag kan jag inte låta bli att notera att det finns ett stort antal både besökare och spelmän som ser så ”vanliga” ut. För en tid sedan gick jag till en folkmusikpub, men stannade till utanför lokalen med en fundering över om jag kommit fel kväll. De ungdomar jag såg utanför trodde jag omöjligt kunde vara intresserade av folkmusik. De hade alldeles för moderna kläder och för friserat hår. När jag ser detta inser jag att något har hänt i människors syn på folkmusiken. Man markerar inte ett utanförskap på samma sätt i dag som under folkmusikvågen. Matthias bekräftar detta när han säger att det i folkmusiksammanhang finns så många olika slags människor.

Dä ä så olika typer av människor överallt liksom, alla möjliga olika yrken, alla möjliga olika åldrar, olika intressen å.....helt spritt, liksom.....

Även Karin som tidigare sagt att hon ser spelmän som lite annorlunda tycker att det ryms många olika kategorier människor i spelmansrörelsen i dag.

..ja tror att då fortfarande finns en väldig stor tontighetsstämpel, att en del fortfarande tror att man har knätofsar under byxorna dagligen, å att.....i då här ”folkmusik” finns en tro att man ä extra präktig. Då tror ja nog att en viss del av mänskligheten kan tycka.....Sen finns då nog väldigt många som kan titta med positiv avund eller va en ska säga, som väldigt gärna skulle vilja va med och tycker att då ser jätteroligt å härligt å spännande å exotiskt.....Å sen så tror ja då även finns dom som inte kan fatta ett dugg att man över huvud taget kan hålla på mä detta....gnissel.....å fjanta runt på ett golv. Så ja tror inte att då finns en, utan att då finns många synsätt.

Trots ”tontighetsstämpeln” har Karin fortsatt med sitt spel, och en anledning är att hon i folkmusiksammanhangen hittat en trygghet

K: Ja jag hade ju inte fått varit mä om.....då ä nog mä i mitt medvetande väldigt ofta, just den hära.....upplevelsen att vara ett gäng människor som åker till t.ex. Nedre Ullerud, och lånar ett gammalt torp mä öppen spis, med matsäck å fioler å glada humör, och.....sovsäck å liggunderlägg.....å vara ett gäng människor, både som man kände från början å nytillkomna.....å umgås, umgås mä musik, dans å sång.....ja menar då var ja ju inte heller stor på jorden.....en 14,15, 16 år, och då oftast äldre. (...) Men ja tror att, den här tryggheten ifrån Ullerud, ja menar att den livstryggheten som då gav mej, va ju att.....inför dom som på vilket sätt som helst tittar på mej som gillar då här, att våga *fortsätta* med folkmusik.....även om en sågs som ganska tontig inför sina jämnåriga.

Även om ”annorlundaheten” inte är ett lika tydligt drag inom folkmusiken i dag som förr finns det ändå många fördomar runt musiken och dess utövare. Annika berättar:

...då ä vanliga människor också som håller på mä det, inte mesar..... som dom tror ”att spela fiol, då ä värsta tontar som gör då” liksom. Utan att då ä vanliga människor som gör då. [...] Men om ja säger att ja spelar fiol, inte just att ja spelar folkmusik, men att ja spelar fiol ö.h.t. så får man ”jaha” [nedlåtande röst] liksom så där va, ”He” [flinande, nedlåtande röst]. Men just mä folkmusik så ä då så negativt så då brukar ja fråga dom om dom har *hört* nån gång då liksom, eller om dom har *varit med*, om jag ska spela på nånting då, om dom har *varit* där å lyssnat nån gång då. ”nej” då har dom ju inte då, men dom tror ju nånting i alla fall liksom, men ja säger ”kom mä då, ska ni få se va kul då ä”.

För henne är inte folkmusik alls detsamma som hennes kamrater tycker att det är.

...)... dom tror att då ä så gammalmodigt också på nåt sätt, men man kan visa att det passar liksom i

det här samhället också, tror jag, ...lika bra som nån annan ....popmusik.

Karin är inne på samma resonemang när hon menar att folkmusiken förmedlar en känsla som är mycket lik andra mer ”accepterade” musikgenrer.

(...)....ungdomar i dag, dä som ja hör här, som är 15-17-åringar..... när dom lyssnar på folkmusik så har dom ett likamedtecken mellan reggae och blues och värmländska polsker. Dä ä.....*för dom är folkmusik lika mycke Bob Marley som.....John Lee Hooker än nån som spelar polsker. Å dä ä väl där som jag tycker att den svenska folkmusiken på nåt sätt ska höjas.* (Min kursivering).

## Avslutning

Med folkmusiken följer också, som vi sett, ideologier och föreställningar som bidrar till mytbildningar runt spelmän. Själv upplever jag i dag en tendens hos professionella folkmusikutövare en vilja att göra sig fri från sådana föreställningar runt sig själva som spelmän. I dag finns en mängd mycket duktiga musiker som har en vilja att skapa en professionalism runt musiken och höja dess status som seriös musik. Jag har tidigare skrivit att när folkmusiken uppmärksammades av de högre stånden under 1800-talet var det främst i ideologiskt syfte, medan de musikaliska kvalitéterna inte alls var lika uppskattade. I dag, när de ideologiska aspekterna förknippade med folkmusiken inte är lika starka, blir de rent musikaliska aspekterna starkare. Dagens genreöverskridande experimenterande inom folkmusiken kan vara ett resultat av att musiken trots allt accepteras för sina inneboende musikaliska kvaliteter. Man vill visa att folkmusiken har ett berättigande i dagens samhälle, och i möten med andra musikformer möter musiken nya lyssnare.

## TRADITION

### Vad är tradition?

Ordet tradition är ett nyckelord inom folkmusiken. I ett försök att beskriva vad tradition är skriver Barbro Klein att ”människor i dem ofta konkretiserar och kanaliserar minnen, känslor, konflikter och värderingar på ett mycket intensivt sätt.”(Klein 1988:45.) Traditioner är alltså utifrån denna definition något mycket viktigt för varje människa. Läser vi vidare i denna artikel ser vi tydligt hennes syn på traditionens funktion. Hon berättar hur en grupp svensk-amerikaner (de flesta har aldrig varit i Sverige) utgår från svenska traditioner när de manifesterar sin

tillhörighet i gruppen svenskamerikaner. Man anordnar en dag, så kallad "Sweden day" där man träffas och lever ut sin "svenskhets" genom sånger, majstångsresning, folkdansuppvisning m.m. Klein besökte vid ett tillfälle denna fest, och kunde konstatera att det mesta hon möttes av inte var svenskt i en Sverige-boende svensks ögon. Majstångsresningen skedde inte gemensamt, och det såldes julsaker vid stånden. Folkdräkterna man använde hade man sytt själva, men eftersom man inte gillade färgerna i "originalen" gjorde man dem utifrån vad man själv tyckte var snyggt och passande. Många av folkdanserna kom inte från Sverige utan från andra länder, och för övrigt var hela festens koncept amerikanskt. Festens huvudfunktion var att ge svenskättlingarna tillfälle att manifesteras sin tillhörighet eller sina "rötter" på något sätt. På vilket sätt detta skedde kom i andra hand. Det viktiga var inte att Blekingedräkten såg ut precis som i Sverige, utan att den som bar den upplevde dräktens symboliska värde som identitetsstärkande (Klein 1988:43 ff).

Detta exempel visar på traditionens funktion och hur människor under förändrade levnadsförhållanden och miljöer anpassar traditioner för att de trots allt ska fylla den funktion som traditioner i grunden fyller för mänskligheten. Tradition innebär i ett etnologiskt perspektiv förändring, för om en förändring och anpassning till nya livsvillkor inte sker blir traditionen oviktig och dör. Då har traditionen inte kunnat fylla sitt syfte som medel genom vilket man kan kanalisera dagens minnen, känslor, konflikter och värderingar.

## Två linjer

Inom folkmusikgenren har det under hela folkmusikens historia funnits två mot varandra stående krafter. Den ena är den konservativa, den som vill bevara folkmusiktraditionen intakt, och den andra är den progressiva, som vill förnya och utveckla (Ronström 1994:18). Under 1970-talets folkmusikvåg blev dessa motsättningar mycket tydliga då den nya folkmusikrörelsen var en ungdomsrörelse som sökte nya sätt att uttrycka folkmusiken på. Båda dessa krafter kommer trots detta från samma rot, nämligen ur en känsla av rotlöshet och missnöje med förhållandena i samhället (Baumann 1996:80). Trots det gemensamma ursprunget har dessa båda riktningar ofta kommit att stå i konflikt med varandra. De som använt folkmusiken på ett progressivt sätt har av "traditionalisterna" ansetts "förstöra" folkmusiken, och de progressiva har ansett att de konservativa genom den rigida synen på musiken bidrar till att folkmusiken inte kan leva vidare utan blir ett museiföremål. Enligt min mening börjar dessa två linjer närma sig varandra och t.o.m. smälta samman. Baumann menar att en sådan acceptans av dessa båda linjers existens och för övrigt *alla* musikaliska koncept är nödvändig i ett demokratiskt samhälle (Baumann 1996:83).

## Tradition är förändring

Det har alltså inom folkmusiken funnits en mycket stark kraft som velat verka för ett konserverande av låtar och spelstilar. Detta har givetvis spelat en roll vad gäller att uppbåda ett intresse för de historiska och traditionella aspekterna av musiken, men samtidigt så har paradoxalt nog dessa krafter bidragit till att påverka och förändra den. Det finns otaliga sådana exempel i folkmusikens historia som visar att ett stort engagemang oftast är styrande, men jag ska här nedan bara nämna *ett* exempel.

1906 anordnade Anders Zorn och Nils Andersson en spelmanstävling i Gesunda i Dalarna. Syftet var att ge uppmärksamhet åt folkmusiken som man ansåg höll på att dö ut.

Denna tävling var den första i sitt slag, och kom att följas av många fler över en stor del av landet. De som utgjorde juryn vid spelmanstävlingarna representerade den tidens rådande nationalromantiska syn på folkmusiken. Här nedan ser vi jurymedlemmen Nils Anderssons ”musikaliska intentioner och estetiska krav”.

- 1) Polska, vals och marsch, d v s det som man uppfattar som äldre låtar och stilar skall uppmuntras,
- 2) polkett, galopp och nyare låtar lämnas i glömskans hav,
- 3) nyckelharpa, fiol och klarinett skall uppmuntras,
- 4) dragspel och munspel skall bekämpas och helst utrotas (Ling1979:18).

När vi ser denna lista förstår vi att dessa tävlingar och juryns åsikter innebar en stor styrning av folkmusikens fortsatta utveckling och intresset för den. När sedan Nils Anderssons och Olof Anderssons stora insamlingsverk ”Svenska låtar” kom ut med tusentals nedtecknade låtar, var det givetvis polskorna som dominerade vilket kanske är anledningen till att det finns så många polskor i den svenska folkmusiken i dag.

## Hur artikuleras tradition inom folkmusiken?

Inom folkmusiken är det vanligt att man söker *historiska förebilder* (Ramsten 1992:120). Detta var mycket tydligt under folkmusikvågen då man experimenterade med äldre klanger och instrument, men jag anser att samma sak gäller även i dag. Traditionen är en stark drivkraft eftersom man alltid utgår från traditionen på något sätt när man spelar folkmusik. Även om det är en nyskriven låt vilar på äldre traditioner melodiskt, rytmiskt eller på annat sätt. Gjorde den inte det skulle låten inte klassas som folkmusik.

Via traditioner får vi tillgång till vår historia, och att historien är en viktig aspekt av folkmusiken har vi redan konstaterat. "Certainly a feature of the folk scene is an affirmation of links with the past, through a historical feel" (MacKinnon1993:60). Detta intresse för historia ger människan en känsla av historisk förankring. När man sysslar med denna musik och kommit att förankra musiken och allt den för med sig i sin egen identitet, har man åt sig själv skapat en länk till det förflutna. Detta ger en känsla av tillhörighet och förankring. Genom mina intervjuer har jag fått bekräftat att det är på detta viset. Karin säger att folkmusik "står för mycket rötter" och att man genom folkmusiken får "nån slags tillhörighet med sin historia". Så här artikulerar Björn sitt intresse för historia

Ja ä intresserad av min mormor å morfar å vart de kom ifrån. Å mamma å pappa, hur då va när de växte öpp, å inna de föddes, hur hade farmor å farfar eller mormor å morfar då då....? För då ä viktigt för mej, som lever i dag. Skull' ja va avkapad längs mina ben å int' va intresserad av dom då ble då inge (ohörbart, eventuellt "helt") av mitt liv, å int' för mina barn heller. Sö då tycker ja att man *ska* ställ sej frågor om vilket sammanhang man lever i....om en nu ska klar av å gå framöt. Å så tror ja då ä mä musiken å, ska man kunna va nyskapande å höll igång musikaliskt, å ha nöt å säj mä sitt instrument, då måst' man ha en böttan.....å en förståelse för sammanhangen.

Björn visar här att han får kontakt med den egna historien via traditionen, vilket leder till att han får en förståelse för sammanhangen. Ur denna förståelse får han kraft till att se framåt i livet. Tradition är alltså en förutsättning för framtiden. Genom att han får en förståelse för "botten" i musiken, dvs de sammanhang som musiken vilar på, får han också en förståelse för musiken. Via denna förståelse kan han sedan få näring till sitt spel.

I strävandena att definiera ordet "folkmusik" har ett av kriterierna varit gehörstradering, d.v.s. att folkmusik förs vidare via låtinlärning på gehör (Lundberg/Ternhag 1996:14). Även om man inte längre kan sätta detta villkor som ett definitivt kriterium för folkmusik så är det i alla fall i allra högsta grad typisk för folkmusikutövandet. Alla mina informanter uttrycker att detta sätt att spela och lära sig låtar är en stor kvalité som betyder mycket för deras relation till musiken. Björn säger att det var något väsentligt som hände när han lärt sig spela på gehör och kunde "[s]läppa noterna å *leva ut! Spela!*" Annika säger "Jag tycker man får mer känsla i det [spelet] om man lär sej på gehör". För Karins del är gehörspelet viktigt eftersom det ger en möjlighet att direkt på ort och ställe kunna ta upp en låt någon spelar och som man vill lära sig. Detta skapar en rörlighet som man inte kan få om man är bunden att spela efter noter. Jag har själv mycket svårt att föreställa mig ett "buskspel" (improviserat speltillfälle mellan ett par eller flera spelmän) med noter, eftersom ett sånt tillfälle bygger på spontanitet och både vad gäller val av plats och låtar.

Ett annat vanligt uttryck för tradition inom folkmusik är *dialektalt spel*. Det finns starka

uppfattningar inom spelmansrörelsen att folkmusiken liksom det talade språket har olika karaktär i olika delar av landet. Detta dialektala spel anses av många vara i stort sett försvunnet i dag, och många folkmusiker har ägnat sig åt att försöka rekonstruera äldre dialektalt spel och definiera olika dialektala områden geografiskt. Eftersom dialekt är ett så centralt begrepp inom folkmusiken tycker jag det är relevant att diskutera mina spelmäns syn på detta begrepp. Det visade sig att ingen verkar ha något direkt starkt förhållande till det. Jag fick det intrycket att begreppet inte var relevant över huvud taget, utan att man utgick från en helt annan tanke när man ville tala om olikheter i spel. En allmän åsikt var att man själv inte hade någon tydlig speldialekt eftersom man spelat med så många olika spelmän och tagit intryck från så många olika håll. En särpräglad dialekt har därför inte kunnat formas hos dem. Det som man värdesätter högre är det personliga uttrycket och att kunna uttrycka något med sin musik.

K: Alltså, ja ä ju nånstans väldigt imponerad utav folk som åker runt å skriver ner å pratar med gamla och tar deras syn på historien, och *deras* sätt att spela just den låten eller sjunga den visan. Men .....min övertygelse är att dä ä den personens egen uppfattning och förhållande till musiken som gör att låten låter precis just si eller så. Så dä här att man tecknar ner en låt, å så spelar man den precis så som den är skriven och precis så som den här personen har spelat, å så kallar man det för tradition, å så ska man förhålla sej till dä eller behålla den så.....ja tror att man tar dö på traditionen på dä sättet.....för jag tror att enda sättet att föra in eller behålla musiken i dag .....danslåtar å viser, dä ä att tillåta *dagens* spelmän att spela dom innifrån sej själv, ja tror att dä blir mest levande. Att man plockar in andra instrument som man kanske inte tycker ä traditionella till den här sortens musik, dä tror ja inte heller ä nåt hot, utan dä ä nog mer *hur* man spelar.

## Informanternas inställning till begreppet tradition

Även om man inte tycker att det viktigaste med musikutövandet är att utveckla ett enligt gammal tradition dialektalt spel, finns ändå ett intresse för de gamla speltraditionerna. Så här säger Björn:

(..)...ja ä ganska noga mä å vårda stilen på låter.....även om ja speler en Dala-låt emellanåt å en hälsingelåt, men speler ja låter ifrå Hagförs-trakten, Klarälv-dalen, Fryksdalen, Frykerud, Svanskog,..... så försöker ja vårda den stilen som ja tror mej veta ä särpräglad för den trakten. [...]...... man värnar om låtarnas karaktär å rikedom, alltså..

När Ove på 1970 -talet började spela, hade han svårt att känna sig hemma i den tradition som då vårdades av den då befintliga spelmansorganisationen i Värmland, Värmlands Spelmansförbund.

O: [...]... dä fanns liksom bare *en dialekt* då, dä här spelmansförbundsspelet, som ju bestämdes utav en väldigt liten grupp, va.....men sen upptäckte en ju dä att dä fanns ju en i Svanskog å där

nerövver, där va en speciell dialekt som va rätt mycke släktskap mä nörskt spel. Och Västvärmland, Filipstad en del då, framförallt Klarälvdalen då va, som absolut ä ett eget dialektområde. Ja menar då finns, eller har fönnes rättare sagt kanske, åtminstone fyra, fem absolut särpräglade dialektområden.

Man har alltså en kännedom om och uppskattar de genom traditionen uppkomna skillnaderna inom folkmusiken, eftersom traditionen ger en möjlighet till fördjupad kunskap om musiken och därigenom en fördjupad känsla i spelet. Denna kunskap ska emellertid i slutändan leda till det allra viktigaste med spelandet, nämligen att man själv som spelman får utrymme i låtarna så att man kan tolka dem i ett personligt uttryck.

Kanske är det så att ordet ”tradition” har kommit att ses som något tungt och alldeles för allvarsamt? Karin uttrycker här en upplevelse av den negativa sidan av traditionstänkandet.

...under alla år som jag har hållt på så har jag haft ganska svårt att sticka fram hakan och att ta min plats, när det t.ex. är folkmusikträffar, för att nånstans ändå, inom den kretsen som håller på med det [folkmusiken] mest, som det blir lite mer än fritidsnöje för, är.....lite elittänkande.....att då finns ändå ganska mycke att om man ska ställa sej på scen å spela, då ska man helst kunna säga att man har direkt koppling i tradition till *den å den* spelmannen å *det* spelsättet.....menas det väldigt sällan tycker jag pratas om då hära.....egna personliga spelsättet, som jag tycker oftast är då som ä mest kopplat till dans i mina ögon.....När man som spelman *vågar* glömma bort dom här måstena, ett speciellt spelsätt, en speciell tradition, upptecknat där å där ifrån, utan..... [.....].för mej när jag spelar så är det en berättarkonst.[.....].....”Här sitter jag å detta vill jag dela med mig [av]”.....Just en sådan diskussion kan jag sakna ibland.

Alla mina spelmän är av den åsikten att den historiska aspekten av folkmusiken är något grundläggande viktigt och att olika speltraditioner är en rikedom för musiken, men kanske finns det även en baksida av detta, precis som Karin nyss uttryckt. Björn säger också under intervjun att ”historien får inte tynga musiken”, vilket tyder på att han måste se det som en möjlighet att detta faktiskt sker. För att hitta bort från den negativa laddningen i ordet vill man hitta fram till ett eget, personligt uttryck i sitt spel. Att detta skulle betyda att man bidrog till att ”förstöra” gamla speltraditioner verkar inte alls vara fallet. Man är också mycket positiv till experimenterande och musicerande över genregränserna. Detta ”piggar upp” som Björn uttrycker det, och vi har tidigare sett att Karin menar att traditioner måste förändras om de inte skall dö. T.o.m. Ove, som själv kallar sig ”puritan” på folkmusikområdet, menar att det alltid måste ske en förändring. Han säger ”Då kommer alltid nå nytt iställe, då kommer nåt nytt, då måste då göre” . Visar denna inställning på ett visst avståndstagande till begreppet ”tradition”? Jag tror inte det, utan jag tror att denna syn delvis beror på en inställning till folkmusiken som levande musikgenre. Man har en så stark relation till denna musik, och ser så stora kvalitéer i den att man känner sig

trygg i en förvisning om dess fortsatta existens bland människor i vårt samhälle.

Jag är helt överens med MacKinnon när han skriver att man inom folkmusiken i dag inte alls är lika fokuserad på det förgångna som man varit under tidigare epoker. Folkmusikerna sysslar med sin musik i förvisning om att det är en högst levande musikform, och i denna förvisning kan man se framåt. När så musikutövarna är säkra på att denna musik lever och kommer att fortsätta att leva så kan man börja använda musiken så som det av tradition har använts. Man experimenterar, förändrar, använder musiken i de syften man behöver och finner passande. Denna inställning har lett till att musiken ändrat funktion från att ha varit objekt som skulle räddas undan förgängelse till att bli en musik som nu är mycket mer nära den ursprungliga funktionen än någonsin tidigare under folkmusikvågen (MacKinnon 1993:66).

Hos mina spelmän har jag alltså kunnat märka en stor acceptans av olika uttryck för folkmusiken, och detta kan sägas vara en tendens i det moderna samhället. Giddens påpekar att *twilet* är ett typiskt modernt drag (Giddens 1997:11). Detta innebär att vi ständigt måste vara beredda på att det som vi idag tycker är sant och riktigt kommer att omvärderas. I mina spelmäns fall betyder det att de inte kan göra anspråk på att deras sätt att använda sig av och uttrycka folkmusiken är det enda riktiga. Var och en har enligt detta sätt att se rätt till att göra sina egna tolkningar.

K: Å nånstans i bakhuvudet så finns då ju *självt* där här att föra vidare.....att få det att leva i dag, å få ungdomar att ta till sej den här musiken och göra då mycket på sitt eget sätt.....och att föra ut då här att då ska inte finnas nånting som egentligen ä rätt eller fel.....

### Att lära via traditioner

Samhället förändras, och därför också folkmusiken. Vissa värden försvinner, och andra kommer till. Ove, vars relation till folkmusiken kommit att grunda sig på en koppling till natur och miljö, ser att en dimension av folkmusiken kommer att försvinna och inte finnas tillgänglig för yngre generationer. När sätrarna upphör försvinner den miljö som har varit ursprunget för en stor del av folkmusiken, och då kommer också just denna möjlighet till förståelse och identifiering försvinna.

Vi såg i ett tidigare citat av Björn hur förståelsen för sammanhang och historien gav honom en djupare förståelse för folkmusiken. Men om nu samhället förändras, så förändras också förutsättningarna för att kunna använda sig av självupplevd erfarenhet för att få förståelse för folkmusiken. Hade vi levt för 100 år sedan hade vårt intryck av denna musik varit en helt annan än i dag, inte enbart beroende av att vi hade mött andra klanger, utan även för att miljön och livet

hade tätt sig annorlunda. Genom traditionen kan vi alltså få en förståelse för musiken. Med förståelsen kommer känslan för, och upplevelsen av musiken, och detta är en viktig del av identitetsskapandet. Den känsla som folkmusiken kan förmedla har kvalitéer som hör samman just med musikens långa historia och den miljö som den kommer ur.

Vi har under rubriken ”ideologi” sett att Ove tycker att kunskap om folkmusikens tidigare miljöer och förutsättningar är viktig för förståelsen av den. Att få uppleva den miljö och de vardagliga situationer som sätermusiken en gång levte i gjorde att han fick kontakt med både naturen, miljön, ljuden och musiken på ett fördjupat sätt. Vid ett annat tillfälle under intervjun berättar han om en mycket laddad känsloupplevelse som han fick genom att söka sig bakåt i traditionen. Han hade tillsammans med ett par andra personer sökt upp spelmannen Adolf Lång och hans kulande syster Sofia. Adolf beklagade sig över att han inte längre kunde spela som förut, utan att ”det var nåt annat förr” när det spelades. Ove försökte få honom att förklara hur det var förr eftersom det tydligen var så annorlunda, men han hade svårt att i ord förklara vad han menade. Efter att ha funderat ett tag hojtade han på system Sofia och bad henne ”gå ut å ta en rekti lull för dom nu” (lull= kulning, locklåt, min anm). Efter lite övertalning gick hon ut, ställde sig en bit ifrån med ryggen mot dem, och tog en locklåt.

...En mäkti bild! ....(ohörbart) Klarälvdalen å övver på andra sidan där och så lulla hon, då ble en riktig chockverkan, en väldi sån här turboeffekt i dä här.....en rikti ljudchock..... den här lilla varelsen Sofia.....en oerhörd tonstyrka.....å menas ja stod där å lyssna, så börja tårera plötsligt å rinna va.....å ja kände bara, ja kunde inte riktigt förstå varför, ja kunde inte riktigt.....ja, då bara rann, va. Så att då va som att då traffe nånting inom mej som löste upp en *knut* eller nåt va, nåt ja *kände igen* tyckte jag, nånting, då va nånting otroligt ursprungligt i dätta, och stort å mäktigt också naturligtvist. *Men han hade ju förklarar då va han menar, va. Han förstod det. Det var därför han sa till henne att hon skulle göra dätta...så här kunde dä, så här va dä förr....* (Min kursivering)

Precis som Ove har svårt att identifiera sig med dagens ungdoms experimentella folkmusik, hade Adolf Lång svårt att identifiera sig med Oves generations folkmusik. Han kunde inte längre spela på ett sätt som skulle kunna förmedla ”hur det var förr”, och han kunde inte förmedla det i ord, men genom att förmedla en känsla via Sofias kulning ansåg Ove att han förmedlat ”hur det var förr”. Upplevelser som dessa blir naturligtvis viktiga för relationen till musiken.

## Dikotomin globalt - lokalt

Inom folkmusiken finns en stark tendens att tänka regionalt och lokalt. Folkmusiken har ofta kommit att bli en symbol för både nationell och regional tillhörighet. Det har alltid varit viktigt att

ange vart låtarna kommer ifrån, och när man hör talas om spelmän är det viktigt att veta deras geografiska hemvist. En av många faktorer som uppmuntrar det regionala tänkandet är ”Svenska låtar”, som kom att indelades både regionalt med (oftast) ett band per landskap, men också lokalt med ett kapitel per lokal spelman. Denna ”inåtvändhet” har emellertid också en motsats i ett lika stort intresse för den musik som finns utanför den egna regionen. Gruppen ”folkmusikintresserade” är trots allt ganska liten i Sverige, vilket gör att intresset förenar över hela landet. Vi har tidigare sett att Matthias gärna packar sin ryggsäck och åker runt i Sverige för att träffa likasinnade att spela och byta låtar med.

Jag har tidigare också nämnt att det bland folkmusiker finns en inställning att folkmusik från hela världen har något gemensamt. Är man intresserad av svensk folkmusik har man lättare att förstå andra länders folkmusik.

K: Vill man verkligen ha kontakt med dom människorna som har flyttat hit från vilket land de än är, å man inte kan ta det verbalt, då tror jag verkligen att man når in till varandra genom .....varje kulturs musik, alltså det som jag tycker å verkligen kopplat till historien.

Å då har ja en sån där .....*jättehäftig* upplevelse av, vi va till Kronoparkskyrkan å då va en sån hära ....kulturell afton å vi hade en uppvisning med våra ungdomar, åsså hade vi sagt att ”vi har en långdans”.....och då tog inte lång tid förrän i alla fall dom här herrarna kom upp.....Vi dansade långdans med våra försteg, å dom dansade långdans i den musiken med *sin* intensitet alltså, å då blev.....dom pratade sitt språk, vi talade våra språk,.....(..)... men då fanns inge behov av några ord överhuvudtaget. Och vi dansa å dansa, å då ble *sån* kontakt.....Å då har vi hört efteråt också, att dom personerna hade haft jättestort utbyte.....

Folkmusiken blir här ett medel att skapa förståelse mellan människor från olika kulturer. Denna tendens att vända blickarna utåt världen är ett tidstypiskt uttryck för folkmusiken i dag. På Sveriges största folkmusiktidning Liras framsida står det att Lira är en tidning om ”folkmusik och världsmusik”, och om man bläddrar i ett nummer får man förutom svensk folkmusik möta musik från t.ex. Färöarna, England, Tunisien, Texas, Australien. Detta visar på ett stort intresse för hela världens folkmusik, världsmusiken. Matthias bekräftar detta intresse när han säger ”är man intresserad av folkmusik så är man nog oftast öppen för *all* typ av folkmusik, tror jag.....i alla fall dom *jag* känner”.

Samtidigt som det inom folkmusiken finns en stor öppenhet för andra länders musik, finns en lokal och regional strävan att formulera sin egenart och särprägel. Det ges fortfarande ut CD-skivor med lokal musik, t.ex. med Ådra som spelar låtar ifrån Närke därför att de ”vill att Närkelåtarna skall leva”. Jag kan också se att så gott som alla mina informanter säger att de allra helst spelar värmlandslåtar eftersom de kommit att tycka bäst om den typen av låtar.

M: Jag tror faktiskt att jag föredrar Värmlandslåtar!.....Värmlandslåtarna är varmare på nåt sätt än vad dom här Bingsjöpolskorna är .....jag vet inte hur man ska beskriva dom.....Värmlandspolskorna känns rundare och varmare på nåt sätt liksom.

Denna motsats mellan det stora sammanhanget och det nära, fanns även i mitten av 1800-talet när den moderna nationen formades och en stark centralmakt byggdes upp genom att man utvecklade en mängd olika regionala delar av landet. Landstingen, kommunerna är en produkt av denna tid. För att kunna formulera den starka nationen behövde människor känna en trygghet och förankring i sina lokala hembygder, vilket resulterade i att hembygdsrörelsen med sina ofta lokala perspektiv kom att växa sig stark. Det lokala och regionala var en förutsättning för det nationella. De små enheterna byggde tillsammans den stora enheten (Sundin 1994:11ff).

I dag har perspektivet vidgats. Moderna kommunikationstekniker har lett till att perspektivet i dag är globalt istället för nationellt. Den nuvarande riktningen globalt - lokalt är enligt Giddens ett typiskt drag hos moderniteten. Hela hans bok ”Modernitet och självidentitet” har enligt honom själv dialektiken mellan det lokala och det globala som grundargument (Giddens 1997:32).

Detta moderna drag i samhället påverkar givetvis människors förhållande till folkmusiken, liksom andra tiders samhällsströmningar har påverkat i andra tider.

## Avslutning

Folkmusik är en genre med stark historisk förankring vilket gjort att begreppet tradition kommit att bli centralt. Denna starka bindning till historien har lett till att även ideologier har förts vidare från en tid till en annan. Under rubriken ”ideologi” nämnde jag Lings artikel ”Folkmusik - en brygd” och att han där visar hur gamla ideologier tas upp och används i olika syften. En stor del av artikeln handlar om hur man i national-socialistiska kretsar använde sig av delar av folkmusikens ideologiska bagage i sina politiska syften.

Historien har alltså visat att folkmusiken lätt kan användas i ”icke rumsrena sammanhang” som nationalsocialism, så jag vill inte förneka att denna risk finns, men samtidigt finns en risk för att man feltolkar uttryck förknippade med folkmusiken just för att vi har fått för vana att se på den genom enbart en sorts glasögon. Som exempel kan jag nämna hur jag själv reagerat under intervjuerna. När Björn säger ”dä ä en skam å int´ va stolt över sitt arv” ligger det nära till hands att tänka på nationalism och en vilja att höja ”det egna” till skyarna på bekostnad av andra människors arv. Men när jag sitter där i soffan och lyssnar intensivt för att försöka förstå denna människa som sitter och berättar om sig och sitt liv, inser jag att den här första reaktionen är helt

fel. Det är inte så Björn menar. Jag tar av mig de glasögon jag har på mig och sätter på mig "lyssnarglasögonen" istället, och ser då att det Björn säger handlar om ett mycket personligt och allmänmänskligt behov av att tillhöra ett sammanhang, att ha en mening och en linje i sitt liv. Det handlar inte om några stora övergripande mål som har med ett helt folk eller en nation att göra, utan det rör sig på ett mycket privat och "nära" plan som har med honom som individ att göra. Han kunde lika gärna ha sagt "Jag bryr mig om min mormor och morfar för dom har gett mig så mycket som jag har glädje av i dag, och där jag växte upp har jag fått en relation till både bäckar och stenar. Folkmusiken representerar en del av detta som gör att jag känner mig trygg." Samma sak gäller med flera av Oves uttalanden. Ytligt sett kan man tycka att de ofta innehåller en romantisk syn på folkmusiken som sprungen ur natur, ur en allmänmänsklig "folksjäl" som kan ligga en nationalism nära, men det beror enligt min mening på att vi har fel glasögon påsatta. Det hela är ett uttryck för just denna persons karaktär och försök att hitta något att identifiera sig med.

När jag studerar mina intervjuer är det viktigt att jag försöker komma ihåg att det dessa människor sagt till mig handlar om deras egna känslor inför något som betyder otroligt mycket för dem och deras identitet. Visst är det många nationalister som kan bli rörda till tårar under den svenska flaggan, men jag vill inte blanda ihop dessa personers sinnesrörelser med mina informanternas. I mina informanternas fall rör vi oss i helt andra dimensioner, vilket jag förstår om jag lyssnar till de högre syften de har med sin musik. Det handlar då om medmänsklighet, om kontakt mellan människor och djur, om ödmjukhet inför andra människor, om att dela med sig av livsbefrämjande kunskaper. Sådana ideal får inte blandas ihop med sådana som ligger till grunden för nationalsocialistiska idéer.

Folkmusiken är ideologiskt belastad, och därför finns en risk för att vi ser på denna musik genom fel glasögon. Owe Ronström är inne på samma tankar när han skriver att de konservativa, nationellt chauvinistiska och rent av fascistiska dragen inom folkmusiken har lyfts fram och överskuggat draget som radikal samhällsomdanande rörelse (Ronström 1994:18). Jag har berört båda dessa drag tidigare i min uppsats, och nu kommer jag att komma in på ännu ett drag inom folkmusiken som jag tycker behöver lyftas fram. I kapitlet "Det personliga skapandet" kommer jag att röra mig på det synnerligen personliga planet.

## DET PERSONLIGA SKAPANDET

## Att skapa - ett mänskligt behov

I "Modernitet och självidentitet" skriver Giddens "Föreställningen att varje person har en unik karaktär och specifika möjligheter, som förverkligas eller inte, är en tanke som var främmande för förmoderna kulturer. [...] Det är först i och med uppkomsten av moderna samhällen [...] som den enskilde individen hamnar i fokus." Ingen individ föds in i en unik identitet, utan den enskilda individen är själv ansvarig för att forma den. "Vi är inte det vi är, utan det som vi gör oss till" (Giddens 1997:94-95). Utifrån dessa teorier kan vi se att mina informanter har använt sig av folkmusiken för att forma en identitet. Helt i modernitetens anda anser de att det är det personliga skapandet som är den allra viktigaste aspekten av folkmusiken. I detta skapande kan de uttrycka sin egen unika personlighet.

Alla människor har behov av att uttrycka sig på något sätt. De flesta av oss gör det via tal, skrift eller andra mer "vanliga" former som av tradition har underhållits av skolan. Men det finns många olika sätt att uttrycka sig på, och ett sätt är genom musik. Vad är det folkmusiken ger eller har gett mina spelmän eftersom de ägnar och har ägnat den så mycket tid och möda? Givetvis har de olika upplevelser av musiken och vad den betyder för dem, så något generellt svar kan jag inte lägga fram. Jag väljer istället att presentera ett par aspekter av det personliga skapandet som mina informanter berättat om.

## Folkmusikens betydelse för informanternas skapande

Att spela ska i första hand vara roligt, och flera av mina informanter talar om den glädje som spelandet ger. Här berättar Annika om en lyckad spelning inför publik.

(...).....dä va skitkul verkligen när vi stod där på scen, vi va liksom " nu ska vi göra dä här" å sen när vi spelade så gick dä så.....allihopa, verkligen, efteråt när vi gick av scenen (ohörbart) så här "Jäklar va bra det gick!!!" De kändes som om vi va liksom....hela kvällen sen va man skitgla för dä gick så jäkla bra alltså!

Dels kan vi se att man upplever folkmusiken som mycket känsloladdad. Vi har tidigare sett att det finns en föreställning om att all folkmusik är skapad utifrån något allmänmänskligt uttryckssätt vilket gör att människor från skilda kulturer kan beröras av samma slags folkmusik. Karin säger också att folkmusiken står för en "bimla massa känslor". För Karin som för ett par år sedan hamnade i en kris kom folkmusiken att bli en mycket viktig kanal att uttrycka sig genom under den svåraste perioden.

I februari nittisju så kom min MS tillbaka, och med det.....*totalt* förlorad identitet, den va alltså... pffff....borta. För jag insåg själv, att så som jag såå mej själv, den personen som alltid va på språng, kroppen [var] ett stort uttrycksmedel, när jag pratade så hade jag ben å armar mä mej så hära.....men den identiteten som jag hade kvar, dä va musiken, spelandet.....så i princip, hur dålig jag än va rent fysiskt å mentalt, så va dä *dä* som jag fortsatte mä. Å då va dä här ett sätt att hänga upp, å ett sätt å fortsätta..... mitt jobb mä ungdomarna å barna. Men jag tror att jag hade musiken, spelandet som ett uttrycksmedel.....till mej själv, och till min omgivning, att jag va fortfarande Karin.....Å i och mä att jag också varit väldigt mycke dansare, har jag ju alltså varvat spel å dans intensivt. Dansar gör jag inte på samma sätt i dag, jag har inte samma ork, men jag *spelar* på ett annat sätt.

Jag spelar, dä här som jag prata på att jag tycker att ja *berättar* nånting i mitt spelande.....dä ä ju också kopplat till att mennas jag spelar så dansar jag mentalt. Under den här tiden så har jag verkligen kommit underfund med vad.....musiken har en stark koppling till sin identitet, jag tror inte man väljer det av en slump, utan dä ä.....ja, skulle jag inte kunna fortsätta med det av rent fysiska begränsningar så skulle jag nog förlora en *stor* del utav mej själv.

För Karin blev musiken en uttryckskanal att ta till när hon dels behövde ”lätta på trycket” på grund av alla känslor som uppstod och som var kopplade till hennes sjukdom, men musiken blev också en kanal genom vilken hon meddelade andra vem hon var och hur hon ville uppfattas. Som vi ser i citatet jämför hon spelandet med ett berättande. När hon spelar *berättar* hon en låt, och detta berättande kan bli olika beroende på hur hon mår.

Även Matthias talar om starka känsloupplevelser i samband med folkmusiken. Här berättar han om ett ”guldkorn”, en typ av upplevelse som han strävar efter under sitt sökande efter spelsammanhang.

... i höstas när jag var med Linus i Paris och vi satt på ett sjabbit hotellrum... vi hade vart ute å gått i Paris hela dan å var jättetrötta å... tog nära öl och satt på hotellrummet å spelade, å plocka alla dom gamla låtarna liksom, man kom in på låtar som man var lite mer osäker på, men ändå så sket man i det och kom in i nån slags trance som var helt fascinerande, jag trodde inte man kunde, jag trodde inte det fanns liksom... Som när G och andra har berättat om såna tillfällen så har man inte trott på dom, har inte trott att det var möjligt med såna upplevelser... Man var helt väck, liksom... satt å spela som galningar.

E: Hur kändes det?

M: Alltså... som att man... flöt i musiken, liksom, man var helt upptagen av musiken... det var just en häftig känsla att det är en själv som sitter där å spelar å att man kunde påverka nån... det liksom flöt runtomkring en... Det finns ju många såna exempel också från stämmor... Ofta sker det väl mitt i natten, när man är lite trött och så där...

Folkmusiken berör, men att tala om vad det är som händer när den gör det är svårt. Vi rör oss i dimensioner där det är mycket svårt att sätta ord på upplevelserna. Ove har tidigare berättat om tårar började rinna utför hans kinder när Sofia Lång kölade på en säter. Apropå denna och andra upplevelser säger han

K å ja prata om då här traditionella må dom här konstiga värdena i det va, att en gråter å alltihop då här, va då *kommer* sej av, för en kan inte tillägna sej då genom ett notspel, så där bare.

För Ove är inte folkmusiken enbart en musikgenre med vissa estetiska kvaliteter och ideologiska aspekter. Folkmusiken har varit ett verktyg genom vilket han har skapat sig en plats i tillvaron. Vi har tidigare i ett citat under rubriken ”Ideologi” sett att han talar om folkmusiken som något han *lever*.

(...)...ja behöver inte längre spele för ja har fått en slags reflektionsgrund.....på grund av musiken, ja har höllt på må såna här saker så mycke nu, må naturen å då som ä som ja säger akustiskt leverne..... Då ä så integrerat må ideologi å integrerat må då som ja anser va rätt å miljövänligt å alltihop då här, så då har blitt en del av mitt andliga jag, om man säger så.....även ..... mitt sätt å va också, att en måste bju på sej själv hele tia, en kan inte hälle kvar nånting så där. Å då ä sånt som en har lärt sej på många... hundra å tusen timmer på låtkurs å sånt där, att en *lär ut*, en kan inte behölle nånting som ä bra. En måste göra då söm ä bra, då vet du ju själv, alltså om en gör nånting, då måste en ge ut lite så att en får tebaks mer än en ger ut va. Å då ä ju en modell för hela livet, som människa. Så alla såna här saker blir integrerat å då lever en musiken..... utta å behöve spele.

I folkmusiken finns värden som ger ledning i hur han ska förhålla sig till andra människor och till livet. Han talar också helt följdriktigt om ”andlighet” i sammanhanget, vilket visar på det mycket personliga förhållande han har till musiken och de ideologier och värderingar som den medför.

Han har tagit fasta på de värden folkmusiken står för och använt sig av dem för att skapa en identitet som han känner sig bekväm i. Dessa värden följer honom dagligen på ett sätt som gjort att han inte längre ens säger sig ha behov av att spela. Han säger ”[j]a då viktie ä att en måste *leve* musiken va, på ett eller annat sätt, en måste *leve* di här dimensionera va”.

Mottot ”dela med sig” som Ove uttrycker finner jag även hos Björn. I samspel med andra spelmän, under uppträdanden, och i undervisningssituationer delar han med sig av vad han tycker att folkmusiken har gett honom.

B: Allspelet på låtkursen i Ransäter där då står 50 ungdomer å speler av *full* glädje på samma låt å på

samma hundraleds sekund, å man märker att dä man själv bidrar mä ger resultat! Himla skön känsla! Alla rysningar, när man leder allspelet, man har....disciplinen där, dä skull ju kunn gå åt skogen, käpprakt öt skogen, 50 stycken ungdomer da, å söm speler på olika sätt å så, men när dä *fungerer*, efter att man har övat en kursvecka, så börjer dä fall på plats, så alla har jätteskøj å alla speler jättestarkt ihop å så får en själv stå där å känn att dä fungerer! Rysningera där, i gropa i Ransäter, på låtkursen på logen när vi övar allspel, då har ja vart en decimeter över marken otaliga gånger. Å även i spelmanslaget.....när man känner att vi har gjort nåt tillsammans.....man vet att elevera har int' kunn' spelt Äppelbo gånglåt för två år sen.....men efter två-tre år så speler vi tillsammans, betydligt svårare, avancerade låter, å di har så kul man kan ha.....å tillsammans mä alla åldrer, från 12-73 år, 75 år. Precis här, den här stunden, nu, lever vi, å nu låter dä maximalt efter vår kunskap.....å ja har fått vart mä å bidräj littegrann te dätta! Dä ä stort! Dä ä min brinnkraft i ett nötskal.

Jag pratar med Björn om självbekräftelse, och frågar om det är en viktig del av att musicera. Han svarar att "allt en gör ä väl självbekräftelse". Konstnärer målar för att finna sig själv, dansare dansar och spelmän speler folkmusik, menar han. Det handlar mycket om att "känna sig i centrum och att leva ut".

Folkmusiken har för Björn blivit den kanalen som ger honom möjlighet till detta, och den kanalen passar honom bra. Han säger: "Dä ä ganska enkel musik, ja känner mej hemma i den." Sedan berättar han om en händelse som på ett tydligt sätt bekräftade hans syn på storheten i det enkla folkets enkla musik.

Björn hade tillsammans med två andra spelmän blivit engagerade till att i Japan stå för det svenska musikinslaget vid ett möte där den svenske kungen och Japanska kronprinsen med fru deltog. Där stod de, tre "bonnpöjker ifrå Värmland" som han uttryckte det, på trappan till Svenska ambassaden när kungens limousin körde fram. Kungen steg ut ur limousinen, och det var högtidligt och pampigt värre. Spelmännen blev tillfrågade om de inte kunde spela en marsch när det kungen skulle stiga in i byggnaden, och de enades om att spela "Jan Calsas brudmarsch".

Detta tillfälle har blivit ett minne för livet för Björn. Han hade åkt till andra sidan jordklotet för att i ett mycket "fint" sammanhang spela en enkel brudmarsch efter en fattig flottare och skogsman ifrå Björkåsberg i Hagfors, och när detta hände uppstod en mycket högtidlig stämning. Kronprinsens fru hade t.o.m. tyckt så mycket om musiken att hon velat höra mer. Björn menar att en enkel folkmelodi kan trots sin enkelhet ändå ha ett värdefullt innehåll, och att enkelheten ofta är vacker. Den här musiken har ett värde i sig, menar han. Det spelar ingen roll om den spelas i all enkelhet på en improviserad dans eller inför kungar eller i andra "glittriga" sammanhang. Han är stolt över den här musiken som har spelats utav en av de fattigaste och enklaste i samhället. Även om den uttrycks enkelt duger den i både "fina" och enkla

sammanhang. Eller som han själv skämtsamt triumferande uttryckte det: ”Dä döger mä en myllalåt ifrån Värmland! Dä döger mä vannli enkel bonnmusik!” Men han anser tydligen att inte alla uppskattar denna enkelhet eftersom han säger: ”En del tycker dä ä en dretlåt, men dä tycker int jag!”

## SUMMERING

Folkmusiken är en genre som har ett mycket starkt förhållande till historien och ett mycket uttalat krav på bevarande av äldre traditioner. Utifrån detta skulle man kunna tro att folkmusiken jämfört med andra genrer förändrats mycket lite och i långsam takt. Så är emellertid inte alls fallet, utan folkmusiken förändras ständigt i en evigt skapande process. Människor använder traditioner för att uttrycka något om sig själva och sina liv, och därför måste levande traditioner förändras när samhället och levnadsförhållandena förändras.

Folkmusiken har alltid ansetts existera under hot om att dö ut. Det har alltid varit viktigt att ”i sista stund” försöka rädda det som räddas kan undan förgängelsen. Detta är en sida av folkmusiken som ska tas på allvar eftersom det faktiskt vore synd om bra låtar och uttryck för det mänskliga skapandet lämnas i evig glömska. Men den andra sidan av folkmusiken är en mycket levande, frodig musik som i samspel med samhället runt omkring förändras av människor utifrån människors behov.

För mina informanter är den historiska aspekten av folkmusiken viktig. Genom att utöva musiken har man via den kunnat komma i kontakt med historien. Denna länk till historien är viktig för identitetsskapandet eftersom man tycker att man upplever en förankring i tillvaron. Flera av mina spelmän uttrycker att folkmusiken behövs mer i dag än någonsin delvis på grund av detta. Detta tyder på att man anser att tillvaron i dag är mer splittrad än tidigare, och att man behöver folkmusiken för att finna en plats i tillvaron och inte tappa fotfästet och därigenom även sin identitet.

Ända sedan ordet ”folkmusik” uppfanns har folkmusiken varit bärare av ideologiska aspekter. Musiken har använts av borgerskapet, av vänstern, och av nazismen. En del av mina informanter som spelade fiol under 1970-talet anser att dessa ideologiska aspekter var mycket starka då, men tycker att det är annorlunda idag. Den ideologiska glöden är borta, och kvar finns ett mycket personligt förhållande till musiken och vad den står för, t.ex. gemenskap, acceptans, lättsamhet i umgängesformer, lyhörddhet i kontakt, fri från konkurrens, mänsklighet.

Trots folkmusikens historiska aspekt och gamla traditioner är tillbakablickandet inte lika intensivt i dag som det varit under många andra perioder. Mina informanter vill använda musiken

idag under de förutsättningar som de lever *nu*. Kontakten med traditioner och historien anser de är viktig för att få en fördjupad kunskap om musiken och därigenom också en större upplevelse och glädje i spelet. Historien kan ge insikt och förståelse, men själva utförandet av musiken måste ske utifrån ett personligt skapande.

En av de viktigaste anledningarna för att spela är det konstnärliga skapandet. Inom folkmusiken har man funnit möjligheter, trots ett ibland tyngande traditionskrav, att finna möjligheter för ett personligt skapande. Genom att själva ha möjligheter att utsmycka, betona, och använda stråken på olika sätt m.m., tycker man sig ha möjligheter att framföra musiken på ett personligt sätt. Detta ger en känsla av att man gör det ”på sitt sätt” vilket är viktigt för känslan av att vara en unik person.

Folkmusikens betydelse för identitetsskapandet visar sig alltså mycket genom det egna skapandet som gör spelmannen till en unik spelman. I detta fall är intresset riktat inåt, mot det synnerligen privata. Inom folkmusiken finns idag också ett intresse som riktar sig även åt motsatt håll, ut i världen. De flesta som är intresserad av folkmusik i dag har, enligt mina informanter, även ett intresse för andra länders folkmusik. Detta visar sig också i det musikaliska utbudet i dag. Man anser också att gemensamma nämnare finns mellan all slags folkmusik, och eftersom samhället har förändrats mot att få ett alltmer globalt tänkande, har detta även påverkat folkmusiken så att dessa likheter har uppmärksamats. Båda dessa poler existerar parallellt med varandra och befruktar varandra. I all världens folkmusik anser man sig kunna hitta ”fränder” som man har något gemensamt med genom folkmusikintresset.

De personer jag har intervjuat har folkmusiken som sitt allra största intresse. Folkmusiken har fått ta en mycket stor del av deras tid i anspråk, vilket har gjort att den har kommit att bli en viktig del i deras identitetsskapande. Skulle de sluta spela folkmusik eller helt utplåna den intresset, skulle en stor del av deras identitet förändras. Eller som Karin säger, ”då skulle jag nog förlora en *stor* del utav mej själv”.

## LITTERATUR - och KÄLLFÖRTECKNING

### Litteratur

Alsmark, Gunnar, 1997. ”Inledning” I: Alsmark, Gunnar (red) *Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum*. Lund: Studentlitteratur

Baumann, Max Peter, 1996. ”Folk music revival, concepts between regression and

- emancipation". I: *World of music*, nr 3.
- Bohman, Ragnar, 1975. "Lapp-Nils, Offerdal". I: Ternhag, Gunnar (red) *Spelmän spelmän*. Stockholm: Sohlmans.
- Charters, Samuel, 1979. *Spelmännen*. Stockholm: Edition Sonet/Wahlström & Widstrand.
- Ermedahl, Gunnar, 1980. "Spelmannen stryker på violen up' om spelmannen och hans musik". I: Ling, Jan, Ramsten, Märta, Ternhag, Gunnar (red), *Folkmusikboken*. Stockholm: Prisma.
- Klein, Barbro, 1988. "Den gamla hembygden eller vad har hänt med de svenska folktraditionerna i USA?" I: Daun, Åke & Ehn, Billy (red) *Bland-Sverige. Kulturskillnader och kulturmöten*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Georgsson, Bertil & Alinder, Karin, 1975. "Gulamålaviten, Valö. I: Ternhag, Gunnar (red), *Spelmän spelmän*. Stockholm: Sohlmans.
- Giddens, Anthony 1997. *Modernitet och självidentitet. Självet och samhället i den senmoderna epoken*. Göteborg: Daidalos.
- Ling, Jan 1979. "Folkmusik - en brygd". *Fataburen* Stockholm: Nordiska muséet
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996. *Folkmusik i Sverige. Hedemora*: Gidlunds förlag
- Löfgren, Orvar 1997. "Att ta plats: rummets och rörelsens pedagogik" I: Alsmark, Gunnar (red) *Skjorta eller själ?* Lund: Studentlitteratur.
- MacKinnon, Niall, 1993. *The British Folk scene. Musical Performance and Social Identity*. Bristol: Open University Press.
- Ramsten, Märta, 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikvetenskapliga institutionen.
- Ronström, Owe 1994. "Inledning". I: Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red) *Texter om svensk folkmusik. Från Haeffner till Ling*. Hedemora: Gidlunds.
- Stokes, Martin, 1994. Introduction" I: Stokes, Martin (red) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Sundin, Bosse, 1994. "Upptäckten av hembygden" I: Blomberg, Barbro, Lindquist, Sven-Olof (red) *Den regionala särarten*.
- Svensson, Birgitta, 1997. "Livstid. Metodiska reflexioner över biografiskt särskiljande och modern identitetsformering" I: Alsmark, Gunnar (red) *Skjorta eller själ?* Lund: Studentlitteratur.
- Ternhag, Gunnar 1975. "Ljuder Anders Ersson, Mora". I: Ternhag, Gunnar (red), *Spelmän spelmän*. Stockholm: Sohlmans.
- Ternhag, Gunnar 1980. "Att rädda några dyrbara lemningar af forna tiders musik": Om folkmusikens källor. I: Ling, Jan, Ramsten, Märta, Ternhag, Gunnar (red), *Folkmusikboken*.

*Eva Deivert*

Stockholm: Prisma.

Otryckta källor

Fem intervjuer, i författarens ägo.

CD

*Folkmusik från Närke Ådra.* (Nära Musik NM 005)

JENS ERIK ERIKSSON

## ”DOM VAR LÅNGHÅRIGA Å DOM SPELA MED EN FRENESI...”: OM SKÄGGMANSLAGET I DET TIDIGA 1970-TALET'S FOLKMUSIKVÅG

### Introduktion

Det är inte utan att man förundras över Skäggmanslagets förmåga att alltid vara på resande fot. Thore Härdelin, Wilhelm Grindsäter och Peter Logård flackade riket runt med sina fioler i högsta hugg likt en resande cirkus. Vad gjorde att dessa tre spelmän kunde känna en vilja och en möjlighet att alltid vara i farten? Vilka faktorer bidrog till att de kunde leva på sin musik, folkmusiken, som dittills levt ett liv i skymundan i den svenska musikvärlden? Att de såg ut och betedde sig som dåtidens popstjärnor kan nog spela sin roll, men flera faktorer måste finnas. 1971 släppte Skäggmanslaget skivan *Snus, mus och brännvin* som på många sätt avviker från de andra folkmusikproduktioner som gavs ut vid samma tidpunkt, Skäggmanslaget var annorlunda. Ett avvikande från gängse normer på ett sätt som i vissa läger var en fördel, ja kanske till och med en nödvändighet, medan det i andra läger knappast möttes med samma entusiasm.

En tid i svensk folkmusikhistoria som har format den folkmusikkultur vi ser i Sverige i dag är värd att studera närmare. En tid då folkmusik och populärmusik försiktigt möttes, en tid där folkmusiken lyftes fram från musikscenens periferi. Först och störst var Skäggmanslaget. Tre unga grabbar, tre fioler och mycket attityd. Som min gode vän Roger Meijer uttryckte sig:

Ja, de va liksom, de va ungdomar som spela, ungdomar som såg ut som en själv...  
som spelade jävlar i mig... å levde dessutom, de gick ju så mycket rykten omkring  
Skäggmanslaget... hur dom betedde sig å så...

### Syfte och frågeställningar

Mitt syfte med denna uppsats är att undersöka skivan *Snus, mus och brännvin* betydelse för synen på folkmusiken i det tidiga 1970-talet samt vilken inverkan musikklimatet i samma tid hade för skapandet av denna skiva och för Skäggmanslaget som ett musikfenomen i sin samtid.

Skäggmanslaget var en på många sätt nyskapande folkmusikgrupp som var de första att, om inte spränga folkmusikaliska gränser och praxis, så i alla fall tänja dem till tidigare aldrig skådade positioner. Trots detta fanns det hela tiden ett beaktande av traditionen och de äldre spelmännen från Skäggmanslagets sida. Under en och samma konsert kunde Thore Härdelin från Skäggmanslaget hålla närmast en föreläsning om de gamla spelmännen Hultkläppen eller Hjort Anders för att senare släppa upp popgruppen Contact på scenen för att spela tillsammans. Denna blandning var (och är än idag) ett mycket intressant spel med tradition och nyskapande. Detta vill jag undersöka och därmed se på rådande folkmusikaliska diskurser under denna tid samt hur Skäggmanslaget skildrades i press och media.

Centrala frågeställningar för denna uppsats är: Hur såg den unga folkmusikpubliken på Skäggmanslaget och *Snus, mus och brännvin*? Hur skildrades Skäggmanslaget i tidningar? Vilka tankar kring tradition och nyskapande fanns hos de medverkande och de ansvariga kring utgivningen av *Snus, mus och brännvin*? Med dessa frågeställningar vill jag visa på ett komplext musikklimat under förändring.

## Teori

Denna uppsats är influerad av de teoretiska diskussionerna kring diskursanalys samt Pierre Bourdieus teorier om kulturellt och ekonomiskt kapital. Vad gäller diskursanalysen måste man säga att det är ett vitt begrepp som också är välanvänt inom de samtida kulturvetenskaperna. I mitt fall kan man applicera diskursanalysen på flera av uppsatsens delar då det existerar diskurser inom såväl tidningsjournalisternas som folkmusikens värld. I stora drag kan man säga att diskursanalysen (i mitt fall) går ut på att genom representationer som här utgörs av tidningsartiklar, böcker och fonogram försöka se vilka bakomliggande ideologier och tankegångar som påverkade den svenska folkmusiken under det tidiga 1970-talet. Exempel på användbar litteratur kring detta är Allan Bell och Peter Gardt's *Approaches to Media Discourse*, utgiven 2000.

Den franske sociologen Pierre Bourdieu arbetade fram en intressant teori om kulturella representationers olika kapital, såväl ekonomiskt som kulturellt. Denna teori har jag funnit mycket relevant och lämplig att använda sig utav när det gäller musikaliska fenomen under förändring. Genom att se på dessa musikaliska fenomen med Bourdieus teoretiska perspektiv kan man se hur genrer relaterar till varandra samt hur artister eller musikgrupper ändrar positioner inom genrer.

## Material och metod

I arbetet med denna uppsats har jag fokuserat på pressmaterial från åren 1970 till 1972 som behandlar Skäggmanslaget. Detta rör sig om ett antal artiklar från diverse tidningar, främst dagstidningar, men även från veckotidningar. Detta är ett relativt begränsat material beroende på tillgång och åtkomst. När det gäller mitt tillvägagångssätt gällande tillskaffande av materialet så är tillvägagångssättet en systematisk genomgång av flertalet främst dagstidningar från andra halvåret 1971. Dessa tidningar har jag studerat i mikrofilmsformat på Umeå universitetsbibliotek under åtskilliga timmar. Genom detta tillvägagångssätt blir mitt material inte bara lösryckta exempel på artiklar med beskrivningar av Skäggmanslaget, utan genom en systematisk undersökning av dagstidningar från denna period kan man utläsa mönster i både mängden publicerade artiklar rörande Skäggmanslaget samt dessa artiklars utformande. Här får man inte glömma att även frånvaro av dylika artiklar i dagstidningar och veckopress från den aktuella tidsperioden är ett betydande forskningsmaterial i detta sammanhang då detta ger indikationer på det övriga musiklivet och hierarkiska relationer genrer och artister emellan. Detta kan generera i frågeställningar kring folkmusikens egentliga position i dåtidens musik- och nöjes – Sverige.

För att bredda mitt material och för att visa på den för studien relevanta tiden före utgivningen av *Snus, mus och brännvin* 1971 har jag även på ett mindre systematiskt vis tillskaffat mig artiklar från 1970 och fram till 1972. I det fallet får mitt material mer av exempelkaraktär då ingen systematisk genomgång av dessa tidningar genomförts.

Övrigt material som jag använt mig utav i denna studie är självfallet annan folkmusiklitteratur som på olika sätt intresserat sig för Skäggmanslaget eller den övriga folkmusiken under den aktuella tidsperioden. Detta material bjuder på flera dimensioner i en sådan här studie då det både ger relevanta uppgifter om folkmusiken och artisterna vid tiden samtidigt som det i många fall kan ses som tidstypiska publikationer som på sitt sätt speglar en tid och en diskurs inom folkmusikforskning i en tid där utövare och forskare inom folkmusiken verkade i en nära relation med varandra. Värt att poängtera är att inte sällan kunde personer figurera både som betydande och erkända folkmusikutövare och även som forskare och författare av mer eller mindre vetenskaplig seriös forskning inom samma ämne.

Eftersom denna uppsats till viss del fokuserar på skivan *Snus, mus och brännvin* så har jag självfallet i detalj studerat denna skiva, men naturligtvis har jag lyssnat in mig på Skäggmanslagets andra skivor. Jag har även lyssnat på flera andra samtida folkmusikutgivningar och då företrädesvis de fonogram som på något sätt är relaterade till Skäggmanslaget och deras konsumentmålgrupp. Här bör nämnas *Bockföt* med dalaspelmännen Pers Hans Olsson och Björn Ståbi inspelad på Mosebacke och utgiven 1970 på Sonet (SLP-2001) och *Västerdalton* med Kalle

Almlöf, Anders Rosén och Målar Lennart Johansson från 1972 utgiven på Fjedur (FJDLP-72001).

Utöver detta (vilket i slutändan blev en betydande del i studien) har jag även sökt kontakt med personer som på ett eller annat sätt varit delaktiga i produktionen av *Snus, mus och brännvin* samt med konsumenter av detta album eftersom dessa två grupper inte alltid har samma syn på saker och dess betydelse för folkmusikens vid tiden rådande position i samhället och dess uttryck.

Dessa kontakter har resulterat i ett antal svar från intressanta personer av vilka jag tagit till mig information och i ett särskilt fall med en köpare av skivan genomfört en bandad intervju som ger en intressant syn på fenomenet Skäggmanslagets betydelse för en enskild ung popmusikintresserad individ från storstadsförhållanden. Jag har även under informella omständigheter druckit Thore Härdelins goda kaffe och hört på denne outtröttlige spelmanns historier och anekdoter från ”tiden då det begav sig” och för detta är jag väldigt tacksam då det gjort att jag kommit ännu närmare en tid som jag personligen aldrig upplevt, men som alltid ändå på många sätt har känts närvarande.

## Informanter

Jag har i arbetet med denna studie varit i kontakt med ett flertal personer som på olika sätt varit delaktiga i produktionen av *Snus, mus och brännvin* eller haft kontakt med skivan som publik och konsument. Dessa personer har varit mycket behjälpliga utifrån sina respektive förutsättningar. Jag har genom främst e-postkorrespondens men även genom direkta samtal med mina informanter tillskaffat mig värdefull information om produktionen i fråga. I vissa fall har uppgifterna varit knapphändiga, i andra fall överväldigande. Detta är fallet i all sorts intervjuarbete och detta gäller inte minst när man söker information om en period 35 år tillbaka i tiden. Nedan följer en kort presentation om mina informanter, men först vill jag återigen rikta ett stort tack till de personer som varit så vänliga att bidra med ovärderliga uppgifter till mitt arbete.

*Dag Häggqvist:* Dag var en av tre ägare av skivbolaget Sonet som gav ut skivan *Snus, mus och brännvin*. Han ansvarade för folkmusikutgivningarna på Sonet vid tiden. *Dag Häggqvist* är fortfarande i skivbolagsbranschen, men är numera ägare av ett annat skivbolag.

*Bengt ”Beche” Berger:* Bengt är slagverkare med många år i branschen. Han var med och spelade slagverk på *Snus, mus och brännvin* och har sedan dess medverkat i ett otal musikaliska sammanhang inom varierande genrer. *Bengt Berger* är fortfarande verksam som musiker.

*Samuel Charters:* Samuel är en erkänd amerikansk musikskribent och skivproducent. Han har speciellt arbetat med amerikansk inhemsk folkmusik men började under det sena 1960-talet att

upptäcka den svenska folkmusiken vilket ledde till att han bosatte sig här under många år. Han producerade *Snus, mus och brännvin*. *Samuel Charters* arbetar fortfarande som skribent/författare och producent.

*Roger Meijer*: Roger är fiolspelman som upptäckte den svenska folkmusiken mycket genom Skäggmanslaget i början på 1970-talet. Numera arbetar han som lärare i ett mindre samhälle i Jämtland. *Roger Meijer* är ett exempel på den unga konsumentgrupp som köpte *Snus, mus och brännvin*.

*Thore Härdelin*: Thore var en av de tre medlemmarna i Skäggmanslaget och är en av Sveriges mest erkända fiolspelmän. Fortfarande är Thore spelman på heltid och är en av få folkmusikutövare i Sverige med statlig inkomstgaranti vilket ökar möjligheten till att på heltid kunna ägna sig åt musiken.

## Reflexivitet

Folkmusiken är ett fält som jag känner väl och till stor del är verksam inom på många sätt. Jag figurerar som spelman, arrangör, publik och som forskare inom detta fält och det ger självklart stora möjligheter till att göra en studie som denna, men samtidigt gör mitt nära förhållande till detta fält att jag i mycket stor mån måste reflektera över och beakta min egen inverkan och påverkan inom detta fält. Allmänt inom humanistiska vetenskapsdiscipliner måste man som forskare vara medveten om att man alltid sitter i en speciell situation när det gäller att analysera och publicera sitt material. Som forskare är man i princip även en redigerare i den mening att i det skede då man som forskare sammanställer sitt material redigerar man också och väljer ut vad som ska presenteras eller ej. Etnologerna Billy Ehn och Barbro Klein uttrycker detta på ett mycket intressant sätt genom att dra paralleller till surrealismen i boken *Från erfarenheter till text* där de refererar till antropologen James Clifford och hans tankar kring forskarrollen: ”[...] Är inte varje etnograf en surrealist, en uppfinnare och omskyfflare av verkligheter? [...]” (Ehn & Klein 1996:45). Att inse att vi befinner oss i denna situation och försöka förstå hur detta påverkar vårt arbete är basen för reflexiviteten, att erkänna oss själva som subjekt i rollen som forskare och författare. Vi som subjekt är självklart formade av vår egen bakgrund och tid. Vad betyder det att jag har studerat etnologi och musiketnologi? Vad betyder det att jag är uppväxt med folkmusik omkring mig? Vad betyder det att jag är en tjugotre år gammal man? Frågor som dessa måste man ställa sig själv både under en aktiv fas i ett fältarbete och inte minst i bearbetningen av materialet. Allt som rör oss som subjekt inverkar också på hur vi uppfattar saker och ting vilket följaktligen leder till hur vi framställer den verklighet vi ämnar beskriva.

Specifikt i detta arbete är det för min del väldigt viktigt att tänka på mina personliga relationer som föreligger med vissa utav de musiker som jag i detta arbete ska försöka att se ur ett vetenskapligt och musiketnologiskt perspektiv. Ännu viktigare är det att jag beaktar min övergripande relation till den musikkultur som jag här valt att studera; folkmusiken. Trots att man, och det ska inte förnekas, i vissa lägen kan önska att man vore en helt utomstående observatör som bara kunde iaktta och insupa nya intryck likt en tidig antropolog så medför en stor kunskap och ett nära förhållande till sitt fält en betydande fördel i arbetet. Jag vill till och med säga att det är en förutsättning för att till fullo kunna förstå det enskilda fenomen på vilket fokus ligger. Genom att vara accepterad i det sociala fält man bedriver sitt fältarbete inom öppnas dörrar till information och intryck som annars skulle vara stängda.

Detta är den förutsättning jag talar om. Fältarbete är ett intressant ord i detta sammanhang då det lite olyckligt bara ger associationer till den arbetande etnologen med inspelningsutrustning och anteckningsblock. Detta är självklart vad mycket av fältarbetet innebär, men personligen vill jag påstå att mitt fältarbete inte har någon egentlig början eller något slut då jag ofta återfinns iklädd andra roller inom just det fält jag även studerar ur ett vetenskapligt perspektiv. De musiketnologiska teoretiska ”verktygen” finns alltid där och ger mig möjlighet till information även i andra situationer än de uppenbart vetenskapliga. Mycken är den information jag fått sena nätter på Bingsjöstämman eller över en kopp kaffe i Delsbo.

Att beakta reflexivitet i sitt arbete är inte att medvetet försöka styra sitt arbete mot någon utopisk objektivitet, utan det handlar om att vara medveten om sin och sina informanter/studieobjekts position och roll i arbetet med vad som i detta fall resulterar i en uppsats på C-nivå i musiketnologi. Att veta hur dessa faktorer påverkar oss är inte en lätt fråga att besvara, om inte omöjlig, men *att* dessa faktorer påverkar oss är absolut nödvändigt att erkänna då det har en avgörande roll i vårt arbete. Jag vill återigen citera Billy Ehn och Barbro Klein som skriver: ”Reflexivitet är en självkännedom i ständigt skiftande former och utan trygg förankring eller säkert slutmål” (Ehn & Klein 1996:81).

## Tidigare forskning

När det gäller folkmusikforskning i Sverige så har det publicerats mycket material från en betydande skara forskare som varit aktiva inom disciplinen under en lång tid. Många av dessa var aktiva under den tidsperiod som denna studie fokuserar på. Flera av de böcker som behandlar svensk folkmusik kom till under denna 1970-talets folkmusikvåg, en tid som inte bara producerade nya spelmän utan även flertalet framstående folkmusikforskare. Mycket av den

svenska litteratur jag funnit relevant är från den tiden, men mycket bra litteratur har även getts ut på senare år. Nedan presenterar jag de böcker som jag finner relevanta och intressanta och därmed använt mig utav på olika vis i arbetet med denna uppsats.

*Folkmusikboken*, redigerad av Jan Ling, Gunnar Ternhag & Märta Ramsten är en bok som kom i tryck 1980 och innehåller flera intressanta kapitel om svensk folkmusik. För min del i detta arbete har Jan Lings kapitel om folkmusikens historia varit till stor hjälp, då främst den del som behandlar 1900-talets folkmusik och de ideologiska strömningarna kring folkmusiken under detta sekel. Dock vill jag här även nämna Ville Roempkes kapitel om spelmansrörelsen som snuddar vid 1970-talets folkmusikvåg och då ur ett nära perspektiv, både tidsmässigt och emotionellt.

Märta Ramstens doktorsavhandling *Återklang – svensk folkmusik i förändring 1950-1980* från 1990 är som namnet antyder en bok som till viss del behandlar mitt ämne. Här kan man återfinna intressanta detaljstudier av inspelningar från ca 1930 till 1980. Detta ger en möjlighet att följa förändringar i framförandep Praxis under årens lopp. I detta fall är den senare delen mest relevant, där Skäggmanslaget figurerar som exempel.

*Spelmännen* från 1979 av Samuel Charters är en intressant bok i flera avseenden. Samuel Carters var producent för Skäggmanslagets skiva *Snus, mus och brännvin* och även författare. Boken innehåller intressanta intervjuer med spelmän och tillhandahåller vissa fakta om spelmännen och deras förehavanden. Den största behållningen med denna bok är dock i mitt avseende att den speglar sin samtid på ett väldigt tydligt sätt. Likt ett folkmusikfonogram från den tiden är denna bok en representation för folkmusikkulturen från det sena 1970-talet, ett intressant folkmusikhistoriskt fenomen.

*Folkmusikvågen* från 1985 är en bok där folkmusikkännarna Gunnar Ternhag, Märta Ramsten, Birgit Kjellström, Christina Mattson och Jan Ling skrivit varsitt kapitel om folkmusik i olika sammanhang under 1970-talet. För min del har Christina Mattsons kapitel om folkmusiken i radio och tv varit mest intressant i arbetet med denna studie. Mattsons studie behandlar på ett sakligt och strukturerat sätt vilken betydelse radion och tv hade för folkmusikens frammarsch under 1970-talet.

Som överblick av folkmusikens historia är *Folkmusik i Sverige* av Dan Lundberg och Gunnar Ternhag ett utmärkt redskap. Denna bok vars första upplaga utkom 1996 kan ses som en grundläggande bok för den folkmusikintresserade. Här behandlas diverse fenomen inom den svenska folkmusiken, både historiska och samtida fenomen.

Musikvetaren Karin Eriksson lade fram sin doktorsavhandling *Bland polskor, gånglåtar och valser – Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken* vid Göteborgs universitet 2004. Där skriver hon om den halländska folkmusikrörelsen som likt andra spelmansförbund till stor del kan ses

som ett regionalt identitetspolitiskt fenomen. Avhandlingen är en historiskt inriktad studie om Hallands spelmansförbund och den regionala folkmusiken. Karin Eriksson bidrar här med intressanta diskussioner om folkmusikbegreppet och ”det svenska” inom det samma. Ett kapitel om Svenska Låtar återfinns i denna bok och där redogör Eriksson för urvalet i hallandsdelen denna samling. Detta är intressant gällande diskussioner kring de ideologiska strömningarna inom den svenska folkmusiken under 1900-talets första hälft.

Jag har även funnit några uppsatser som varit till hjälp i mitt arbete. Eva Deiverts C-uppsats från Umeå universitet år 2000 *På vandring med fiolen – Om svensk folkmusik som identitetsskapande* och Karin Erikssons C-uppsats från Uppsala universitet år 2005 *Svensk folkmusik blir svensk världsmusik – Ideologi i förändring under 1970-tal* är båda intressanta då de behandlar olika delar av 1970-talets folkmusikvåg. Detta sammanfaller till viss del med mitt arbete.

Det internationella musikforskararbetet International institute for traditional music ger med jämna mellanrum ut mindre antologier varav nr 3/1996 handlar om *”The folkmusic revival in europe”*. Här skriver den svenske etnologen Owe Ronström om revival – fenomenet generellt och diskuterar begreppet revivals olika små beståndsdelar.

### Skäggmanslaget – en historik

Skäggmanslaget är en folkmusikgrupp som i dess glansdagar bestod utav Thore Härdelin (f 1946), Peter Logård (f 1949) och Wilhelm Grindsäter (f 1945). Alla tre är fiolspelmän, men med väldigt skiftande bakgrund inom musikens värld. Thore Härdelin är av en spelmannssläkt från Delsbo i Hälsingland, men växte upp i Södertälje söder om Stockholm, Peter Logård är född och uppväxt i Delsbo, men spelade popmusik och inte fiol förrän han träffade Thore Härdelin som övertalade honom att börja spela fiol. Wilhelm Grindsäter kommer från Bromma utan någon som helst spelmanstradition i släkten, Wilhelm började spela fiol som sjuåring i Stockholm.

Wilhelm och Thore träffades första gången 1964 på en spelmansträff i Stockholm vilket ledde till att de två unga spelmännen började uppträda tillsammans i olika sammanhang. De två spelade på spelmansstämman i Delsbo 1965 då som spelmännen Wille och Thore, senare gick de på luffen i Jokkmokksområdet i Norrbotten med fiolerna som försörjningskälla. Under denna tid i Jokkmokk träffade Wille och Thore gitarristen och sångaren Vifast Björklund som erbjöd husrum åt dessa två spelmän. Vifast kom att bli en nära vän och spelkamrat till Wille och Thore.

Ingesunds musikhögskola utanför Arvika är ett näste för svensk folkmusik och har så varit i en längre tid, så var fallet även under 1960-talets senare hälft. Under denna tid befann sig den då unge spelmannen Wilhelm Grindsäter vid Ingesunds folkhögskola på samma ort för att studera. I samma område fanns flera unga och drivna spelmän som hade sitt ursprung i Värmland. Två av

dessa spelmän var Gert Olsson och Bengt Linderoth, två i dag respekterade namn inom den svenska folkmusiken. Wilhelm Grindsäter, Gert Olsson och Bengt Linderoth var på spelmansstämma 1969 i Delsbo för att spela. Där var också som brukligt Thore Härdelin och de andra unga spelmännen bland andra Peter Logård, Orsaspelmannen Björn Ståbi och Delsbosonen Anders Brodén. Wilhelm Grindsäter, Gert Olsson och Bengt Linderoth spelade några låtar på scenen och efter att de spelat sina låtar klart kallade de upp sina andra kamrater på scenen för att tillsammans spela någon låt.

Under denna tid var långt hår och skägg ett inte helt ovanligt modedefenomen bland ungdomar så det föll sig så att detta gäng som då befann sig på scenen i Delsbo såg ut på detta sätt varpå konferencién (vilken det råder olika meningar om vem det egentligen var) utbrister i: ”Ja här kommer hela Skäggjället” (Charters 1979:141). Dagen efter detta stod det i Hudiksvallstidningen att det var ett nytt spelmanslag representerat på Delsbostämman som hette Skäggmanslaget. Så själva namnet kommer ifrån en skämtsam benämning av en grupp yngre spelmän med skäggigt yttre som spontant spelade tillsammans på Delsbostämman 1969.

Efter spelmansstämman i Delsbo 1969 började tåget att rulla för Skäggmanslaget som då tappat många av de unga spelmän som återfanns på scenen i Delsbo. Kvar var kärnan som bestod utav Thore, Wille och Peter. På hösten 1969 började Skäggmanslaget bli ett välkänt namn i Stockholm och förfrågningarna och spelningarna började strömma in till de tre spelmännen. Under denna tid var det inte några mer erkända folkmusikscener som Skäggmanslaget spelade på utan deras scener var pubar, diskotek och övriga ”inneställen” i Stockholm. Vid denna tidpunkt var Måns Rossander producent på Sveriges Radio och han ville skapa ett experimentellt musikprogram som fokuserade på utvecklingen inom populärmusiken med ungdomar som målgrupp. I denna programserie sammanfördes Skäggmanslaget med popgruppen Contact. Contact var en popgrupp som bildades 1969 med sångaren och låtskrivaren Ted Ström i spetsen. Denna popgrupp spelade för tiden vanlig popmusik och hade aldrig tidigare medverkat i folkmusiksammanhang. Detta samarbete resulterade i en inspelning av Bingsjöpolskan ”Gråtlåten” efter Hjort Anders Olsson. (Ramsten 1992:82). Senare spelade Skäggmanslaget in sin första LP med namnet *Pjål, Gnäll och Ämmel* där Contact medverkade på just ”Gråtlåten” och succén var ett faktum. Med på detta album var också den unga före detta popsångerskan Marie Selander som under slutet av 1960-talet utvecklade ett intresse för folkmusik och senare kom att ingå i flertalet konstellationer inom folkmusiken och den progressiva musiken under 1970-talet. *Pjål, Gnäll och Ämmel* tilldelades en Grammis för bästa debutpopulärproduktion med sångartist 1971. Intressant kuriosa är att Contact tilldelades en Grammis för årets populärgruppsproduktion

samma år för sitt album *Hon kom över mon* där Skäggmanslaget medverkade på titelspåret som var en specialskriven låt av Ted Ström för samarbetet med Skäggmanslaget.

Detta var en mycket turbulent tid för våra tre unga spelmän som nu alla var boende i Delsbo, det var spelningar överallt från Skansen till Emmaboda och Jokkmokk. En närmast idoldyrkan började omge Skäggmanslaget som samtidigt omgärdades av alla möjliga rykten och historier av alla de slag, vissa sanna, andra inte. Massmedia började på allvar att intressera sig för folkmusikens framfart bland ungdomen och då framförallt Skäggmanslaget. Massmedia började spinna på Skäggmanslaget och vänsterrörelsen, Skäggmanslaget och näcken, Skäggmanslaget och pengarna samt fler mer eller mindre fantasifulla kopplingar. Nu var de riktigt stora i svenskt musikliv.

Hösten 1971 släpptes då Skäggmanslagets andra LP *Snus, mus och brännvin* som kom att bli en milstolpe för svensk folkmusik och det man kan kalla startskottet för att experimentera med olika folkmusikaliska uttryck, inte bara med folkmusik och popmusik. När *Snus, mus och brännvin* skulle spelas intog Skäggmanslaget kontakt med en brokig skala musiker från hela landet för att medverka på skivan. Dessa musiker var; Vifast Björklund, gitarrist, sångare och levnadskonstnär från Jokkmokk, Ceylon Wallin, nyckelharpspelman från Uppland, Bengt Berger, slagverkare från Stockholm, Kjell Westling, saxofonist från popmusikfältet i Stockholm samt Urban Yman, bassist och gitarrist också från popmusikgenren i Stockholm. Detta gäng utgjorde de medverkande på detta album.

Här väljer jag att i denna studie att frysa tiden och se på Skäggmanslaget vid just denna tidpunkt och vad som ledde fram till detta. Min utgångspunkt är skivan *Snus, mus och brännvin* och det mottagande som Skäggmanslaget och deras skiva fick bland konsumenter och kanske framförallt i media vid tidpunkten. Att jag väljer att stanna här i historien betyder inte på något vis att historien om Skäggmanslaget slutade 1972, Skäggmanslaget gick vidare med två ytterligare skivor (*Kniviga låtar tillägnade länsman i Delsbo* (SLP 2541) 1973 och *På jakt efter Skäggmanslaget* (EFG-501 7006) 1974) och ett flitigt turnerande med den ursprungliga sättningen för att senare fortsätta som en duo med Thore Härdelin och Wilhelm Grindsäter. 1975 påbörjade Skäggmanslaget (Thore och Wilhelm) ett samarbete med gammeldansmusikanterna i gruppen ”Delsbopojkarna” som resulterade i många spelningar på Skansen i Stockholm och även ett landsomfattande turnerande. Denna konstellation gavs även ut på skivan *Gammeldans på Skansen* (YTF-50220) år 1975.

Efter 1970-talets gyllene år för svensk folkmusik började Thore Härdelin och Wilhelm Grindsäter att mer och mer uppträde var för sig i olika sammanhang både som soloartister och som medlemmar i diverse folkmusik- och gammeldansgrupper. Skäggmanslaget existerar än i dag

i allra högsta grad med Thore och Wilhelm som fasta medlemmar medan det ofta även figurerar andra spelmän i gruppen. Några som figurerat som medlemmar av och till i Skäggmanslaget under senare år är Wilhelms gamla ”original-Skäggmanslagare” Gert Olsson och Bengt Linderoth.

### Snus, mus och brännvin - Nygammal folkmusik

1971 var ett betydelsefullt år för svensk folkmusik, Skäggmanslaget släppte sin andra skiva *Snus, mus och brännvin*. Vid det här laget hade det som brukar kallas för folkmusikvågen börjat märkas i svensk folkmusik så smått. Mer folk började komma på spelmansstämmor och Skäggmanslaget drog stor publik på diskotek och pubar i Stockholm. Den nya skaran spelmän som började synas på folkmusikscenen hade Skäggmanslaget som sina stora idoler. Skäggmanslaget bjöd på gammal svensk folkmusik i ny tappning, samma vara fast i ny förpackning. Dock kommer frågan om vad som var det nya och okonventionella i Skäggmanslaget. Låtarna var ju knappast nya och mycket av deras framträdanden var ju i allra högsta grad traditionellt, men något var nytt...

Hur kontroversiella var Skäggmanslaget egentligen under 1970-talets första år? Här är det intressant att beakta begreppet kontroversiell då detta kräver en norm att utmana eller avvika ifrån. För Skäggmanslagets del fanns det flera olika konventioner att förhålla sig till eller avvika ifrån. Dels hade de som en samling spelmän i traditionell mening en stark konservativ folkmusiktradition att förhålla sig till samtidigt som de i praktiken uppträdde som ett populärmusikaliskt fenomen och därmed har mer eller mindre konservativa konventioner att förhålla sig till även där. Skäggmanslaget utmanade från båda håll i en tid när den svenska folkmusiken och populärmusiken möttes i nya uttryck och gjorde intåg på varandras produktiva arenor. 1971 släppte Skäggmanslaget sin andra LP *Snus, mus och brännvin*, som följde det grammisvinnande succéalbumet *Pjål, gnäll och ämmel* från 1970. I mycket folkmusiklitteratur anses det att Skäggmanslagets första album är den stora milstolpen i historien kring folkmusikens nya musikaliska uttryck. Detta är en åsikt som vid en första anblick verkar rimlig då detta album möjliggjorde att populärmusikaliska uttryck fick en plats i folkmusiken. Dock måste det påpekas att detta Skäggmanslagets första album inte i egentlig mening innehåller något samspel mellan Skäggmanslaget och Contact eller Marie Selander. Marie Selander medverkar enbart på egna spår på skivan och även om Contact och Skäggmanslaget visserligen spelar tillsammans på *Gråtlåten* så är Contacts medverkan ett mindre lyckat koalitionsförsök som i ärlighetens namn känns som två musikgrupper som spelar samtidigt och inte en samling musiker som spelar tillsammans. När

Skäggmanslaget släppte *Snus, mus och brännvin* kom däremot något nytt in i den svenska folkmusiken och framförallt blev det något nytt bland folkmusikfonogram. En typ av samspejglädje som bara tidigare gick att finna bland buskspelet på en spelmansstämma eller hemma hos spelmännen själva fick för första gången representeras på fonogram. Borta var arrangemangen och det stela i musiken. Karlskoga Tidning publicerade en recension av skivan den andra oktober 1971:

Gruppens andra LP, som nyligen utkommit, är en mycket bra vinjett över svensk folkmusik. Skäggmanslaget har där utvecklat sitt intresse för folkmusik till att inte bara folklig vissång och fiollåtar utan också jojkar och nyckelharpspel. *Snus, mus och brännvin* är en genomarbetad produktion, men inte så genomarbetad att inte spelglädjen går fram, en motsvarande spelglädje brukar man bara hitta på amerikanska blues-plattor. Det är ingen tvekan om att Skäggmanslaget har bidragit i hög grad till uppsvinget för folkmusiken och man får hoppas att intresset står sig och att de som sysslar med folkmusik kan fortsätta att utveckla den. Lycka till!  
(Karlskoga Tidning 1971-10-02)

## Sonet och folkmusiken

*Snus, mus och brännvin* är en skiva som i mycket speglar den populärmusikaliska andan som rådde under 1970-talets början. Däremot kan man inte säga att skivan på samma sätt speglar en folkmusikalisk praxis. Detta understryks genom att skivan också lanserades som en populärmusikalisk produktion i många fall. Även om skivbolaget Sonet var en framstående folkmusikdistributör (med många ”traditionella” folkmusik skivor i bagaget) så var deras satsning på Skäggmanslaget på många sätt annorlunda. Dag Häggqvist som vid tiden var en av tre ägare av Sonet säger:

Sonet producerade ju under samma period en rad mycket seriösa folkmusikproduktioner, inte minst i form av vår landskapsserie och vi hade inga problem att tillåta oss att samtidigt experimentera med mera rockinfluerade folkmusikproduktioner som Skäggmanslaget och hade en ganska klar bild av var de artistiska gränserna gick. (Dag Häggqvist via e-post 2005-10-25)

För Dag Häggqvist liksom flera andra fanns det alltså en skillnad mellan de traditionella folkmusikutgivningarna och Skäggmanslaget. Kanske fanns det en trygghet i att ge ut traditionella folkmusikinspelningar som därmed legitimerade att man samtidigt också gav ut mer

experimentell folkmusik. Sonet var ett kommersiellt bolag som tidigt satsade på folkmusik som en kommersiellt gångbar genre och kanske just därför lanserades Skäggmanslaget som ett mer populärmusikaliskt fenomen än den mer traditionella folkmusiken. Om Skäggmanslaget hade legat under att annat skivbolag som inte hade det stora folkmusikutbudet som Sonet hade så kanske Skäggmanslaget lanserats utåt som mer av traditionell folkmusik.

### En salig blandning

Folkmusiken förknippas ofta med olika regioner som landskap och socknar i Sverige. Så föreligger det i dag och så gjorde det även under början av 1970-talet. Detta representeras medialt inte minst av Sonets landskapsserie med folkmusik som började ges ut i slutet av 1960-talet där de ”stora” folkmusiklandskapen representerades med en eller flera skivor. Skäggmanslaget hade en annan inställning till folkmusik. Det konservativa och konventionella gränsdragandet ersattes med vad närmast kan ses som en ”greatest hits”- inställning. Detta kan ses som en medveten, om än, försiktig protest mot det konservativa folkmusikklimatet som rådde, men en bidragande faktor till den geografiska spridningen bland låtmaterialet hos Skäggmanslaget bör också ha varit att dessa tre spelmän ännu var relativt unga och ännu inte tillskansat sig en utbredd regional repertoar och ett utpräglat dialektalt spelsätt. *Snus, mus och brännvin* innehåller låtmaterial från hälsingland, dalarna, uppland och lappland. Låtarnas geografiska ursprung är fördelade som följer:

Dalarna: 4 st.

Hälsingland: 7\* st.

Uppland/Roslagen: 5 st.

Lappland (jojk): 4st.

Egen komposition Wilhelm Grindsäter: 1 st.

### Kulturellt kontra Ekonomiskt kapital

För att genrebestämma ett musikaliskt fenomen eller produkt (eller alla kulturella fenomen och produkter förvisso) så måste man relatera fenomenet eller produkten i fråga med andra fenomen eller andra produkter. Här är det intressant att tänka på den franske sociologen Pierre Bourdieu

---

\* *Jämtpolska efter Carl Swed* klassificerar jag som en låt från Hälsingland och den spelas på ett sådant sätt av Skäggmanslaget, men låten har nog sitt egentliga ursprung i Jämtland eller de östra delarna av mellersta Norge.

och dennes resonemang kring kulturellt och ekonomiskt kapital. Dock måste man ha i åtanke att olika artister i olika sammanhang ändrar sin position i förhållande till kulturellt och ekonomiskt kapital, det är på samma sätt som när vi talar om identiteter i allmänhet att dessa uppstår i mötet och är i allra högsta grad socialt skapade och föränderliga. Även om Bourdieus teorier i mycket förutsätter ögonblicksobservationer så är de väl så användbara i ett resonemang kring musikaliska fenomen i samhället. Eftersom denna studie är historiskt inriktad finns möjligheten att frysa tiden och se på Skäggmanslaget i ett visst skede eller en viss situation. När det gäller den polarisering som ständigt pågår i kulturlivet där fenomen laddas med mer eller mindre kulturellt kapital måste man tänka på att ett musikaliskt fenomen likt en individ innehar olika positioner och identiteter i olika sammanhang.

Inget musikaliskt fenomen, vare sig Bach eller ABBA, innehar en fast och bestämd mängd kulturellt kapital utan denna tillgång (eller brist på tillgång) i kulturellt kapital uppstår först i mötet med en mottagare som per automatik relaterar fenomen mot varandra. Detta sker genom att vi som kulturella varelser genom traditioner och annan kulturell inläring innehar ramar inom vilka dessa fenomen ”ska” röra sig inom. Detta gäller inte minst inom musik eftersom det under en lång tid existerat stor polarisering inom musik där den klassiska musiken stått bergfast för det fina och kultiverade medan fenomen inom populärmusiken och folkmusiken i dess skiftande former genom åren alltid återfunnits i en kulturell position som förhållit sig till den klassiska och seriösa musiken.

Var kommer då Skäggmanslaget in i bilden? Jo, Skäggmanslaget existerade under denna tid både som folkmusikgrupp och som popgrupp. Vilket av dessa epitet som passade bäst in är helt beroende på vem/vilka man frågar och i vilket sammanhang. Så genom att spela folkmusik i populärmusikgenren erhöll Skäggmanslaget ett relativt högt kulturellt kapital inom populärmusikfältet medan Skäggmanslagets kulturella kapital inom folkmusikfältet samtidigt minskade på samma grunder. Om man ska följa Bourdieus teori till fullo, som förvisso behandlar kulturlivet i sin helhet (litteratur, konst, teater, musik etc.), så innebär det att ett kulturellt fenomen med ett stort kulturellt kapital ej samtidigt kan inneha ett stort ekonomiskt kapital. Detta resonemang fungerar i det sammanhang Bourdieu refererar till, men om man ska använda teorin som i det här fallet begränsat till det populärmusikaliska fältet gäller inte samma ”regler”. Redan begreppet populär motsäger detta i ett marknadsekonomiskt och kommersiellt samhälle baserat på tillgång och efterfrågan. I Bourdieus stora kulturella världsbild återfinns ju populärmusik i den högra kommersiella sidan och har därmed en position inom det stora fält Bourdieu talar om. Samtidigt måste man se populärmusiken som ett av flera autonoma fält vilka existerar inom det stora fältet vilket innebär att populärmusiken samtidigt som det innefattas och

tillhör att större fält ändå är ett eget fält med egna kulturella ramar. Detta påverkar och bestämmer ett fenomenens position inom det egna fältet.

## Nytt sound

Skäggmanslagets position inom folkmusiken vid tiden för *Snus, mus och brännvin* var inte helt självklar. Vissa uppskattade dem, andra inte. Även Skäggmanslaget själva var först tveksamma till resultatet av *Snus, mus och brännvin* – inspelningen. Soundet var nytt och osäkerheten var stor. Skivans producent Samuel Charters berättar:

I like the record a lot, but in the beginning Skäggmanslaget didn't like it all, and wouldn't continue to go in that direction. They also had much negative reaction from their friends. I talked to Peter Puma Hedlund, the nyckelharpa player, recently. He was with Nortellje Elit Kapell when I recorded them later. At first he also didn't like the new sound, but he said that now they're some of his favorite things. So many things were involved for everyone at that moment.[...]” (Samuel Charters via e-mail 2005-12-09)

Den stora bidragande delen till skivans speciella sound var användandet av instrument som inte vanligtvis återfinns inom den svenska folkmusiken, både *Trettondagsmarschen* och *Polska efter Nils Hägg* framförs med en högst ovanlig sättnings. Urban Yman spelar bas, Bengt Berger spelar tablas och Kjell Westling spelar saxofon tillsammans med Skäggmanslagets tre fioler på dessa två låtar. Överlag på skivan finns det en känsla av en jamsession där musikerna turas om att framföra låtar tillsammans i olika sammansättningar. Flera utav låtarna framförs av Ceylon Wallin, nyckelharpa och Vifast Björklund på gitarr. Vifast Björklund har även några solospår på skivan där han framför jojk från Lappland. Dessa inspelningar är intressanta då det var den första jolk utgiven på ett kommersiellt skivbolag. Dock är Vifasts inspelningar inte särskilt uppmärksammade i jolk-sammanhang vilket kan bero på att Vifast Björklund inte var same och därmed inte anses som tillräckligt autentisk i sammanhanget. Så även om Skäggmanslagets namn pryder skivans omslag så är skivan mer av en dokumentation av brokig samling musiker med mycket spelglädje som samlats för mer eller mindre improviserat samspel.

Som jag tidigare nämnt så producerades skivan av Samuel Charters. Vid sidan om den de intressanta instrumentsättningarna var Charters den stora bidragande faktorn till det nya soundet. Charters hade tidigare producerat flera amerikanska folkmusikskivor med olika artister

och hade en erkänd känsla för den typen av folkmusik. Så genom att låta Charters producera *Snus, mus och brännvin* öppnades nya dörrar för ett nytt och spännande sound. Skäggmanslaget hade ju som bekant redan spelat in en skiva och medverkat på Contacts skiva *Hon kom över mon* och det fanns från olika håll ett intresse att göra Skäggmanslaget större och ännu mer kommersiellt gångbara. Om detta säger Samuel Charters:

When I came to Sweden in the winter of 1971, Skäggmanslaget had just done the single Hon (or Han) Kom Over Mannen with a pop group, and there was considerable interest in doing something with them that would be in the same direction as Fairport Convention or the other English Folk Rock groups. (Samuel Charters via e-mail 2005-12-09)

Jag vill här förtydliga att den singel som Charters refererar till här är låten *Hon kom över mon* som spelades in tillsammans med Contact. Att det fanns ett intresse att få Skäggmanslaget att fortsätta producera kommersiellt material faller sig naturligt eftersom kommersiella produkter genererar inkomster för de inblandade, men att få Skäggmanslaget att producera något i stil med Fairport Convention kanske var att sikta väl högt. De engelska och amerikanska folkmusikartisterna har alltid ett kommersiellt försprång i och med att den moderna populärmusiken som vi känner den i dag alltid till viss del burit spår av anglosaxisk folkmusik. Om vi ser på Bob Dylan som ett exempel så var ju han en av den amerikanska folkmusikvågens största namn, men ses i dag i större utsträckning som en av vår tids största populärartister än som en folkmusiksångare. Att samma utveckling skulle kunna ske med en instrumental svenskt folkmusikgrupp som spelade polskor och gånglåtar känns som lite av en utopi. Men inte desto mindre var Skäggmanslaget en relativt stor kommersiell framgång i Sverige och på den tiden var den svenska marknaden nummer ett för artister och skivbolag. Som bekant var ju detta tiden innan ABBA, Sveriges första stora kommersiella musikexport.

## Rock 'n' folk

Att göra en skiva med namnet *Snus, mus och brännvin* är ju i sig en vågad sak, och sen om man beaktar att detta var för 35 år sedan blir det hela ännu mer chockerande. Skäggmanslaget var provocerande på många sätt. De var unga och rebelliska i en, i deras ögon, alltför konservativ spelmansrörelse och ett allmänt musikklimat som förvisso i denna tid började visa mer experimentell lusta, men ett musikklimat som med våra mått mätt ändå var oskyldigt och moraliskt försiktigt. Skäggmanslaget fick snabbt ett rykte om sig att vara riktiga festprissar och

”Dom var långhåriga å dom spela med en frenesi...”

kvinnokarlar. Detta faktum bidrog till lika stor del, om inte till större del, än musiken till att Skäggmanslaget blev ett välkänt fenomen i svenskt musikliv. Så nog var skivtiteln onekligen passande. Wilhelm Grindsäter berättar själv om skivtiteln *Snus, mus och brännvin* i en artikel från 1971 där han aningen diplomatiskt och ursäktande förklarar sig:

Deras nya skiva har titeln *Snus, mus och brännvin*.

- Ett gammalt hälsingskt kraftuttryck, förklarar Wille.

- Vi anser inte att uppmana folk till att snusa, musa och koka brännvin.

(Expressen 1971-07-31)

Efter detta kommer det en liten eftersläng som spär på landsbygdsromantiken lite:

Kokas det alltjämt brännvin i Hälsingland?

- Om! (Expressen 1971-07-31)

Att spela på sprit och sex i en skivtitel på den här tiden var inte helt utan bekymmer. Skivbolaget Sonet var tveksamma till titeln, men fick ge sig för Skäggmanslagets vilja. Dag Häggqvist, Sonet berättar:

Jag kom ihåg att jag studsade lite inför den albumtitel Skäggmanslaget föreslog men vi lugnade ned oss och accepterade den. (Dag Häggqvist via e-post 2005-10-25)

Skäggmanslaget var nog så nära den klassiska rockmyten man kan komma inom svensk folkmusik. Att chockera och utmana folkmusiketablissemangen var något som Skäggmanslaget gjorde kontinuerligt under 1970-talets början. Detta bidrag till att folkmusikscenen breddades och utrymme gavs för nya spelmän och folkmusikgrupper att synas på den traditionella folkmusikscenen. Detta både genom att många attraherades av Skäggmanslagets musik och manér, men kanske än viktigare att folkmusikscenen breddades och nya musikaliska uttryck fick plats inom folkmusikens ramar; rocken fick en plats i den svenska folkmusiken, inte bara musikaliskt utan även attityder och inställningar.

Skäggmanslaget i 1970-talet - ett underhållningsfenomen

Skäggmanslaget blev i och med sitt genombrott inte bara uppmärksammade för deras musikaliska insatser utan deras privatliv stod mycket i centrum. Historier om dessa tre musikers framfart spreds bland deras publik och kommersiellt var detta inget fel. Namnet Skäggmanslaget förknippades på så sätt inte bara med musikgenren folkmusik utan även med inställningar och attityder som tilltalade och fascinerade en ny publik. Tidningarna drog även de sitt strå till stacken vad gäller att lansera Skäggmanslaget på ibland lite väl fantasifulla sätt. Den tredje oktober 1971 publicerade Aftonbladet en artikel om Skäggmanslaget med titeln ”*Skäggmanslaget – ett sätt att protestera mot USA*”. I denna artikel har journalisten Arne Norlin flyttat fokus från musiken till att se Skäggmanslaget som språkrör och ledargestalter för en social rörelse. Under underrubriken ”*Allt måste inte komma från USA*” skriver Norlin:

Wilhelm Grindsäter från Skäggmanslaget vågar sig på en gissning: - Vietnamkriget och en massa annat har gjort att folk i Sverige har börjat ifrågasätta den västerländska kulturen. Allt måste inte längre komma från USA. (Aftonbladet 1971-10-03)

Här får Skäggmanslaget stå som politiska budbärare av ett antiamerikanskt vänsterbudskap. Folkmusikens egenvärde marginaliseras för en bild av folkmusiken som ett verktyg i en politisk kamp. Vidare fortsätter artikeln med att skänka ett romantiskt skimmer över livet utanför storstaden:

Wilhelm Grindsäter är äldst av grabbarna i Skäggmanslaget. Han fyller 26 senare i år. Han är född i Stockholm, men nu bor han i en liten vit gård utanför Delsbo. – Jag flyttar aldrig tillbaka till Stockholm, säger han. – Här kan man gå ut och pinka utanför trappan om man har lust. Och spela långt in på natten utan att grannarna klagat. (Aftonbladet 1971-10-03)

Det här romantiserandet av ett naturnära leverne stämmer bra överens med det som brukar kallas för ”den gröna vågen”, en ungdomsrörelse närmast inspirerad av den amerikanska hippiekulturen. Att flytta från storstäderna ut till landsbygden för att leva ett ”naturligare” liv var tankar som fick ett starkt fäste bland en del av den politiskt medvetna svenska ungdomen vid denna tid.

Skäggmanslagets medlemmar fick i media olika roller som förknippades med deras personer. Thore Härdelin målades upp som den traditionelle spelmannen som kombinerade sitt

traditionella musikaliska arv med att samtidigt ta musiken och livet med en klacksark. Wilhelm Grindsäter (som var den äldste i gruppen) fick rollen som den organiserade medlemmen som utåt manifesterade den mest ordnade tillvaron och strukturerade tillvaron medan den yngste medlemmen Peter Logård representerade den festglade ynglingen som motsatte sig allt vad tradition och konservatism heter. Detta görs tydligt i Arne Norlins artikel där Wilhelm Grindsäter citeras mest flitigt. Thore Härdelin medverkade inte vid den intervjun eftersom han vid tillfället satt i fängelse för vapenvägran. När sedan Peter Logård citeras görs det på detta vis:

- Att kуска runt och spela samma låtar gång på gång kan vara ganska tråkigt, säger han.
- Ibland är man less på allting.
- Det är bäst när man får åka hem till en polare med en 75:a och lite mat och spela, säger han. (Aftonbladet 1971-10-03)

Senare i artikeln diskuteras folkmusikens värderingar och olika uttryck. Här ges utrymme för Skäggmanslaget som en samling unga spelmän att framföra sin åsikt om folkmusiken, men i slutet av denna del poängteras även här Peter Logårds särställning i gruppen:

Thore och Wilhelm är riksspelmän. Petter tycker att det där med Zorn-medaljer är mest skit. (Aftonbladet 1971-10-03)

I denna artikel har Arne Norlin lyckats placera in Skäggmanslaget som en del av en antiamerikansk ungdomsrörelse. Musiken står i bakgrunden och det som intresserar och därmed står i förgrunden är *fenomenet* Skäggmanslaget. Man kan se Skäggmanslaget som ett paket där musiken bara är en del av detta underhållningsfenomen.

## Tomtar och troll

Folkmusik förknippas till viss del med olika fantasifulla övernaturliga fenomen. Näcken känner väl de allra flesta till, figuren som lockade människor, främst kvinnor, ner i vattnet med sitt fiolspel. Men Näcken är inte den enda figuren av detta slag som genom årens lopp förknippats med folkmusiken. För länge sedan ansågs de flesta spelmän vara mer eller mindre trollkunniga och därmed på farligt god fot med den onde. Detta är självklart inte vad Skäggmanslaget sysslade med, särskilt trollkunniga var de inte, men i media var det väl lite så och så med den här saken. I

Expressen 1971-07-31 publicerades en artikel av Alf Montán med den smått humoristiska rubriken ”*Ibland tjänar vi 30 000 i månaden*”. Här skriver Montán i de inledande raderna i artikeln:

Alla tre i Skäggmanslaget har en guldring i höger öra. Som spelmän ute i bygderna hade förr. Ringen ansågs ge skydd mot övernaturliga väsen. Den var också ett tecken på att bäraren stod på god fot med tomtar och troll och annat mystiskt”  
(Expressen 1971-07-31)

Montán fortsätter med:

- Han ser farlig ut, viskar en liten flicka om Thore. Flickan kramar mormors, eller om det är farmors, hand hårdare.
- Han har nog lärt sej spela av Näcken, viskar mormor tillbaka.
- Näcken...? undrar flickan storögt.
- Ja, strömkarlen. Han bodde i forsar och lockade kvinnor till sej med sitt fiolspel. (Expressen 1971-07-31)

Även Aftonbladets Arne Norlin verkar intresserad av Näcken och annat otyg, men Skäggmanslaget ger svar på tal. Han skriver i sin artikel:

Musiken är kolsvart och avgrundsdeep som kan gamla kvarndammen. I vattenfallet sitter näcken och stampar takten med sin bockfot. Stampet sprider sig över skogen, byn, landskapet, landet.  
- Äsch, säger Wilhelm.  
- Näcken och sån skit. Det är inte vad det handlar om. Inte i dag. (Aftonbladet 1971-10-03)

Att det skulle handla om näcken är det väl ingen som allvarligt skulle kunna tro, men vad handlade det då egentligen om? Fanns det bakomliggande orsaker till att Skäggmanslaget reste land och rike runt för att spela eller vad det bara ett förnöjsamt sätt att tjäna sitt uppehälle i samhället?

## En medial produkt

Det finns inget egentligt svar på dessa frågor då ett fenomen som Skäggmanslaget till stor del är skapat av medierna och sin publik. Med detta menar jag att paketet Skäggmanslaget är vad som

skrivs om dem och vad som sägs om dem, en medial produkt. Självklart finns det bakom denna produkt tre spelmän som kanske inget hellre ville än att spela musik som sitt levebröd, men utan media och ett allmänt mänskligt fabulerande vore dessa tre spelmän inte Skäggmanslaget i den mening vi ser dem idag. Detta gäller för alla kulturella fenomen som vi känner. Om vi hör namnet Skäggmanslaget eller ser en bild på Skäggmanslaget så associerar vi detta till den kulturella produkt som vi har i vårt medvetande.

Vi kan ta den för gemene man mer kände amerikanske artisten Michael Jackson som talande exempel. Om jag skulle nämna Michael Jackson för vem som helst jag träffar (under förutsättning att personen i fråga känner till Michael Jackson) så per automatik associerar vederbörande namnet Michael Jackson med utseende, beteende, värderingar och andra egenskaper och historier kring Michael Jackson. Produkten Michael Jackson skulle inte vara den samma utan detta. Genom detta skapas en helhet, om denna helhet är felaktig och missvisande eller korrekt och väl representativ för personen Michael Jackson är irrelevant i sammanhanget. Det väsentliga här är att personen Michael Jackson blir ett sammansatt identitetspaket som kontinuerligt ändras och manifesteras via media och mänsklig interaktion.

## Avslutning

Folkmusik är ett intressant kulturfenomen. Samtidigt som den representerar ett opretentiöst folkligt musicerande är den också en ständig källa till diskussioner och meningsskiljaktigheter rörande allt från den stora helheten till de minsta detaljerna. Folkmusiken har alltid sedan den lyftes fram utav musiketablissemangen på 1900-talets början laddats med värderingar utifrån ideologiska strömningar som varit påtagliga i en viss tid. Just detta med folkmusikens ombytliga betydelse över tid är något som jag finner relevant just för denna uppsats. Genom att inse detta får man förstå hur folkmusikvågen under 1970-talet inte bara grävde fram en nästan bortglömd musikstil utan även återigen satte folkmusiken som en representant för ideologier. Då kan man se detta bara som ännu ett led i folkmusikens vandring genom 1900-talet med dess skiftande politiska klimat eller så kan man se på 1970-talets folkmusikvåg som en helomvändning för svensk folkmusik.

Var passar då Skäggmanslaget in? Var de bara ett nytt led i folkmusikens 1900-tal eller var de den helomvändning jag nyss nämnde? Skäggmanslaget var, kan man riskfritt säga, unika i sitt slag. De visade en ny publik att den svenska folkmusiken existerade och levde ett liv utanför Skansen eller på Midsommaraftonen. Samma sak började nu hända i Sverige som tidigare skett i Storbritannien och USA. Den inhemska folkmusiken började märkas bland populärmusiken.

Samtidigt som folkmusiken dök upp från, kan tyckas, tomma intet fram till den unga svenska musikpubliken så får man inte glömma att Skäggmanslagets medlemmar fanns innan detta. Skäggmanslagets medlemmar var inte barn av den svenska folkmusikvågen, de var barn av ett folkmusikintresse som fanns innan den stora vågen. Det folkmusikvågen gjorde för dessa tre spelmän var att erbjuda dem en arena för just deras kulturella verksamhet, en arena som var större än de någonsin upplevt.

Vad är det som gör att en skiva blir klassisk och står sig år efter år i hård konkurrens? Ja, detta är ju självklart väldigt individuellt, men en sak är säker att de skivor som blivit klassiska och finns kvar i människors medvetande innehåller något andra skivor inte gör. *Snus, mus och brännvin* är en sådan skiva. Den är klassisk för den folkmusikintresserade och trots sina 35 år på nacken är den fortfarande en skiva som uppskattas av en stor publik. Att jag valt att skriva om den i ett sådant här sammanhang är i sig ett bevis för detta.

Folkmusik i all ära, men mycket av Skäggmanslagets framgångar byggde på ett populärmusikaliskt fält med högt i tak. Diskotek, pubar och ungdomsgårdar var de arenor där Skäggmanslaget fick sitt genombrott. Den stora folkmusikvågen under 1970-talet hade sitt egentliga ursprung i populärmusiken där ett intresse för folkmusik växte sig större för att sedan fullkomligt chocka folkmusiketablissemangen med sin plötsliga närvaro. Inom folkmusiken hade väl Skäggmanslaget egentligen inte mycket att komma med mot de stora erkända namnen under den här tiden, men kommersiellt slog de dessa äldre spelmän med hästlängder. Skäggmanslaget är inte bara en del av svensk folkmusikhistoria, Skäggmanslaget är också en del av den svenska populärmusikens historia. Detta är vad som gör Skäggmanslaget till det musikaliska fenomen vi känner i dag.

## Källor

Otryckta källor och inspelningar

### Fonogram

Kalle Almlöf, Anders Rosén & Målar Lennart Johansson: *Västerdalton* Fjedur

FJDLP-72001 1972

Pers Hans Olsson & Björn Ståbi: *Bockfot* Sonet

SLP-2001 1970

Skäggmanslaget: *Kniviga låtar tillägnade länsman i Delsbo* Sonet

SLP-25411973

Skäggmanslaget: *Pjål, gnäll och ämmel* Sonet

SLP-2510 1970

Skäggmanslaget: *På jakt efter Skäggmanslaget* Europa Film

EFG-501 7006 1974

Skäggmanslaget: *Snus, mus och brännvin* Sonet

SLP-2522 1971

Skäggmanslaget & Delsbopojkarna: *Gammeldans på Skansen* YTF

YTF-50220 1975

## Intervjuer

Intervju via e-post med Bengt Berger 2005-10-23

Intervju via e-post med Dag Häggqvist 2005-10-25

Intervju via e-post med Samuel Charters 2005-12-09

Intervju inspelad med Roger Meijer 2005- 01-04

## Tryckta källor och litteratur

Bell, Allan & Garret, Peter, 1998. *Approaches to media discourse*. Oxford.

Charters, Samuel, 1979. *Spelmännen*. Lidingö.

Deivert, Eva, 2000. *På vandring med fiolen – Om svensk folkmusik som identitetskapare*. C-uppsats  
Etnologiska institutionen Umeå universitet.

Ehn, Billy & Klein, Barbro 1994. *Från erfarenhet till text*. Stockholm:Carlssons.

Eriksson, Karin, 2004. *Bland polskor, gånglåtar och valser – Hallands spelmansförbund och den halländska  
folkmusiken*. Göteborg.

Eriksson, Karin, 2005. *Svensk folkmusik blir svensk världsmusik – Ideologi i förändring under 1970-tal*.  
C-uppsats Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet.

Kjellström, Birgit, Ling, Jan, Christina, Mattsson, Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar, 1985  
*Folkmusikvägen*. Stockholm:Rikskonserter.

Ling, Jan, Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar, 1980. *Folkmusikboken*. Stockholm:Prisma.

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, 1996. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora:Gidlunds.

Ramsten, Märta, 1992. *Återklang – Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg: skrifter från  
Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet, 27/1992.

- Roempke, Ville, 1980. Ett nyår för svensk folkmusik – om spelmanströrelsen. I: Ling, Jan, Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar, 1980. *Folkmusikboken*. Stockholm:Prisma.
- Ronström, Owe, 1996. Revival Reconsidered. I: *The world of music* nr 3/1996: *Folk music revival in Europe*.

#### Tidningsartiklar

- Ahrnstedt, Pelle, "Skansensväng" härligt program med folkmusik Expressen 1971-07-16
- Engelbrektsson, Jan, *Skäggmanslaget – folkmusikens förnyare* Karlskoga Tidning 1971-10-02
- Eriksson, Bengt, *Skäggmanslaget visar diskotekspubliken: Det finns svensk folkmusik också...* Odaterat tidningsurklipp. DAUM (Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå) acc nr 9005.
- Himmelstrand, Peter, *Udda artister kommersiella idag – lättare sälja än de i gammal stil* Expressen 1971-10-21
- Montán, Alf, "Ibland tjänar vi 30 000 i månaden" Expressen 1971- 07- 31
- Norlin, Arne, *Skäggmanslaget – ett sätt att protestera mot USA* Aftonbladet 1971-10-03
- Weck, Lars, *Skinnbrakka: Spelmän 1970 lirar polska på diskoteken*. Dagens Nyheter 1970-06-05

# ERIC HAMMARSTRÖM

## HAN SLOG SÖNDER SIN FIOL NÄR HAN TRÄFFAT EN SPELMAN SOM VAR BÄTTRE – OM ORGANISTER OCH KLOCKARE SOM FOLKLIGA CEREMONI- OCH DANSSPELMÄN

### Inledning

Den som ägnar sig åt så kallad svensk spelmansmusik med någorlunda öppna sinnen kommer ganska snart underfund med att i synnerhet många polskor låter ganska lika barock- och rokokomusik. Detta är ingen tillfällighet. Det folkliga musikutövandet har aldrig varit någon isolerad företeelse. Man kan då ställa sig frågan hur utbytet har gått till. Hur kommer det sig att just dessa epokers konstmusik har satt så djupa avtryck i det vi än idag kallar folkmusik?

I min bana som utövande spelman kom jag snart till det stadium då jag började rota i Nils Anderssons och Olof Anderssons stora samling "Svenska låtar". I synnerhet mina exemplar av Östgötadelarna och Småland-, Blekinge- och Ölandsdelen fungerar vid det här laget mest enligt lösbladssystemet.

I Svenska Låtar finns det alltid en kort biografi över den spelman som de påföljande melodierna är upptecknade efter. Där talas det bl.a. om vilka han, för det är oftast en han i dessa instrumentala sammanhang, lärt sig sin repertoar av, ofta i flera led. Påfallande ofta finns det en klockare eller organist med några steg bakåt i traditionskedjan. Jag roade mig med att räkna i hur många sådana kortbiografier det nämndes någon klockare eller organist i de bägge östgötadelarna av Svenska Låtar. Resultatet blev att så var fallet i hela 12 biografier av 41. I en biografi, den om Fredrik W Clarin, nämns hela sju organister inklusive huvudpersonen själv. Uppenbarligen hade organister och klockare, som ofta i praktiken var samma personer, en mycket stor betydelse i den folkligt musikaliska kontexten. Vad denna betydelse bestod i ska denna uppsats handla om.

### Syfte och frågeställningar

Syftet med den här uppsatsen är att visa på vad organister och klockare spelade för roll i den musikaliska kontexten utanför den strikt kyrkliga sfären i 1700- och 1800-talens bondesamhälle,

samt vilken status de åtnjöt i lokalsamhället och gentemot andra spelmän. Hur och varför har denna roll förändrats med tiden? Samtidigt vill jag visa på hur samlare och andra folkmusikintresserade ställt sig till organisternas och klockarnas profana musik även efter att dessa upphört att vara dansspelmän i någon större utsträckning<sup>1</sup>.

## Begränsningar

För att få ett hanterligt material har jag geografiskt begränsat mig till Östergötland och norra Småland, med tyngdpunkt på den östra sidan. Jag bor själv inom detta område och är sedan tidigare väl förtrogen med traktens folkliga musiktradition, inte minst genom eget musicerande. Kyrkböcker och andra intressanta arkivalier för detta geografiska område förvaras i huvudsak på landsarkivet i Vadstena.

Jag har valt att koncentrera huvuddelen av mina konkreta undersökningar ungefär till tiden mellan 1750 och 1850. Det är då de flesta av de bevarade s.k. spelmansböckerna nedtecknades. En stor del av dessa är skrivna av just klockare och organister. Nästan alla klockare och organister som nämns i Svenska låtar och andra 1900-talssamlingar av spelmansmusik levde i detta tidsintervall. Efter denna tid nämns få organister och klockare som betydande dansmusiker. Kring detta faktum kommer jag att resonera längre fram i uppsatsen. Samtidigt är det tiden då ett flertal av församlingarna i det undersökta området skaffat orglar och därmed organister. Linköpings stift var under andra hälften av 1700-talet det stift i landet som hade störst andel församlingar med orglar - en övervägande majoritet av församlingarna hade hunnit skaffa orgel. Ganska många gjorde det faktiskt redan på 1600-talet<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Uppsatsen hade inte blivit vad den blev om jag inte fått tips och idéer från människor kring mig. Det går ej att här nämna alla som hjälpt mig på vägen. Några vill jag dock särskilt tacka. Först och främst gäller det min fru Katarina, som själv är mycket insatt i ämnet. Med henne har jag kunnat diskutera idéer och resultat. Eftersom hon är arkivarie till yrket har hon också kunnat lotsa mig väl genom arkivens irrgångar. Främst gäller det Vadstena landsarkiv där hon tidigare arbetat och därför är väl förtrogen med. Tillsammans med henne spelar jag också mina undersökningspersoners musik.

Mycket av inspirationen till uppsatsen kommer av långa samtal och diskussioner med Håkan Andersson i Västervik genom åren. Han har gett mig många goda råd och tips om litteratur. Det är få som har en så bred och djup kunskap inom ämnet svensk folkmusik och dans som han.

Tack också Anders Thörnquist och Brita Ehlert, Norrköping, Arne Blomberg, Törnevalla, Anders Bockgård, Tryserum samt Ingemar Furenhed, Östra Ryd, som bistått med viktigt källmaterial. Ett tack även till Magnus Gustafsson, Smålands Musikarkiv, för kunniga tips och källmaterial.

<sup>2</sup> Hülphers s. 108, 262-271

## Litteratur och ämnesbakgrund

Det har skrivits mycket om svensk folkmusik genom åren, med varierande kvalitet. Väldigt mycket av detta behandlar denna musik som just folkmusik utan att sätta in den i en vidare musikalisk/historisk kontext. Det har också skrivits en del om klockare och organister. Problemet med mycket av denna litteratur är att man egentligen mest är intresserad av de inomkyrkliga arbetsuppgifterna. Uppgiften som dansmusiker nämns i bästa fall i förbigående. Att ”klockarlitteraturen” i allmänhet är skriven av sentida yrkesbröder förklarar till stor del detta faktum. Grovt sett kan man alltså säga att folkmusikforskarna har intresserat sig för bondspelmännen och kyrko- och skolhistorikerna åt organisterna/klockarna som just organister och lärare. Man måste alltså läsa båda typerna av litteratur, samt allmän musikhistoria, för att få något grepp om ämnet. Denna uppsats är ett försök att göra en syntes av det som går att utläsa om ämnet ur både ”klockar-” och ”spelmanslitteraturen”. Nedan följer en presentation av en del av den viktigare litteraturen jag använt mig av vid arbetet med denna uppsats.

Det bästa verk jag läst om organister i Sverige är **Josef Sjögrens** digra arbete från 1958 om organisterna i Västerås stift. Han ger en bra allmän historik om organisternas arbetsuppgifter och ämbetets historik. Sedan följer en genomgång av alla församlingar i Västerås stift och deras organister genom tiderna. De förhållanden Sjögren beskriver tycks i allt väsentligt ha relevans även för Linköpings stift. Åtminstone utifrån mina iakttagelser.

**Hilmer Wentz** har skrivit boken ”Klockaren i helg och söcken” som utkom 1980. Boken ger en ganska bra allmän bakgrund till klockarinstitutionen från medeltiden och framåt. Ibland måste man dock se upp eftersom Wentz ofta fokuserar på skånska förhållanden, vilka ibland skiljer sig i viktiga avseenden från dem i Östergötland. Den kanske viktigaste skillnaden är att det i Skånelandskapen fanns speciella häradsspelmän som inte hade någon direkt motsvarighet i mina trakter. Dessa hade där privilegium att spela på dans och gästabud och således hade inte organisten/klockaren detta privilegium<sup>3</sup>. När det gäller klockaren som spelman finns således inte så mycket att hämta från Wentz.

För Östergötlands horisont påbörjade **Nils Göransson**<sup>4</sup> en serie skrifter om klockare och organister i detta landskap, som gavs ut mellan åren 1983 och 1994. Dessa var tänkta att bli en genomgång av församlingarna och deras organister i Sjögrens anda, men Göransson är betydligt mera summarisk. T.ex. saknas det notapparat och källförteckningen lämnar en del övrigt att önska. Tyvärr hann han bara med kommunerna i den västra landskapsdelen innan han dog. Därmed finns inte de personer med som jag valt ut att skildra. Göranssons arbete bygger i sin tur

---

<sup>3</sup> I praktiken var säkert en hel del skånska klockare och organister också häradsspelmän.

<sup>4</sup> Göransson titulerar sig själv klockare.

i stora stycken på kantor **Ernst Petterssons** klippsamling kring Linköpings stifts klockare och organister som förvaras i Vadstena landsarkiv. Denna samling har naturligtvis också varit mig till stor hjälp i mitt letande.

Vad gäller kyrkorglarnas utbredning i Sverige på 1700-talet är **Abraham Abrahamsson Hülphers** "Afhandling" från 1773 en ovärderlig källa.

Förhållandet mellan folkmusik och konstmusik och deras ömsesidiga påverkan över tid har på norsk botten mycket förtjänstfullt och klarsynt behandlats av **Asbjørn Hernes** 1952. Man kan naturligtvis inte översätta norska förhållanden direkt till svenska, men många paralleller borde kunna dras. På svensk botten finns ett utmärkt kapitel av **Gunnar Ermedahl** i Folkmusikboken från 1980. Den handlar just om hur det vi idag kallar spelmansmusik med sin fioldominans har sina rötter i 1700-talet. Mycket går också att läsa i verket "Musiken i Sverige" i fyra band från början av 1990-talet. Detta verk är en svensk musikhistoria som försöker täcka in alla genrer. Det har annars varit ont om sådana goda översiktsverk för svenska förhållanden.

På senare år har en del gjorts för att överbrygga genregränserna i musikforskningen. För sydsvensk del kan **Magnus Gustafssons** och Smålands musikarkivs arbete med att lyfta fram småländsk musikkultur framhållas. Det har resulterat i en serie CD-skivor med grupperna Sågskära och Höökensemblen. År 2000 kom också Magnus Gustafssons stora bok "Småländsk musiktradition", som är en guldgruva för alla dem som har samma intresse som undertecknad.

För förståelsen av synen på folklig musik genom tiderna har det varit bra att läsa antologin "Texter om svensk folkmusik" (Ronström & Ternhag 1994). Här finner man kommenterade texter om svensk folkmusik från 1800-talets första år fram till 1980-talet. För att föra in det teoretiska resonemanget i ett större europeiskt perspektiv har jag sött mig på **Peter Burkes** "Folklig kultur i Europa 1500-1800."

## Metod, teori och källor

Jag har läst litteratur om klockare och organister i allmänhet och om musiklivet under den aktuella perioden. Huvudsakligen har jag dock letat efter material i husförhörslängder, kyrkorådsprotokoll, bouppteckningar, domböcker och andra arkivalier.

Ämnet jag avhandlar befinner sig någonstans i gränslandet mellan disciplinerna etnologi, historia, musikvetenskap, idéhistoria och sociologi, även om jag lägger fram uppsatsen i ämnet etnologi. Egentligen ligger ämnet kanske närmast beskrivande kulturhistoria. Jag har ändå försökt att anlägga ett så etnologiskt och kulturanalytiskt perspektiv som möjligt. Främst sker detta genom ett försök att komplicera de närmast mytiska begreppen folklighet och folkmusik. Häri tar

jag avstamp hos mentalitetshistorikern Peter Burke. I fråga om organisterna och klockarna som dansmusiker ställs nämligen några av de gängse föreställningarna om folkmusik på ända.

Som etnolog vill man åt föreställningar och den allmänna synen i tiden kring det man studerar. Jag har särskilt velat se på eventuell konkurrens med andra kategorier av spelmän. I litteraturen finns det några exempel på det, men jag har själv hittills inte lyckats hitta något konkret att ta på i arkiven. Här har jag fått ta till simpla gissningar, vilket kan kännas lite frustrerande. Vad gäller just konkurrensen skulle det säkert gå att få fram fall, men då finge man systematiskt plöja lunta efter lunta med domböcker. Detta har det inte funnits möjlighet till inom detta uppsatsarbete som bedrivits vid sidan av mitt ordinarie förvärvsarbete. I stället får det anstå till en eventuell fortsättning.

Synen på klockaren/organisten bland övrig allmoge har det om möjligt varit ännu svårare att få grepp om. Folkminnesarkivens frågelistor visade sig här inte vara till någon större hjälp. De sträcker sig egentligen bara bakåt till senare delen av artonhundratalet. Då har emellertid redan organisterna/klockarna i allmänhet slutat vara dansmusiker. Försök att hitta mina studieobjekt i Linköpings gymnasiums elevrullor har hittills inte heller varit lyckosamma. Troligen har jag letat på fel ställen i denna skolas något röriga arkiv.

## Den manliga dominansen

I uppsatsen behandlas inte en enda kvinna bland mina studieobjekt. Könsobalansen är med andra ord total. Varför har det blivit så? Vi måste då komma ihåg att under den tid som skildras var samhället i än mycket högre grad än nu patriarkalt. Det fanns kvinnor som dansspelmän även i bondesamhället även om de var färre till antalet än männen. Desto fler var duktiga sångare. Däremot blev det formellt möjligt för kvinnor att bli organister först 1861. Det vill säga först efter storhetstiden för organisterna som dans och ceremonimusiker. Vad gäller klockaretjänst fick kvinnor långt fram på 1900-talet begära dispens för att söka sådan (Göransson 1992:17). Kontrasten är slående mot idag då andelen kvinnor bland både fiolspelmän och organister är stor.

## Musikern som individ

På senare år har fokus inom folkmusikforskningen mer och mer förskjutits från skildringen av en kollektiv tradition till individnivå. Man söker skildra den enskilde utövaren som just den unika

artist han/hon är<sup>5</sup>. Ett exempel på ett sådant arbete är **Gunnar Ternhags** avhandling om Hjort Anders Olsson (Ternhag 1992). Även jag försöker ha en liknande infallsvinkel genom att lyfta fram några enskilda organister och organistdynastier och på så sätt berätta min historia genom deras liv och gärning. Det vill säga så gott det nu låter sig göras med de ändå ganska begränsade källor det handlar om när det gäller vanliga människor vid den här tiden. I och med att de haft ett offentligt ämbete har de dock ändå lämnat efter sig hyfsat mycket spår i arkiven.

Performansstudier riktar in sig på individer i det skapande ögonblicket. Tyvärr saknas nästan helt ögonvitnesskildringar av de personer jag skildrar vad gäller deras musikaliska gärning. Performansstudier låter sig med andra ord inte göras. Deras musikaliska repertoar borde man däremot kunna få en uppfattning om genom efterlämnade notböcker.<sup>6</sup>

Jag anser att det är viktigt att se dem jag söker skildra som individer och utövare av ett musikaliskt yrke och inte bara som anonyma bärare av en tradition. För att kunna göra det på ett så här begränsat utrymme, kan man inte ta med allt för många personer. Naturligtvis har jag i mitt letande i arkiven samlat på mig uppgifter om många fler personer men de jag här har valt ut ser jag som goda representanter för det skeende jag vill beskriva. Man kan se det som en kompromiss mellan att ta upp många namn mera ytligt eller att berätta något utifrån endast en person såsom Ternhag gör. Hjort Anders dog först en bra bit in på 1900-talet och kom genom detta århundrades betydligt effektivare kommunikationskanaler dessutom att bli känd i hela landet. Det säger sig själv att det finns många fler källor om en sådan person än om dem jag skildrar.

Samtidigt verkar naturligtvis den enskilde musikern i en social och kulturell kontext och är därigenom bärare och förmedlare av en tradition. De stora likheterna i deras repertoarer är ju ett självklart uttryck för detta. För mig är det viktigt att ha med båda dessa forskningsperspektiv. Jag försöker kort och gott skildra en kulturell process genom att synliggöra namngivna individer. De personer jag använder som exempel är i huvudsak sådana jag tidigare känt till. Jag har valt ut dem därför att de är kända till namn i spelmanskretsar som förmedlare av melodier till våra dagar. Däremot har kanske inte så mycket varit känt om dem som personer. Detta vill jag med denna uppsats nu råda bot på. Risken med mitt personurval är naturligtvis att man kan anklaga mig för

---

<sup>5</sup> En introduktion till individstudiet inom nordisk musiketnologin utgör Lundberg och Ternhags (red) antologi, *The Musician in Focus* utgiven 2000. Metoden är inte helt ny. Redan Nils Andersson hade den bestämda uppfattningen att varje enskild spelman skulle presenteras med sin egen repertoar för sig i Svenska låtar. En tanke som då och en lång tid framöver sågs som djärv och gav upphov till diskussion. Se Mats Rehnbergs inledning till Andersson 1963:16-17.

<sup>6</sup> Det har tidigare antagits att många "klockarlärningar" och klockare under tidigt 1800-tal såg det som sin uppgift att nedteckna bygdens gängse musikaliska repertoar, inte minst för att träna notkänedom och notskrift (Gustafsson 1983:3). Men med tanke på deras stadgade skyldighet att tillhandahålla profan musik på gillen etc. är nog böckerna i huvudsak avsedda som komihåg för det egna musicerandet.

att bara försöka bevisa något jag ändå har förfäktat länge utan att egentligen ha någonting på fötter. Mitt försvar är att detta inte är en uppsats i ämnet sociologi. Jag tycker det är bättre att skriva något utifrån det material jag har än att inte skriva något alls.

## Den stora och den lilla traditionen

Vad är folkmusik? Vad är folket? Vad är folkligt? Tillhörde präster, klockare och organister folket? En polska, eller kanske en menuett, som står i en klockares notbok, och som kanske dessutom är komponerad av en hovkapellist, är det folkmusik? Svaren är kanske inte så entydiga. Kategorierna kanske är alltför grova. Som brukligt är terrängen mer kuperad än kartan är platt. Definitionen av och synen på det folkliga har dessutom varierat betydligt beroende på tid och social kontext. Jag kommer längre fram i uppsatsen att resonera mera om och komplicera folkmusikbegreppet.

För att bringa lite ordning i begreppen kan det ändå hjälpa att bygga modeller. I stället för att tala om dikotomin folkligt – högre stånds-, kan man göra som Peter Burke och i stället använda sig av begreppen **den stora**, respektive **den lilla traditionen**.<sup>7</sup> Han hämtar begreppen från Robert Redfield som beskriver de båda traditionerna sålunda:

Den stora traditionen odlas i skolor eller tempel, den lilla traditionen utvecklar sig och fortskrider i de obildades liv i bysamhällena . . . De två traditionerna är beroende av varandra. Den stora traditionen och den lilla har länge påverkat varandra och fortsätter att göra det . . . Stora epos har uppstått ur beståndsdelar av många människors traditionella sagoberättande, och epos har återvänt till allmogen för att modifieras och införlivas med den lokala kulturen.

Burke ser dock Redfields definition av den lilla traditionen som för snäv eftersom den utesluter de högreståndspersoner, i vid bemärkelse, för vilka folkkulturen var en andra kultur. Samtidigt menar han att man inte heller kan tala om den lilla traditionen i singularis eftersom det inte finns en folkkultur utan många varianter av folkkultur. Besuttna bönder har naturligtvis inte exakt samma kultur som exempelvis luffare. Ändå är begreppen den stora och den lilla traditionen användbara för resonemanget i denna uppsats. Därför kommer jag att använda mig av dem genom att pröva mina iakttagelser mot denna mycket grova modell.

Burke modifierar Redfields modell på följande sätt (a a s 43):

---

<sup>7</sup> Burke 1983 s. 39. Dessa begrepp har Burke själv i sin tur hämtat från socialantropologen Robert Redfield som ställde upp denna modell redan på 1930-talet.

Det finns två kulturtraditioner i nya tidens Europa, men de korresponderade inte exakt mot de två huvudgrupperna i samhället, eliten och den stora massan. Eliten tog del av den lilla traditionen, men *gemene man hade inte del i den stora* (min kursivering). Denna asymmetri uppstod emedan de två traditionerna fördes vidare på olika sätt. Den stora traditionen överfördes på ett formellt sätt vid läroverk och universitet. Det var en sluten tradition i den bemärkelsen att folk som inte bevistat dessa institutioner, vilka inte var öppna för alla, var uteslutna. De talade i en alldeles bokstavlig bemärkelse inte språket. Den lilla traditionen överfördes å andra sidan på ett informellt sätt. Den var öppen för alla, liksom kyrkan, värdshuset och marknaden, där så många uppträdanden förekom.

Att tala om den stora respektive lilla traditionen känns dessutom betydligt mindre värdeladdat än att använda sig av de klassiska etnologiska begreppen *gesunkenes* respektive *gehobenes Kulturgut*. Lite konstigt känns det ändå att kalla det som är den stora massans kultur för den lilla traditionen, men låt gå för det. Jag tänker inte hitta på något nytt begrepp, eftersom det troligen skulle förvirra ännu mer.

Var hamnar då kategorierna organister och klockare i den Redfield/Burkeska modellen? Ja de hade onekligen en roll som mediatörer mellan den stora och den lilla traditionen. De verkade i båda kontexterna. Jag ska här försöka visa att gränserna mellan de bägge traditionerna var ganska flytande vad gäller musiken under den aktuella perioden. Till viss del måste jag alltså polemisera mot Burkes sats ovan. Jag vill hävda, att genom organisterna fick faktiskt *gemene man* en inte alls så liten del i den stora musiktraditionen. Denna del internaliserades i den lilla traditionen. Organisten som ofta kom från den stora massan, utbildades vid läroverket/gymnasiet och använde och spred den inhämtade kunskapen bland den stora massan. Organisterna och andra storspelmän anlätades även i högreståndsmiljöer.

### Musiken i lokalsamhället

I detta avsnitt ska jag göra en genomgång av begreppen klockare och organister och deras historiska bakgrund. Samtidigt ska vi också ta oss en titt på i vilka profana sammanhang de kan ha verkat som musiker och då också titta på andra musiker kategorier.

## Klockare

Först måste vi reda ut kategorierna klockare<sup>8</sup> och organister. Låt oss se på vad de hade för bakgrund i historien.

Klockareinstitutionen är i princip lika gammal som kyrkan i Sverige. I exempelvis Upplandslagens kyrkobalk av år 1296 stadgades att socknemännen tillsammans med prästen skulle utse klockare i församlingen. Om de inte var överens gällde socknemännens veto. Detta ändrades sedan 1571 i och med Johan III:s Nova Ordinantia. Fortfarande gjordes valet gemensamt av präst och församling, men nu var det i stället prästen som hade vetorätt.

När man hör ordet klockare kan man lätt få för sig att dennes huvudsakliga uppgift bestod i att ringa i kyrkklockorna. I själva verket var det bara en del av hans gärning. Efter reformationen överläts i praktiken ofta ringningen till andra, t.ex. så kallade ringkarlar. Klockaren kom i stället att bli en församlingens alltiallo med en ställning mellan församlingsprästen och övriga ”kyrkobetjänte”.

Under den katolska tiden var klockaren vigd till diakon eller subdiakon. En del klockare var egentligen sådana som inte slutfört hela sin prästutbildning. I Danmark kallas fortfarande klockaren för degn, ett ord som är nära besläktat med både diakon och djäkne. Att klockaren var vigd betydde att han kunde fungera som en slags hjälppräst som sjöng responsorierna i mässan. Han kunde också förrättade dop eller predika. Då behövde han kunna latin. Klockarna omfattades aldrig av något celibattvång. I motsats till prästerna som vigdes till sitt ämbete av biskopen, vigdes klockarna av sockenprästen.

Efter reformationen ändrades klockarens roll drastiskt. Nu var det normala inte längre att han var vigd. Luther menade att prästämbetet är ett och odelat och därmed fanns det inget utrymme för "halvpräster" såsom vigda klockare. Klockaren skulle enligt Luther däremot även i fortsättningen ha ansvar för ringningen, sången och musiken. Luthers elev Olaus Petri säger: *"Liksom det är en smeds uppgift att smida, så är det en prästs uppgift att predika Guds ord."* Här märks redan en försmak av den lutherska ortodoxins anda som skulle komma att dominera Sverige under lång tid. I stället fick nu klockaren till uppgift att driva barnaläran. dvs. att lära ut katekes, hustavla och psalmer. Detta skedde till en början muntligt eftersom barnen inte var läskunniga. Därmed inpräntades treståndsläran, den om näre-, läre- och värestånden.

---

<sup>8</sup> Avsnittet om klockare bygger på Wentz.

## Organister

Under loppet av 1600-, 1700- och 1800-talet skaffade de flesta församlingar orglar. I Linköpings stift skaffade församlingarna orglar förhållandevis tidigt jämfört med andra stift i landet<sup>9</sup>. Då måste det också finnas någon i församlingen som kan spela på orgeln och vårda den. De flesta församlingar ansåg sig dock inte ha råd att anställa en befattningshavare till. Blivande organister försökte därför ofta få en klockaretjänst eftersom det var en tjänst som redan fanns och gav dem en viss, om dock mager, lön. Härigenom blev organist- och klockarebefattningarna oftast sammanslagna. Klockaren var ju även innan orgeln kom den som skulle leda församlingssången. Kombinationstjänsten klockare/organist föll sig därför ganska naturligt. Så blev det oftast i praktiken. I teorin däremot var musiken i kyrkan uppdelad på fyra befattningshavare (Bohlin 1993:87): Prästen skulle behärska den liturgiska sången. Organisten skulle spela orgel och eventuella andra instrument. Klockaren skulle leda församlingens koralsång och kantorn leda kyrkokören. På landsbygden blev det nästan utan undantag klockaren/organisten som skötte all musik utom den liturgiska sången under den här tiden.

## Utbildning<sup>10</sup>

Någon officiell utbildning för organister fanns inte i Sverige förrän 1814 då Musikaliska akademins undervisningsverk inrättade en sådan (Arnér 1977:223). Ändå har klockare och organister utbildats i stiftsstädernas gymnasier och vid trivialskolorna ända sedan 1600-talet. Där fick man då del av tidens gängse skolmusik. Mer om detta nedan. För organister kompletterades sedan undervisningen hos någon stadsorganist eller domkyrkoorganisten. Domkyrkoorganisten var i allmänhet samma person som 'rector cantus' eller 'director musices', musikläraren på gymnasiet. Om alla blivande klockare och organister, eller ens de flesta, gått på gymnasiet under den här behandlade tiden och regionen låter jag vara osagt. Att man gått i lära eller praktiserat hos någon som var etablerad i sysslan står emellertid klart. Exempel på det kan ses i avsnittet om slakten Styrländer längre fram i uppsatsen.

Stiftsstädernas gymnasier var livaktiga spridningscentra för ny musik. Karl XI förbjöd 1694 den processionsgång vid vilken både djäknar och deras lärare gick runt i staden och sjöng ihop sin inkomst. Detta lär ha bidragit till att istället intresset för profan instrumentalmusik ökade bland djäkarna. Det gick nämligen att få omedelbara inkomster genom att spela på kalas. Stadsmusikanternas betydelse minskade under 1700-talet då skolmusiken mer och mer

---

<sup>9</sup> Hülphers går i sin "Afhandling..." från 1773 igenom landets kyrkor och deras orglar.

<sup>10</sup> Avsnittet bygger i huvudsak på Sjögren 1958, Luttu 1968 och Gustafsson 1991.

sekulariserades och tog över dessas uppgifter i det offentliga livet. Vi ser under 1700-talet med andra ord en avsevärd förskjutning av tyngdpunkten från vokal kyrkomusik till instrumental, ofta profan, musik vid gymnasierna. Biskop Haqvin Spegel uppsatte efter branden i Linköpings gymnasium år 1700 en inventarieförteckning där följande instrument uppräknas (Luttu 1968:13):

En Regal eller Spinette  
2 st. Discants violer<sup>11</sup>  
1 st. Alt viol.  
1 st. Tenor viol. Ny  
2 st. gamla och sönderbrächte Tenor violer.  
1 st. Bass viol  
1 st. Alt skalmäja  
1 st. Dulcian – god  
1 st. Dulcian gammal och ofärdig.  
4 st. Bassuner färdige och år 1707 förbättre  
3 st. nya dusflöjter  
1 st. gammal Bass viol aldeles sönderfallen

1794-1803 fanns följande instrument tillhörande samma gymnasiekapell<sup>12</sup>:

En Contra-bas  
Två Violonceller, af Lundstedt, med foutral.  
En Altviol, af Vikckström  
Två gamla Altviolier.  
Två Oboer med tillhörande rör.  
Två Fleutes Traversieres.  
Två Fagotter – omakar – med tillhörige rör.  
Två Valdhorn med tilsatser utan munstycken.  
Två gamla Trumpeter med tilsatser och munstycken.  
Et pat Pukor med pinnar och Stämm-nyckel.  
En gammal Clavecin.  
En Stämm-gaffel.

---

<sup>11</sup> Troligen syftar viol på instrument ur gambafamiljen och inte violinfamiljen.

<sup>12</sup> Förteckning öfver de Instrumenter och Musicalier m.m. som tilhöra k. Gymnasii Capellet i Linköping 1794. Denna förteckning är kompletterad t.o.m. 1803.

Det skiljer ungefär 100 år mellan dessa förteckningar. Gambafamiljen har efterträtts av violinfamiljen och barockens klangideal tycks ha efterträtts av klassicismens i det senare instrumentariet. Någon violin nämns inte. Kanske skulle violinisterna använda egna instrument.

Samuel Ödman (1750-1829) skriver om Växjö gymnasiekapell alltid stod för musiken på de baler där nya modedanser stod i centrum. Vidare skriver han att ”*varje vårtermin informerades, med rektors tillstånd, en dansmästare ungdomen i bugning och menuetter*” (Ödman 1997:100). Daniel Annerstedt talar från ungefär samma tid i Växjö även om pollonesser, som det vi i dag ofta brukar kalla polskor då kallades. För att få en inblick i hur ett gymnasiekapell kan ha fungerat vänder vi oss än en gång mot Växjö där Josef Rosengren beskriver kapellet på 1760-talet i sin ”Ny Smålands beskrifning”:<sup>13</sup>

De ynglingar, som tjänstgjorde i instrumentalmusiken, hade ännu större fördelar (jämfört med diskantisterna, sångarna, min anm.), nämligen hvar och en hela förgången eller hela eftergången af sockengången i ett pastorat. Till gengäld skulle enhvar lära en yngre gymnasist att traktera hans instrument, så att han kunde få en efterträdare vid sin afgang från gymnasiet. Så väl ledarplatserna i stämmorna som musikanterplatserna öfvertogs genom ackord. Den betalning som efterträdaren erlade kallades successionspänningar.

Vi ser här hur en medlem som slutar i orkestern är tvungen att först skaffa och lära upp en ersättare. Tyvärr har jag ingen motsvarande beskrivning från Linköping, vilket naturligtvis betyder att det inte måste ha gått till på samma sätt här.

Magnus Gustafsson skriver att det inte bör ha varit ovanligt att diskantisterna och instrumentalisterna vid gymnasiet som av olika anledningar inte fullgjorde sina präststudier, i stället blev klockare eller organister ute i socknarna (Gustafsson 1991:206). Man måste komma ihåg att hela skolväsendet före 1800-talet i stora stycken var avsett att utbilda präster och andra kyrkans tjänare.

Gustafsson menar att det förekommer en viss eftersläpning i musikstil i provinsstäderna jämfört med Europas metropoler. De noter som finns bevarade från slutet av 1700 från Växjö gymnasium är fortfarande mestadels barockmusik(a a s 205). Josef Sjögren skriver däremot från Västerås att Mannheimerskolans orkesterstruktur återspeglas i gymnasiets orkester under samma tid (Sjögren 1958:62). I Linköping hänger man också med sin tid, vilket framgår av ovan citerade instrumentförteckningar. Med andra ord skulle det kunna vara lite olika med hur snart nya musikaliska moden slår igenom på olika håll i landet.

---

<sup>13</sup> Både Annerstedt- och Rosengrencitaten är hämtade ur Gustafsson 1991.

## Social ställning<sup>14</sup>

Organisternas sociala status i just sin egenskap att vara organist var inte särskilt hög. Det skriver både Josef Sjögren och Harald Göransson (1994:249f) om. Medeltidens syn på lekaren/musikern kunde fortfarande anas. När orglar började anskaffas i landsförsamlingarna var man som tidigare nämnts i allmänhet inte beredd att anställa någon särskild organist. De som hade lärt sig sysslan strävade därför att få den klockartjänst som redan fanns. Det tycks i allmänhet först vara i egenskap av klockare som organisten fick en viss status i församlingen.

Som klockare fick man boställe och lagfästa lönerättigheter, även om lönen var ytterst knaper. Det var vanligt att en organist/klockare hade större inkomst av de profana spelningarna än av den kyrkliga tjänsten. På sina håll bedrev organister krogrörelse med myndigheternas tillstånd, just för den skull att församlingarna inte betalade dem en lön de kunde leva på enbart.

För klockarsysslan fodrades dock viss boklig bildning för att kunna driva barnaläran. Även om statusen som klockare var högre än som bara organist så räknades man ändå bara som en betjänt för prästernas uppvaktnings. Organister och klockare var ståndslösa och kunde därmed inte heller kandidera till ständsriksdagen. Närmast får man väl föra organisten till landsbygdens hantverkare. Trots det ovan sagda kunde naturligtvis enskilda organister bli högt uppskattade för sin skicklighet som musiker.

## Organisten - en spelman

Låt oss titta på valda delar ur "Ordning för Kyrko-Betjänte i Linköpings Stift" från 1795. Det är stiftets första sådan, men bygger enligt förordet på 1686 års kyrkolag, 1723 års prästprivilegier och flera därefter tillkomna kungliga stadgar. Med andra ord borde föreskrifterna till stora delar redan ha tillämpats ett bra tag innan de sattes på pränt. Här följer utdrag ur texten, understrykningarna är mina:

### §. 2.

Skicklighet hos en Klockare i allmänhet består i följande stycken:

Till Sederne, att han är vänlig, nykter, waksam, flitig, höflig. Till natursgåfwor, att han har sundt och redigt begrep, Drift i lynnet, lämplighet i Barna-underwisningen, samt fyllig, ren och böjlig röst, med godt gehör, så att han efter en på instrument gifwen ton precise kan begynna och under behållande af tonens läge sjunga en gifwen Psalm-melodie.

---

<sup>14</sup> Bygger till stor del på Sjögren 1958.

Till Insigterna, att han färdigt kan läsa svensk och Latinsk stil, tryckt och handskrifwen, med säker grund til ordens stafning, läsligen skrifwa latinsk och swensk stil, räkna quatuor species i heltal, och åtminstone de tränne första species i sorter, väl kan och redigt förstår sin Christendom efter den Cateches eller Lärobok, som allmänt brukas vid Barnaundervisningen i församlingen är eller blifver anbefalld, har så mycken kännedom på Claver eller Violin at han efter noter och tact kan spela och följaktligen sjelf lära sig sjunga var sång och Mäse-ton i Choral-boken, som honom förelägges; äfven med säkerhet öppna ådren på arm och fot, samt urskilja de händelser, då åderlätning gangnar eller skadar. Vid Stads och större Landsförsamlingar bör en Klockare jämte Cantaten O! Guds Lamb, äfven kunna sjunga andra mindre sångstycken och Choraler t.ex. ur Pergoleses Passions Musik; äfven som en högre grad af natursgofvor och insigter dertil billigt äskas: såsom utmärktare drift, särdeles god röst, vackrare hand att skrifva, större insigt i räknande m.m.

§ 3.

Organister i allmänhet böra til seder, lynne, skrif- och räknande vara af enahanda beskaffenhet, som för Klockare utsatt är; derjämte färdigt kunna spela efter noter til dans på Violin och accompagnera på Violoncelle; äfven som de, hvilkas bröst det tillåter, dessutom böra öfva sig på något blås-Instrument, såsom Oboe, Clarinette, Waldhorn eller Trompette, för att dels med undervisning kunna gå hugade nylärlingar tilhanda, dels betjena Församlingens högre och lägre Invånare vid bröllop och andra gillen, dels vid högtidliga tillfällen i Kyrkan kunna upföra Instrumental Musik. I avseende på sjelva Organist-Syslan böra de ej mindre känna et Orgelverks beståndsdelar, stämning och vård, än skickligen kunna traktera det vid Gudstjensten vid hvilket sednare dock följande grader må tillåtas:

1<sup>a</sup> Stads Organister skola äga en fullständig Kännedom af Psalm Theorien, exsequerad på 3 sätt: a) med vanligt General-Bas Accompagnement, b) med accorder af vänstra och melodien af högra Handen, c) med accorder af bägge händerna; item Kunna præludera i alla toner ex tempore efter gifvet Thema, och spela Stycken till in och utgång, både i den gamla fugerade och i den moderna blandade stilen.

2<sup>de</sup> Wid de största och mäst lönande Landsförsamlingar bör Organisten Kunna spela det första och andra af förenämnda sätt, item præludier och handstycken i alla toner samt göra reda för framledne Hof-Secreteraren Micklins Utkast til General-Basen, eller den anvisning, som som framledes utkommer och godkännas Kan.

3<sup>e</sup> I de smärre Landsförsamlingar bör Organisten Kunna spela Psalmerna med accorderne af högra handen, samt præludier och hand-stycken de mest brukliga toner, item Känna samma toners teckning, de 2<sup>de</sup> Tön-arternas skilnad, Intervallernas fördelning och accordernas teckning.

At större grad af färdighet i Instrumental Musik fordras af Organister i Städerna och de större församlingar, så at de i lättare Concerter Kunna swara för en understämman efter tact och expressions tecken, följer af sig sjelft.

Der Organist= och Klockare sysslorna äro förenade gifver högre skicklighet i Musicaliska vägen företräde för Sångkonsten; så at en sökande, som genom sin musique förtjent rum i högre Classen, men för sin sång skule blott i en lägre, behåller det första rummet och twertom.

§ 55

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

Här framgår tydligt att det ingick i organistens tjänst att vara även profan musiker i församlingen. Det är en uppgift som tillkommer organisten utöver klockaresysslorna. Vi ser också ett instrumentarium räknas upp som vi känner igen från Bellmans visor och epistlar. Tiden är ju också densamma. Organisten skulle alltså även kunna spela en hel del annan musik än psalmer på kyrkorgel. Även vad gäller klockaren krävs det att han hjälpligt kan hantera ”claver eller violin”. Här står det dock inget om skyldighet att spela till dans.

Vid organistvalet i Östra Ryds församling i Östergötland år 1816 gick tjänsten till **Nils Sandström** (1791-1843). Han visade, helt enligt reglementet, upp följande intyg från domkyrkoorganisten tillika director musices vid Linköpings gymnasium, Zacharias Köhler<sup>15</sup>:

Innehafvaren Nils Sandström från Björsätters Socken, som af mig blifvit undervist i Coralmusiken, äger den skicklighet, att han med mycken färdighet kan väl spela Psalmer Præludjer stycken både större ock smärre så för Orgevärk som för Clafver, Äger vacker och ren röst. Sjunger Psalmer ock Svänska Mässan med säkerhet. Kan stämman ock sköta Orgevärk hvarpå han flere gånger i Domkyrkan visat nöjactigt prof. Blåser Valthorn så att han biträdt vid Högtidligheter ock Spelar Violin till dans. Dess uppförande hos mig har varit utmärkt af stadig allvarsamhet ock flit. Således är Sandström enligt förfatningen utmärkt skicklig sökande till klockare och Organistbefattning af Större Classen. ock rekomenderas på det ömmaste hos den han sin befodran söker.

---

<sup>15</sup> Östra Ryd, Sockenstämmoprotokoll 1816.

Linköping den 14 Marsii1809

Zach. Köhler

Direc. Music: & Kant:

vid kong. Gymn:

Detta dokument talar samma språk. Det är organisten som ska fungera som musiker i lokalsamhället. I denne Nils Sandströms fall ska sägas att han inte är känd från någon av 1900-talets folkmusiksamlingar eller har lämnat någon känd egen notbok efter sig<sup>16</sup>.

I den kända ”Klockarfars visa”<sup>17</sup> från 1843, med början ”*Klockarfar han skall allting bestyrå*”, nämns, förutom många av de andra göromål klockaren har att göra, följande i sjunde versen: ”*Han skall föra an både dansen och leken, och vid bordet så är det han, som skär steken.*” Vi kan nog ana att denna visas klockarfar troligen även var organist.

### Frågan om privilegium

Josef Sjögren skriver om Västerås stift att bröllops- och gästbudsmusiken var en med organistsysslan direkt sammanhängande privilegierad inkomst fram till mitten av 1800-talet(Sjögren 1958:49ff). Han menar att den "bannmil" som förekom för stadsmusikanterna tycks ha haft sin motsvarighet på landsbygden. Detta betyder att organisten i princip hade ensamrätt på festmusiken inom ett visst avstånd från kyrkan. Sjögren räknar upp en rad konkreta fall där det blivit konflikter kring rätten att spela.

Nils Göransson nämner också att klockaren i regel hade prejudikat på att få utföra dansmusik vid bröllop och andra festliga tillfällen(Göransson 1992:11). Göransson skildrar i huvudsak östgötska förhållanden i sina skrifter, men tar tyvärr inte upp några konkreta rättsfall. Faktum är i alla fall att näringsfrihet inte infördes i Sverige förrän 1846.

Den tillträdande domkyrkoorganisten i Linköping 1705, **Johann Adam Horneyer** (d. 1711), kom med anspråk på ensamrätt att vid fester och högtider i staden ensam eller med anlitad hjälp

---

<sup>16</sup> Det finns dock noter efter två av hans släktingar bevarade. Dels ett blad med tre pollonesser bevarade ur en förmodligen större samling daterad Biörsätter martii 1778 som tillhört Nils Sandströms far, Nils Sandström d.ä. (1752-1825). Bladet finns bland det material August Fredin lämnade till Nils Andersson och som han i sin tur troligen fått av kantorn och folkskolläraren i Furingstad Per August Issén. En notbok med violino secundo-stämmor efter Nils Sandström d.y.s brorson, Nils Peter Sandström (1799-1833), finns på ULMA. Denne var organist i S:t Lars församling i Linköping.

<sup>17</sup> Göransson 1992, s. 2-3. Visan lär ursprungligen vara en dikt av boktryckaren J. W. Bäckström som sedan kom att ingå i ett folklustspel av G. W. Böttiger vid namn ”En majdag i Varend”, som uruppfördes på Kgl. Teatern i Stockholm 1843.

uppvakta med musik "*wie es aller Orthen gebräuchlich*".<sup>18</sup> Om detta beviljades framgår inte. Oavsett hur strikt deras monopol i praktiken har varit, har organisterna haft en mycket betydande roll i musiklivet, såväl i staden som på landsbygden. Detta gäller även i det i denna uppsats huvudsakligen behandlade geografiska området.

Att det kan ha förekommit konflikter mellan organister och andra musiker även i Östergötland angående det profana musikutövandet, framgår av den skröna som återges i inledningen till en notbok med låtar efter den kände storspelmannen **Pelle Fors** (1815-1908). Där talas om klockaren och organisten **Anders Söderlund** (1804-1838) i Yxnerum som lärde torparen och soldatsonen **Johannes Lång** (1802-1887) att spela.

"Den senare (Söderlund, min anm.) ansågs vara en överdängare på fiol och så självmedveten att han en gång slog sönder sin fiol i vredesmod då han hade träffat en spelman som var bättre."  
(Johansson 1977:1)

Johannes Lång, eller Lången som han kallades, ska ha varit en av dem som Pelle Fors lärde sig av. Det kan ha varit Lången som Söderlund blev arg på eftersom han enligt andra sagesmän med tiden ska ha kommit att överglänsa sin läromästare (Thörnqvist 1985:40). Man kan naturligtvis inte utgå från att händelsen med den sönderslagna fiolen verkligen har ägt rum, men bara det faktum att sägnen finns kan säga något om förhållandet mellan de bägge spelmännen.

### Olika kategorier av musiker i lokalsamhället

Liksom idag fanns det under den aktuella perioden olika slags musikutövare och olika slags tillfällen att utöva musik. Man bör nog se eventuella konflikter och även frånvaron av dessa mot den bakgrunden. Som tidigare nämnts så tyder mycket på att det kan ha funnits något slags privilegium för organisten/klockaren att spela. Det har ändå funnits spelmän, många gånger även betydande sådana, som inte haft en organist eller klockarbefattning. Jag ska i det följande försöka göra en kategorisering av vilka instrumentmusiker det kan ha funnits på landsbygden vid den här tiden, förutom klockaren/organisten.

Inom militärväsendet fanns det indelta **regementsmusiker** som var bosatta i bygderna, såsom trumslagare, pipare eller "hautboister" (Strand 1974). Även en "hautboist" skulle kunna spela stråkinstrument som violin. Regementsmusikerna liksom andra indelta soldater hade socknen att hålla med boställe. Många torpstugor har än idag namn som exempelvis Trumslagartorp som

---

<sup>18</sup> Luttu 1968, s. 37-38, Göranson 1983, s.16. Horneyer var född i Gotha i Thüringen och kom som krigsfånge till Sverige.

minner om detta. Exercisplatserna var viktiga spridningscentra för musik och annan folklore. Militärmusikernas betydelse i det lokala musiklivet bör nog inte underskattas. Det tycks som många av 1800-talets många klarinettspelmän hade militär anknytning. Naturligtvis borde det kunna ha varit konkurrens om spelningar med socknens organist, eftersom militärmusikern ju också var en slags yrkesmusiker.

Det fanns **husbehovsspelmän** som lärde sig spela som tidsfördriv. Dessa spelade för sitt eget höga nöjes skull utan att ha några vidare ambitioner än så med sitt musicerande. Husbehovsspelmännen var förmodligen ganska många och bör ha återfunnits i samhällets alla skikt. Carl Erik Södling skriver 1881:

För 60 à 70 år sedan ägde nästan hvarje yngling på landsbygden sin fiol (likasom nu det importerade dragspelet...), och kunde därpå spela mer eller mindre (Södling 1881:56).

Södling ska nu ibland tas med en viss nypa salt<sup>19</sup>, men det var nog i alla fall inte ovanligt att äga en fiol bland gemene man. Spelskickligheten var däremot säkert varierande. Under den aktuella perioden verkar det inte ha varit vanligt att se fiolspel och dans som stigmatiserande. I varje fall inte om man bara ägnade sig åt att spela till husbehov. Att spela fiol eller något annat instrument till husbehov, kunde man antingen lära sig själv eller gå i lära hos klockaren/organisten eftersom ju denne skulle "*gå bugade nylärlingar tillbanda*", som det står i den ovan citerade ordningen för kyrkobetjante. Man kunde också gå i lära hos någon annan spelman. Om denne då tog betalt skulle man kunna tänka sig att det kunde bli konflikt med organisten.

**Byspelmän** kan man kalla dem som anlätades vid mindre, informella, danstillställningar. Så länge byspelmannen inte tog betalt borde det inte funnits anledning för socknens organist att reagera.

Det fanns också **storspelmän** vars musikutövning var mer än vad man i dag kallar en hobby. De fick en betydande del av sin försörjning genom att spela och att lära ut denna konst. Ofta hade dessa hantverksyrken, var soldater eller hade något annat yrke som gjorde att de kunde röra sig mer fritt i ett större geografiskt område. Det var svårt att sköta en gård samtidigt som man titt som tätt spelade på olika tillställningar. Om man studerar folkminnesarkivens frågelistor om spelmän så ser man att dessa uppskattades mycket för sin konst och kom att ses som ett nödvändigt inslag för att ett större kalas skulle bli lyckat. Däremot säger samma listor att det ibland kunde vara lite si och så med spelmännens sociala status<sup>20</sup>. Det verkar som om dessa

---

<sup>19</sup> Musik- och gymnastikdirektören Carl Erik Södling som var en i kretsen kring Götiska förbundet förfäktade bl.a. så vidlyftiga idéer som att Inkariket skulle ha grundats av svenska kungar ur Ynglingaätten. Hans notuppteckningar brukar dock betraktas som noggranna och vederhäftiga.

<sup>20</sup> Ternhag 1992 diskuterar ingående frågan om spelmännens status i lokalsamhället i kapitlet Spelmanen och byn på s. 25-47. Han ger också åtskilliga exempel ur nämnda frågelistsvar.

storspelmän så småningom mer eller mindre tar över rollen som dans- och ceremonispelmän från organisterna någon gång i mitten av 1800-talet. Mer resonemang kring detta följer i nästa avsnitt. Frågelistsvaren gäller också i huvudsak det sena artonhundratalet.

Exempel på 1800-talets storspelmän var för Östergötlands del, **Carl August Lindblom** (1832-98), **Pelle Fors** eller Petter Magnus Jaénsson Forss (1815-1908), **Lars Johan Hörgren** (1818-1909) och **Spele Jocke** eller Johannes Johansson (1825-1918)<sup>21</sup>

Det borde ha varit bäddat för konflikter och konkurrens mellan organister och dessa storspelmän. Eller kanske inte?

### Olika tillfällen för spel och dans<sup>22</sup>

Vi måste hålla i minnet att huvuddelen av den musik vi här talar om i grunden var funktionell musik, d.v.s. dans- och ceremonimusik. Om man ska förstå eventuella konflikter och konkurrens, eller frånvaron av dessa, måste man se på i vilka olika kontexter man dansade och spelade. Man måste skilja mellan **privata** och **offentliga** tillfällen. Håkan Berglund delar upp spel- och danstillfällena i följande kategorier: **Förströelse**, **spontan dans**, **organiserad dans utan traktering**, **organiserad dans med traktering** respektive **storbröllop**. Det bör ha varit så att olika av de ovan nämnda kategorierna av spelmän kom i fråga vid olika spel/danstillfällen.

Till **förströelse** spelade alla sorters spelmän. Husbehovsspelmännen spelade väl mest bara till förströelse. För att spela till dans fordras det att man kan prestera en musik som fungerar till dans. Att inte vem som helst genast kan åstadkomma detta, det känner alla till som någon gång försökt dansa till en mindre bra dansmusiker. Under framförallt sommaren såg i huvudsak ungdomen till att det ofta blev tillfälle till dans. Så fort man blev fri från arbetet samlades man till spontan dans. Ofta handlade det om söndagen. Det var då man var ledig. Att dansa på lördagar ansågs däremot som opassande. När man slutat arbeta på lördagskvällen skulle helgfriden infinna sig fram till det att högmässan var slut på söndagen. Då kunde man umgås utanför hushållet. Här kunde det då bli tillfälle till **spontan dans**. Kraven på dansplats och spelman vid dessa tillfällen var jämförelsevis små. Hade man någon i ungdomslaget som var tillräckligt duktig att spela till dans så var det bra, annars fick man tralla.

Om man ville försäkra sig om att det skulle bli dans ordnas spelman och danslokal i förväg. Det är detta Berglund kallar **organiserad dans utan traktering**. På många håll kallade man det lekstuga. Där man hade tillgång till spelman kunde man ha lekstuga nästan varje söndag under

---

<sup>21</sup> Spele Jockes födelse och dödsår bygger på Tidman et al. 1986, sidorna ej numrerade.

<sup>22</sup> Avsnittet bygger i stor utsträckning på Berglund 1988. Hans uppsats skildrar förhållanden i Gävleborgs län, men borde vara tillämplig även för Östergötland.

sommarhalvåret. Ofta samlades man från flera byar. Då var det större förutsättning att få bra kvalitet på både dans och musik. Någon eller några gånger om året kunde man ha **organiserad dans med traktering**. Det var större tillställningar än den förra kategorin. Antingen bjöd ungdomslaget i den by där tillställningen var eller så bidrog alla deltagarna gemensamt till trakteringen. Man engagerade spelman eller spelmän i god tid. Spelskicklighet och anseende var vid dessa tillfällen viktiga hos den engagerade spelmannen. Dessa tillställningar förekom i huvudsak under lugnare perioder av arbetsåret och då det fanns fyllda matförråd.

Den mest organiserade formen av speltillfälle i bondesamhället var de **stora bondbröllopen**. Spelmannen och hans musik stod i händelsernas centrum. Varje ny fas i bröllopfesten skulle kommuniceras med musik: ankomst, måltid, gåvogivning, bröllopdans etc. Bröllopen brukade räkna i tre dagar eller mer. Ett bondbröllop var en statusmanifestation. Här kom bara erkänt skickliga och rutinerade spelmän i fråga. En ansedd spelman kunde räkna med en betydande ersättning för en brölloppspelning. Så här stora bröllop var det givetvis bara de välsituerade bönderna som kunde hålla. Småbönder hade en betydligt enklare tillställning. Hos de obesuttna liknade kanske festen mer en informell söndagsdans.

Förutom de ”berglundska” kategorierna av speltillfällen, som utgår huvudsakligen från förhållandena i Gävleborgs län, borde för den i denna uppsats studerade landsända även **högreståndsfester** utgöra en kategori. Exempelen på att organister och andra storspelmän spelat regelbundet på sådana tillställningar är många. Här spelades och dansades de senaste modedanserna. Carl August Lindblom brukade t.ex. spela på midsommarfirandet på Beckershov i Sörmland. Pelle Fors spelade ofta på Kåreholm på Vikbolandet. Man ska även komma ihåg att det på många herrgårdar också odlades ett husbehovsmusicerande där den musik som var populär i salongerna spelades. Det hörde helt enkelt till bildningen i högreståndsmiljöer att kunna hantera ett instrument.

De olika uppräknade speltillfällena kan här ses som en skala från det privata till det offentliga. Från husbehovsspelet och den spontana dansen utan traktering, där man bara fick lite eller inget betalt för att spela, till storbröllopet där man fick relativt mycket betalt. På högreståndsfesterna kunde man kanske också få ganska bra betalt, men hur det förhöll sig med det har jag inte sett några uppgifter om. Säkert gav dock dessa spelningar spelmännen både status och nya impulser.

Organistens/klockarens förändrade roll över tiden

## Undersökning av några konkreta exempel

Bondesamhället genomgick stora förändringar under den aktuella perioden. Naturligtvis återspeglas detta i den roll organister och andra typer av spelmän hade i lokalsamhället. Låt oss se på några olika spelmän som verkat under lite olika perioder av den behandlade tidsrymden för att sedan föra ett resonemang utifrån detta. Urvalet kan ju alltid diskuteras, men jag anser att dessa personer vara representativa för sin tid.

### Styrlander

Släkten Styrlander får här utgöra ett exempel på en organist- och spelmansdynasti. I detta avsnitt presenteras medlemmarna i dynastin och deras efterträdare.

Den 4/12 1741 föddes **Nils** Jönsson i Tornby i Styrestad socken strax utanför Norrköping. Hans föräldrar var bönder. Han och hans bröder antog namnet **Styrlander** efter socknen där de var födda. När detta skedde och varför har jag inte lyckats utröna. Sådant var dock mycket vanligt bland präster och klockare. Nils gifte sig med Sara Olofsdotter i Löts socken 1766. Samma år flyttade de till Drothem, som landsförsamlingen i Söderköping heter, där Nils blev klockare.

Den 21 juni 1790 dömdes Nils Styrlander av Söderköpings rådstugurätt till att sammanlagt betala 12 daler silvermynt för att ha givit torparen Magnus Göransson tre blodviten och ett ”*förackteligt*” tilltal. Allt detta dessutom på en söndag, vilket räknades som sabbatsbrott. De hade kommit i gräl om köp av en jakthundsvalp som Magnus Göransson hade till salu. Styrlander var tydligen även skyldig Göransson fyra schilling. Av dessa brott var det sabbatsbrottet som dömdes hårdast<sup>23</sup>. I januari året därpå konstaterade rätten att Styrlander inte förmådde betala böterna och bestämde att straffet skulle omvandlas till 8 dagars fängelse vid vatten och bröd<sup>24</sup>.

Den 23 september 1798 dog Nils Styrlander av rödfeber i sitt 57:e levnadsår. Samma år dog också hustrun. Han efterträddes som klockare i Drothem av sin son **Samuel Styrlander** (1772-1823). Varken Nils eller Samuel har mig veterligt lämnat efter sig någon musik som man vet de spelade. Att de var profana spelmän kan man ändå anta med ledning av bl.a. den tidigare nämnda ordningen för kyrkobetjante. Jag har inte lyckats hitta någon bouppteckning efter någon av dem.

Om inte Nils och Samuel lämnat några spår efter sig i den östgötska folkmusikens kanon, så har en av Nils andra söner Olof och dennes ene son med samma namn gjort detta desto mer.

**Olof Styrlander d.ä.** (1770-1849) föddes i Drothem och fick den genom dödsfall ledigblivna tjänsten som klockare och organist i Häradshammar på Vikbolandet år 1789. Så här berättar protokollet från urtima sockenstämman den 29 januari samma år:

---

<sup>23</sup> Söderköpings Rådstugu Rätts Dombok För-År-1790, 21 jan §2.

<sup>24</sup> Söderköpings Rådstugu Rätts Dombok För-År-1791, 24 jan §6.

§:1\_ Till återbesättande af den framledne Petter Zetterbeck ledig blevna Kläckare och Orgenist Sysslan uti den Häradsammars Församling hvartill Herr Hof:Predikanten och Prosten enligt Kongl: Majts Nådiga Resol: på Allmogens Allmäna Besvär d: 20 Nov: 1786 §:22 på Förslag uppfört, Kläckarn och Orgenisten And: Ekstam från Mogata, And: Erlund från Ljung och Olof Styrländer från Drothen, såsom bland de Sökande mäst tjänlige och i alla afseenden Skickeligaste; anställes i dag laglig votering efter gärdä Val i Socknestugan hvarvid Olof Styrländer från Drothen undfick de fleste rösterna, å sätt själfva vahl Protocollet utvisar.

Och kåmer således han, Olof Styrländer, att ärhålla Fullmagt på Kläckare och Orgenist Beställningen uti Häradsammars Församling med afnjutande af de förmåner och rättigheter samma Sysslor åtfölja: hvarmed honom åligger, att jemte vederhäftige Löftesmäns anskaffande med lydriad, flit och acktsamhet fullgöra de skyldigheter Kläckare och Orgenist Sysslorna tillhöra.

§:2\_ Sedan voteringen till Kläckare och Orgenist Sysslorna var slutad, och Olof Styrländer blefven vald Kläckare och Orgenist uti denna Församling, påstod Pehr Anders: i Toltrorp, Måns Hemmingss: i Reseberga och Nils Carlsson i Wångstad med någre, att Styrländer skulle förlora de desse Sysslor åtföljande Collecter, intet njuta Husrum uti Socknestufvu Byggningen, ej heller få mer uti Orgenist Lön än Förordningen kan afstaka, hvilka påståender, af Nils Carlsson i Wangstad yrkades med en vanständig häftighet, i synnerhet hvad Husrummet uti Sockne Stufvu Byggningen vidkommer. Detta bestriddes åter af Nämde männen Anders Andersson i Långsätter, Håkan Gudmundsson i Gårdsjö och Bonden Olof Svensson i Nerstad med flere, som yrkade det Styrländer måtte få njuta det vanliga Husrummet uti Sockne Stufvu Byggningen, Collecter och flere desse Sysslor åtföljande förmåner lika som dess Företrädare: hållande före, att de förstnämdes påståender voro så mycket mer otjenlige och olaglige, som de gordes först sedan Kläckarn var vald, och han ännu intet kunnat göra sig overdig af de fördelar, med vilkor af hvilkas åtnjutande han och de öfrige Sökander sig vill den lediga lägenheten anmält<sup>25</sup>.

Vi ser att klockare- och organisttjänsten var så pass eftertraktad att det fanns flera sökande från olika håll i stiftet. Vidare ser vi att relationen till vissa invånare i socknen hade kunnat få en minst sagt bättre start. Det är kanske inte så konstigt det som ett sockenstämmoprotokoll två år senare berättar:

3.§: Kläckare Olof Styrländer, som flere gånger varit försummelig och lat i sin sysla och Barn undervisningen, undfick nu sedan han tilförene derföre blifvit varnad, offentligt tiltal och förmaning, att i samma sin sysla vara flitig och lydigi emot sina förmän, så framt han nästa gång

---

<sup>25</sup> Häradsammars K:I vol. 2, Sockenstämmoprotokoll 1782-1851, s. 83-84, 29 jan §1-2.

lättja, vårdslöshet och genvördighet af honom förspörjes, vill undgå den med fart, som Kyrkolagens 24 Capit: 33§ föreskrifver<sup>26</sup>.

Flera gånger de närmaste åren måste sedan Styrlander böna och be att få ut den stipulerade betalningen från sockeninwånarna. Prosten stöder honom i detta. Det ska påpekas att denna njugghet från socknarnas sida gentemot organisterna snarare är regel än undantag i det material jag gått igenom.

Om det som framgår av de ovanstående utdragen ur sockenstämmoprotokollen var ett något kärvt förhållande mellan Olof Styrlander och vissa sockenbor i början så tycks detta antagligen förbättrats med tiden. Annars hade han nog inte stannat kvar som organist i Häradshammar till 1846, tre år före sin död vid 79 års ålder. Jag lyckades inte heller hitta några fler kontroverser i socknens protokoll. Organisten är snarare märkligt frånvarande bland de behandlade ärendena under denna tid. Från en annan och sentida källa sägs dock att ”Han var slarvig i sitt levnadssätt och förtärde spritdrycker för mycket vilket gjorde att hans hem var fattigt”.<sup>27</sup> I samma källa sägs att han var mycket musikalisk och hade en sällsynt stark och vacker sångröst som vid ett tillfälle hördes 2 1/2 km. Denna källa ska dock tas för vad den är och inte som exakt utsaga. Olof Styrlander d.ä. måste ha varit vida ryktbar som musiker och kompositör av dans- och ceremonimusik. Man träffar på hans namn som kompositör till framförallt polskor i åtskilliga notsamlingar i Östergötland och angränsande landskap. En notbok med 111 melodier som han själv ägt, daterad 1793, finns i avskrift på musikmuseet i Stockholm (Mal 4).

På 1840-talet hittar man några organistkandidater skrivna i sockenstugan hos Olof Styrlander och hans hustru Anna Bleckstrand, om man tittar i husförhörslängderna. Först flyttade **Per Axel Appelqvist** (1820-1892) in 1841 (Ehlert 1995). Han var skriven där till 1842 då han flyttade till Stigtomta där han fick organisttjänst. Denne Appelqvist var trädgårdsmästarens son från Lövstad slott i Kimstad socken. Han efterlämnade en notbok daterad 1834 som idag finns i Södermanlands spelmansförbunds arkiv. I denna notbok finns det några låtar tillskrivna Olof Styrlander. Näste ”orgelnistkandidat” i sockenstugan var **Claës Erik Tollén** (f. 1821) som bodde där 1841-43. Han var son till organisten och klockaren i Östra Eneby **Erik Tollén** (1787-1866). Claës Erik blev senare sångare vid kungliga Operan i Stockholm<sup>28</sup>. Den siste i raden av kandidater som bodde hos Styrlander var så **Carl Philip Sundstedt** (f. 1816) som var skriven i sockenstugan 1843-1847. Jag återkommer till honom senare.

---

<sup>26</sup> Häradshammar K:I vol. 2, Sockenstämmoprotokoll 1782-1851, s. 101, 5 maj §3.

<sup>27</sup> Andersson, O 1934. Andersson hade fått sina uppgifter från Bankkamrer E Björner i Nyland.

<sup>28</sup> Brita Ehlert muntl.

Olof Styrlander d.ä. hade i sin tur två söner som tog organistexamen. Den ene var **Nils Styrlander d.y.** (1794-1857) som blev organist och klockare i Herrestad utanför Vadstena 1822<sup>29</sup>. Han var barnlös i sitt äktenskap men ska ha gjort flera av sina pigor med barn. Annandag pingst 1839 var han berusad vid gudstjänsten, spelade fel och störde andakten. Efter att vägrat erkänna tjänstefel dömdes han till uppenbar skrift i kyrkan med avlösning och 20 dagars fängelse på vatten och bröd. Han avskedades och blev fattighjon till sin död (Göransson N 1994:9). Någon musik efter honom känner jag ej till.

Den andre sonen med organistexamen var **Olof Styrlander d.y.** (1803-1886). I sin ungdom lär han ha vikarierat för sin far. Han kom emellertid aldrig att söka organisttjänsten i hemsocknen när den till slut blev ledig efter fadern. Han satsade istället på jordbruket. 1838 vid 35 års ålder flyttade han från föräldrahemmet i sockenstugan och köpte sig en gård med samma namn som socknen, Häradshammar. Han ska ha varit en skicklig jordbrukare och trädgårdsodlare (Andersson O 1934). Den 10 december 1843 valdes han till ordförande i den nybildade sockennämnden. Därefter förekommer hans namn hela tiden i sockenstämmoprotokollen. Han lär också ha blivit föreslagen som kandidat till riksdagen, men tackade nej.

Hur var det då med det profana musicerandet? Gick den yngre Olof i sin fars fotspår i detta fall eller lämnade han även detta därefter? Vi låter folkmusiksamlaren Carl Erik Södling på sitt sedvanligt målande sätt svara på den frågan med följande citat ur hans tidigare nämnda skrift:

Den förnämste nu lefvande folkspeleman i vårt land (han är klockareson, och har i ungdomen sjelf innehaft klockare- och organisttjänst efter fadern, Häradshammars socken, Österg.) och dertill en lycklig tonsättare af polskor, är väl 72-årige lantbrukaren Styrlander. Mångfaldiga bildade personer samt tonkonstnärer, hvaribland A.F. Lindblad, ha med förtjusning (ofta med tårar) hört honom spela polskor (Södling 1881).

Tveklöst gick Olof d.y. i sin fars fotspår vad gällde profant musicerande. Häradshammar bör vid den här tiden ha haft ett förhållandevis rikt musikliv som vi senare ska se. 1828 började även en ny kyrkoherde i Häradshammar och Jonsberg vid namn **Christian Stenhammar** (1783-1866), farfar till tonsättaren Wilhelm Stenhammar. Christian Stenhammar blev ganska känd i sin samtid både som författare, naturforskare och riksdagsman. Dessutom var han amatörmusiker. Det sägs att han brukade spela tillsammans med åtminstone den yngre Olof, som i sin tur undervisade pastorns döttrar i musik.

---

<sup>29</sup> Sockenstämmoprotokoll 25/5 1818 - 16/7 1837. Herrestad K I:3, s. 14.

Hur blev det då med organisttjänsten efter att den äldre Olof slutligen av sagt sig den 1846, några år före sin död? Ja det tog ett par år innan det blev en lösning på den frågan. I sockenstämmoprotokollen nämns organistvikarien Carl Philip Sundstedt. 1844 anhöll han om att få stipendium till att gå på stiftets Skollärarseminarium, vilket också beviljades eftersom man var nöjd med honom. Man lovade honom dessutom tjänsten som skolmästare i den beslutade Sockneskolan under förutsättning ”/.../ att han presterar sådana betyg och gör sig känd för ett så stadgadt uppförande, som kunna giva honom fullt kvalificerad att bekläda en så viktig sysla.”<sup>30</sup> Det visade sig emellertid att ovanstående löfte inte var så mycket värt när det väl kom till kritan. 1846 utlystes så den ledigblivna förenade klockare- och skolläretjänsten där också organistsysslan ingick. Att det var en uttrycklig skollärartjänst var något nytt. 1842 hade rikets ständer tagit beslut om införande av obligatorisk folkskola. Det är genomförandet av detta beslut vi här ser på mikroplanet i Häradshammar. Sundstedt var nu en av åtta sökande. Olof Styrländer d.y. var borgensman för honom. Det var nämligen brukligt att varje sökande skulle ha två borgensmän. Sundstedt fick emellertid inte tjänsten utan flyttade enligt husförhörlängden till Nykil. Den som fick tjänsten var istället **Johan Frans Clarin** (1816-1896) från Kråkshult utanför Mariannelund i Jönköpings län. Hans far var också klockare och organist. Tills Clarin slutligen tillträdde 1848 anställdes så ytterligare en organist och klockarvikarie, **Malmgren** som dock inte var skollärare.

#### Clarin

Clarin tillhörde en ny generation organister. Han hade tagit organistexamen vid musikaliska akademien i Stockholm 1833 och skollärexamen i Kalmar 1846. Det bör ha varit en högt kvalificerad yrkesman som anställdes. Den yngre Styrländer fick därmed ytterligare en spelbroder. Styrländer och Clarin bildade en kvartett, troligen stråkkvartett, tillsammans med en musikdirektör **Lemke** från Linköping och en **Wohlin** från Rönö (Andersson O 1934).

Via J F Clarins son **Fredrik Wilhelm Clarin** (1853-1948), som blev organist i Tidarsrum, har en notsamling, den så kallade Clarins notbok bevarats efter honom (ULMA 22304). Här finns flera låtar som tillskrivs den yngre och den äldre Styrländer. Det har antagits att huvuddelen av låtarna i samlingen är efter Styrländer d.y.(Johansson 1973). Jag vill här starkt ifrågasätta detta. Vi måste komma ihåg att J F Clarin själv var uppvuxen i ett organisthem där den här typen av musik med säkerhet spelades. Dessutom bör han ha fått med sig en del av sin repertoar från sin utbildningstid vid musikaliska akademien. Liksom i de flesta liknande notböcker så är det många

---

<sup>30</sup> Häradshammar K:I vol. 2, Sockenstämmoprotokoll 1782-1851, 4/8 1844, s. 767.

låtar som också finns i många andra notböcker och i vissa fall även kan härledas till någon känd musiker i den stora traditionen.

Dahlgren i Tryserum och Ållander i Skällvik<sup>31</sup>

Josef Sjögren skriver: ”Utom för dansmusiken användes färdigheten på skilda instrument även för rokokotidens salongsmusik. /---/ Brukspatroner med mer eller mindre klingande namn skänkte kyrkorglar, och deras bokbällare och lantmätare med skolbildning och musikalisk färdighet blev organister.” (Sjögren 1958:63)

Detta tycker jag är en beskrivning som passar in utmärkt på de nedan beskrivna organisterna. Sjögren skriver från sin bergslagshorisont vidare att det under 1700-talet är ett mellanskikt av smedsmästare, hyttbokhållare, hantverksmästare och skeppare som ger sina bidrag till den begynnande ståndscirkulationen.

**Anders Dahlgren** (1758-1813) var son till bruksarbetaren vid Gusums bruk Per Dahl. Den unge Anders kom att byta den smutsiga bruksmiljön mot betydligt galantare salonger. 1782 hamnar han på godset Fågelvik i Tryserums socken i Norra Tjust härad, då i Kalmar län<sup>32</sup>. Han var tydligen en mångbegåvad man vilket ägaren till Fågelvik, greve **Gustaf Horn** lade märke till. Ganska snart utsågs han till grevens personlige sekreterare och bibliotekarie. Bland annat renskrev han Gustaf Horns biografi över sin farfar Arvid Horn. 1791 blev Dahlgren organist och klockare i Tryserums församling. Innan dess hade han verkat som organist i Fågelviks slottskapell.

Fågelvik var på 1700-talet en rik musikalisk miljö, liksom vi sett att Häradshammar var på 1800-talet. 1750 lät Gustafs far **Adam Horn** uppföra en liten musikpaviljong på Fågelvik med målningar av musiker på väggarna. En återkommande gäst i musikmiljön på godset var **Johan Helmich Roman** (1694-1758), som på äldre dagar ofta reste till Fogelvik. Roman dog visserligen samma år som Dahlgren föddes men hade säkert bidragit till den rika musikmiljön. Även Gustaf Horn musicerade gärna och en av hans medmusikanter var Dahlgren. De spelade tillsammans i den då ganska vida kända **Hornska kvartetten** tillsammans med komministern **Johan Tockerstrand** (1756-1803) och kyrkoherde **Nils Atterbom** (1745-1825), farbror till skalden Atterbom.

Mot slutet av sitt liv försattes Dahlgren i personlig konkurs, men hans ställning tycks ändå ha förblivit aktad. 1812 tilldelades han Patriotiska Sällskapets belöning för ”idoghet och slöjd”, som han dock inte kunde ta emot eftersom han hann dö dessförinnan. Av bouppteckningen kan man

---

<sup>31</sup> Uppgifterna om Dahlgren är hämtade ur Thörnquist 1997, Svensson Bockgård 1998, Hofrén 1957 och Gustafsson 1995.

<sup>32</sup> Tryserum ligger sedan 1970-talets kommunreform i Valdemarsviks kommun i Östergötlands län.

utläsa att han efterlämnade bl.a. ”*Clav. Cymbal, Baer Violin, Grand Violin, Haut-Boe, Fleuttravärer, Waldthorn*”. Hemmet innehöll även silver, koppar, tenn och en välutrustad verkstad.

Anders Dahlgren efterlämnade en notsamling den s.k. Fogelvikssamlingen daterad 1784 vilkens innehåll jag berättar lite mer om i avsnittet om repertoar i detta kapitel. De två verser som inleder samlingen med Dahlgrens vackert präntade stil ska jag dock återge här:

Pollonesse da Violino Primo.

Kan du din Violin  
med snälla fingrar röra  
mång ängslan ur ditt sin  
kan du då snart förstöra  
Fogelvik 1:Jan: 1784: A: Dahlgren

Här skall mitt tidsfördrif, uti sin oskuld bo.  
Med litet sällskap, tiden dela,  
När hand och sinnen menlöst spela,  
Har och en ledig stund, sin lycka och sin ro.

Troligen fick hans äldste son **Charles Emil Dahlgren** (1795-1826), som också blev organist, överta notboken. På något sätt hamnar sedan boken hos en annan organist och spelman, nämligen Sven Spelman eller som han egentligen hette **Sven Ållander** (1802-1871) i Skällvik. Han var född i Allebråta by i Ringarums socken, därav det tagna namnet Ållander. Han ska ha varit en skicklig fiol- och klarinettspelman (Andersson 1943:62). Ållander blev ”hovmusikant” hos greveparet Schwerin på Stegeborg. Han hade med andra ord en liknande roll som Anders Dahlgren haft på Fågelvik. 1825 blev han klockare i Skällvik genom grevinnans försorg. Olof Andersson skriver att Sven Ållander var en mycket anlitad brölloppspelman.

Sven Ållander i sin tur hade en son **Malcom Ållander** (1835-1912) som blev organist i Torsåker i Södermanland. Där hamnade så Anders Dahlgrens notbok. Malcolm Ållanders namn pryder också omslaget till densamma<sup>33</sup>. Idag finns notboken på musikmuseet i Stockholm.

---

<sup>33</sup> Det faktum att Malcom Ållander var organist i Torsåker gjorde att Olof Andersson kom att tro att Dahlgrens Fogelvik låg i Stockholmstrakten. Se Svenska Låtar Hälsingland och Gästrikland II s. 10.

Avskedade organister

Vi ska nu se på några organister som inte fullföljde sin bana. Nils Styrlander d.y. och Olof Styrlander d.y. är redan nämnda även om den senare inte avskedades utan snarare fick höjd social status. Här följer några personer som trots avsked fick status som storspelmän.

**Lars Johan Hörgren** (1818-1909), eller Höggren som han vanligen kom att kallas, var född i Hagsätter i S:t Johannes, som Norrköpings landsförsamling heter, som son till skräddaremästare Volmar Hörgren och hans hustru Maja Lisa. Som det var brukligt bland hantverkare så flyttade familjen vart och vartannat år. Tydligt visade den unge Lars Johan fallenhet för musiken eftersom han lärde till organist i Jönköping. Han lär dock ha avskedats p.g.a. spritbruk. Som vuxen förde han en synnerligen rörlig och fattig tillvaro bosatt på olika torp<sup>34</sup>. I kyrkböckerna står han som dräng. Han vandrade kring långa sträckor, spelade och lärde upp nya spelmän även i angränsande landskap. En som lärde sig spela av honom var **Evald Vallentin** (1862-1945) i Gårdsnäs, Hannäs socken på gränsen mellan Östergötland och Småland. Hörgren kom till Vallentin var 14:e dag till 3:e vecka. Det ska ha skett 1878 (Thörnquist 1985:41). I Svenska låtar kan man läsa följande i biografen om **Gustaf Törnfeldt** (f. 1884) i Söderköping, även om förnamnet Anders verkar vara en missuppfattning:

Av äldre spelmän nämner han Anders Höggren, som var från Borgs församling men bodde sin mesta tid i Skärkind. Han ansågs som ett original, hade tagit klockarexamen och var rätt skicklig på fiolen, men gick helst omkring, klädd i stövlar och förskinn och med säck på ryggen. Vanligen hade han två fioler med på sina vandringar, och när han kom till en plats brukade han säga: «Vi ska väl ta en a-dursvals av Widmark?» Denne var en beryktad spelman från Södermanland. Höggren, som dog på 1890-talet, kunde en del gamla polskor men spelade även nyare musik.<sup>35</sup>

Gustaf Wetter omnämner Hörgren i samband med upptäckningarna efter Robert Nordström i Lerbo på följande sätt:

Under Nordströms första tid i Lerbo fick han någon gång besök av spelman Höggren från Östergötland. Han var duktig. Han var klädd i träskostövlar och förskinn och gick omkring och tiggde. Han var lärare för Karlsson, Skogsborg, St Malm – Kalle i Nässtuga (Wetter 1978).

Olof Andersson skriver följande i biografen om Kalle i Nässtuga i Sörmländska låtar:

---

<sup>34</sup> Thörnquist har följt hans flyttningar under en följd av år.(opubl)

<sup>35</sup> SvL Ög II sid. 18.

Karl Edvard Karlsson i Skogsborg, Stora Malms socken, började spela fiol redan som barn. När han var tolv år gammal kom en kringvandrande spelman vid namn Höggren till Karlssons föräldrahem och av honom lärde sig Karlsson en del melodier. Höggren, som var från Ringarums socken i Östergötland, brukade under sina vandringar lära upp pojkar som hade lust att ägna sig åt musiken. För detta betingade han sig fritt uppehälle på de ställen eleverna bodde. Enligt Karlssons utsaga skall han ha varit rätt skicklig på fiolen – bland annat spelade med förkärlek den s.k. ”Liv Anders polska” av Esser – men hade inga förstäm-melodier i sin repertoar.<sup>36</sup>

Lerbo och Stora Malm är varandras grannsocknar och ligger båda väster om Katrineholm. Höggren är måhända inte så känd idag som exempelvis Pelle Fors eller Lindblom, men som vi ser har han lämnat sina spår både i Södermanland och norra Småland. Lars Johan Höggren lär enligt eget önskemål ligga begravd på Rönö kyrkogård trots att han kanske aldrig bott i den socknen. Anledningen ska vara att han ville ligga bredvid spelmanskollegan Pelle Fors. Som vi ser är det många bud varifrån Höggren kom och till och med om namnet. Sådant får förmodligen skyllas på hans kringflackande liv. Han är heller inte så lätt att följa i kyrkböckerna alla gånger. Det bör dock inte råda någon större tvekan om att de olika utsagorna ändå handlar om samma person.

**Svante Stensson** (1820-1913) verkade mest i trakterna av Yxnerum och Björsäter som idag ligger i Åtvidabergs kommun. Han var utexaminerad organistlärling enligt husförhörslängden och tjänstgjorde ett knappt år som vice klockare i Lofta. Enligt sockenstämmoprotokollet hade han misskött sig och varit uppstudsigt och därför fått avsked 1843<sup>37</sup>. Den muntliga traditionen är mer detaljerad och talar om att Stensson gjorde prästfrun med barn (Thörnquist 1981). 1844 blev han istället livgrenadjär och bosatte sig i byn Sunnebo i Björsäters socken. Han lär ha deltagit i dansk-tyska kriget 1848. Muntlig tradition återigen säger att Stensson en gång ska ha blivit tillfrågad om de slog ihjäl många i kriget, men svarade att de gjorde fler än de slog ihjäl (Thörnquist 1985:38).

Stensson blev en musikinstitution i trakten och spelade både fiol, klarinett, cello, orgel och piano. Han lärde upp flera av traktens pojkar i konsten att spela olika instrument. Flera av hans söner spelade också. En av hans medmusikanter var den tidigare nämnde Johannes Lång. En av Stenssons elever, skräddaren **Gustaf Adolf Örtegren** (1872-1957)<sup>38</sup>, berättade i en tidningsintervju att det inom familjen Stensson fanns ett komplett musikkapell som med stor framgång lät höra sig inom bygden (Östgöta Correspondenten 26/5 1948). Enligt Örtegren hade Stensson stora fordringar på sina musikelever och satte en ära i att grundligt förmedla sina

---

<sup>36</sup> Södemanlands Spelmansförbunds Arkiv:Olof Andersson, Sörmländska låtar 1936.

<sup>37</sup> Sockenstämmoprotokoll Lofta 5/3 1843.

<sup>38</sup> Jag har inte undersökt om Gustaf Adolf Örtegren var släkt med den organistdynasti Örtegren, där den äldste, Anders Fredrik Örtegren, efterträdde den som polskekompositör kände Torsten Lackström som organist i Örtomta 1785.

kunskaper till dessa. Särskilt omsorgsfull var han beträffande noterna. Vid spelmanstävlingen i Åtvidaberg 1909 var Svante Stensson den äldste deltagaren. Även efter Stensson finns det ett antal melodier bevarade som fortfarande spelas. Under sin krafts dagar var han flitigt anlitad som dansmusiker.

På sätt och vis är Hörgren och Stensson ganska typiska representanter för 1800-talets storspelmän. De passar på många sätt väl in i den gängse schablonbilden av den folkliga spelmannen. Trashanken och slarvern som lever ett rörligt liv utan särskilt hög social status. Ingen av dem var besutten utan hörde till landsbygdens växande proletariat. Vad som däremot kanske inte passar in i den stereotypa bilden är deras musikaliska bildning med t.ex. notkunskap. Jag vill hävda att notkunskapen nog inte var något enstaka undantag bland 1800-talets storspelmän. Under motsvarande tid verkade i norra Östergötland med angränsande bygder i Närke och Södermanland, den redan nämnde muraren och storspelmannen Carl August Lindblom (1832-1898). Han hade aldrig varit vare sig organist eller klockare. Däremot hade han lärt sig spela av organisten i Risinge **Johan Fredrik Österberg** (1799-1847). Lindblom som precis som Stensson hade många elever var lika noga som denne med att eleverna skulle lära sig noter (Höglund 1985:11f). Inte heller skomakaren och storspelmannen Pelle Fors (1815-1908) var obekant med noter<sup>39</sup>.

Vi är nu inne i skedet efter organisternas storhetstid som folkliga dansspelmän. Hörgren och Stensson står på sätt och vis med ena benet i 1700-talet och det andra i 1800-talet. De är en kombination av båda typerna av spelmän. De representerar en slags personlighetstyp, eller snarare levnadssätt, som inte passar in i den nya organistrollen som nu växer fram i mitten av 1800-talet. Den där organisten också är folkskollärare.

## **Repertoar – notböcker**

Vad spelade organisterna/klockarna när de inte spelade i kyrkan? Jag har gjort en liten jämförelse mellan några notböcker. Det är dels den s.k. Fogelvikssamlingen efter Anders Dahlgren, dels en samling jullekar efter samme Dahlgren, dels en notbok efter Olof Styrlander d.ä. och dels J. F. Clarins notbok.

Vi börjar med att titta på **Fogelvikssamlingen**<sup>40</sup>. Boken är daterad **1784**<sup>41</sup>, dvs. då Anders Dahlgren är 26 år. Det är två år efter det att han kommit till Fågelvik. Däremot skulle det dröja 7

---

<sup>39</sup> Enligt Pelle Fors-eleven Arvid Bergvalls svar på Nordiska museets frågelist 113 om spelmän 1945.

<sup>40</sup> Ma 7. Musikmuseet.

<sup>41</sup> Årtalet syftar antagligen som brukligt i dessa sammanhang på när ägaren börjar skriva in musikstycken i boken.

år till han skulle bli organist i Tryserums församling. Boken innehåller 122 melodier fördelade på följande typer:

- 104 Pollonesser (polskor)
- 12 Valser
- 2 Marscher
- 1 Långdans (i 2/4 takt)
- 3 Övriga

Samlingen **jullekar** (Vs 16. Kungliga biblioteket) är daterad **1809** och innehåller 11 melodier med text. Samtliga utom den sista har Dahlgren betecknat pollonese. På pärmen har han skrivit ”*Jullekar Passande till Dans och Tidsfördrif för Ungdom och Sällskap. Samlade af Klockaren och Organisten Andréas Dalgrén i Tryserum 1809*”.

**Notboken efter Olof Styrländer d.ä.**<sup>42</sup> är daterad **1793**. Olof Styrländer d.ä. var då 23 år. Han hade tjänstgjort som organist och klockare i Häradshammar i 4 år. Boken innehåller 111 melodier. Här är bredden på beteckningarna på melodierna betydligt större än vad som är fallet i de andra här visade exemplen på notböcker. Däremot finns det många andra liknande notböcker från samma tid med samma bredd. Melodibeteckningarna i Styrländers d.ä. notbok är följande:

- 21 Polskor
- 3 Pollonesser
- 15 Långdanser
- 1 Allemande
- 2 Espanioler
- 1 Gailard
- 1 Hornpipe
- 1 Kadriļ
- 6 Menuetter
- 1 Vals
- 6 Kontradanser

53 melodier i olika taktarter utan typbeteckning. De flesta är i 2/4 takt.

Troligen är många av dem kontradanser.

Vid 15 av låtarna skriver han uttryckligen att han komponerat dem själv, ofta även årtal. 1785 är den tidigaste dateringen och 1828 den senaste. Året 1793 är nog helt enkelt det år som Styrländer

---

<sup>42</sup> Ma 14. Musikmuseet Stockholm.

börjar skriva in noter i boken. En av de ospecificerade melodierna i 2/4 takt tillskrivs Miklin. Denne **Johan Miklin** (1726-1787) var director musices och domkyrkoorganist i Linköping och hovkapellist i Stockholm. Troligen var han elev till Roman (Göransson 1983:17f). Intressant är att det skiljs mellan pollonesser och polskor. Denna distinktion kan vara ett verk av Olof Andersson, eftersom musikmuseets exemplar av notsamlingen är en avskrift gjord av honom. Vi finner också typiska danser från barocksviterna. En av de danser som betecknas långdans är en variant av den kända melodin ”Soldiers Joy”, som idag vanligtvis betecknas som danstypen engelska i Sverige. Kontradanserna och de ospecificerade melodierna har ofta namn som exempelvis ”Grevinnan Frölich” eller ”Plaisier de Grönsjö”. Något som kan tyda på att de använts vid högre ståndsmiljö eller i borgerliga kretsar.

Så har vi då slutligen **J. F. Clarins Notbok** (ULMA 22304). Samlingen innehåller följande:

53 Polonisser

3 Galopper

5 Polkor

3 Valser

2 Hambopolketter

Vid 10 av låtarna anges Olof Styrländer d.y. och en Olof Styrländer d.ä. som kompositörer, men ingen låt anges vara av Clarin själv.

Uppenbarligen är det vissa skillnader mellan repertoaren i de olika samlingarna. Pollonessedominansen är massiv i Fogelviksamlingen och Clarins notbok, trots att det kanske skiljer 80 år mellan först inskrivna nummer i den förstnämnda samlingen och sist inskrivna i Clarins notbok. Hos Styrländer d.ä. dominerar kontradanser och liknande, även om det även här finns mycket pollonesser. Dahlgren som rörde sig så hemtamt i högre ståndsmiljön på Fogelvik borde väl rimligtvis ha haft minst lika mycket kontradanser och liknande som Styrländer d.ä. på repertoaren. Vad det beror på att så inte är fallet kan man naturligtvis spekulera över. Jag ska försöka mig på en gissning. I bouppteckningen efter Anders Dahlgren nämns flera icke specificerade notsamlingar, men endast den s.k. Fogelviksamlingen och jullekarna finns bevarade till idag, så vitt jag vet. Det troliga är helt enkelt att Fogelviksamlingen är Dahlgrens särskilda pollonessbok, medan Styrländer d.ä.s notbok mera är en återspeglning av Styrländers hela profana repertoar kring sekelskiftet 1800. Kanske hade Styrländer d.ä. fler pollonesser på sin repertoar som han inte behövde skriva ner för att komma ihåg. Notböckerna får nog till stora delar ses som en minneshjälp och inte som någon exakt dokumentation av hur man spelade.

Vi ser också hur det vi idag kallar gammeldans så sakteliga kommer in i repertoaren. Redan i Fogelviksamlingen finns några valser. Eftersom de står med i Dahlgrens ”pollonessbok” kanske

man skulle kunna gissa att det var de enda valser han då kunde. En annan och kanske troligare möjlighet är att de skrivits in av en senare ägare till boken. Valsen var troligen inte så spridd i den lilla traditionen på Dahlgrens tid utan får nog räknas som modedans i detta fall.

## Slutet på en era

### Den nye organisten

Den ovanstående korta historiken över klanen Styrlander med efterträdare ser jag som ganska talande för vad som händer med klockaren/organisten i hans roll som spelman mellan mitten på 1700-talet och mitten på 1800-talet. Vad kan vi utläsa av detta?

Man kan se olika saker. Om man är lite drastisk så skulle man kunna kalla berättelsen från fattig slagskämpe till medaljerad folkbildare. Naturligtvis kan man inte dra slutsatsen att det var vanligt att klockare slogs. Däremot erhöll J F Clarin 1883 medalj i silver av 8:e storleken<sup>43</sup>. För vad har jag dessvärre inte lyckats utröna.

Jag anar att J F Clarin kanske inte spelade till dans i någon större utsträckning sedan han blivit organist och folkskollärare. Att Nils Styrlander d.ä. och Olof Styrlander d.ä. gjorde det kan vi nog utgå från. Däremot fortsatte J F Clarin och flera av hans yrkesbröder att intressera sig för och i många fall odla den gamla pollonesserepertoaren. Varför blev det så här, och vilka tog över som dansspelmän hos allmogen?

Min tes är att mitten av 1800-talet är en brytningstid ur många synpunkter på den svenska landsbygden. Flera viktiga reformer som får mycket omvälvande konsekvenser, genomförs vid denna tid i Sverige:

- Beslut om laga skifte tas 1827. Det dröjde dock på många håll till fram mot mitten på seklet innan denna reform genomfördes. Många har hävdade att konsekvenserna för bondekulturen blev drastiska.
- Folkskolestadgan 1842 fick en genomgripande inverkan på organistens roll i socknen. Mer om detta nedan.
- 1846 kom så beslutet om näringsfrihet. Nu fanns inte längre några legala hinder för vem som helst att ta betalt för att spela. Därmed kunde inte längre organisten/klockaren hävda något privilegium att spela på bröllop och andra fester.

Något senare börjar även Sverige industrialiseras och urbaniseras vilket ytterligare bryter upp de invanda sociala strukturerna. Staten får en än mer disciplinerande roll än tidigare.

---

<sup>43</sup> VaLa: Ernst Petterssons klippssamling: Häradshammar.

I många bygder breder den frikyrkliga väckelsen ut sig med sin mycket restriktiva syn på dans och det som därmed är förknippat. Mer om detta nedan.

Organisten som nu också blev utbildad skollärare fick en betydligt högre status i samhället. Han var nu som lärare i än högre grad förmedlare av ett disciplinerande budskap uppifrån, en auktoritet. Säkerligen innebar det även en säkrare och stadigare inkomst. I denna nya roll passade det inte riktigt in att vara borta på spelningar i flera dagar och nätter. Vem skulle då hålla skolan öppen och undervisa barnen? Skolläraren skulle naturligtvis vara ett föredöme för lärjungarna. Nu skulle den nya tiden inpräntas, där det blev allt viktigare att hålla tiden. Här passade det inte, återigen drastiskt uttryckt, med en råbarkad slagskämpe på orgelpallen eller bakom katedern. Att vara organist och skollärare var nu, i betydligt högre utsträckning än tidigare, ett heltidsyrke. Olof Styrlander d.y. hade köpt sig en gård och det gick bra för honom. Därför kunde han antagligen inte tänka sig att avyttra den för att bli organist, och dessutom gå på lärarseminarium vid 43 års ålder.

Det är på 1800-talet de flesta ännu kända namnen bland bondstorspelmännen börjar verka. Nischen som folkets musiker hade nu blivit ledig. Sådana spelmän hade även funnits tidigare, men de bör ha fått betydligt större utrymme nu.

Från klockare till folkskollärare, exemplet Clarin

Jag har tidigare skrivit att Johan Frans Clarin får stå som symbol för en ny typ av klockare och organist, han som var utbildad vid Musikaliska akademien och även var folkskollärare. Samtidigt tillhörde han den gamla stammen i och med att han spelade pollonesser på fiol. Enligt Josef Sjögren var 1850 hälften av organisterna i Västerås stift utbildade vid musikalska akademien i Stockholm (Sjögren 1958:64). Vi vet inte så mycket om, eller hur mycket, Clarin spelade till dans under sin yrkesverksamma tid. Det är mycket möjligt att han gjorde det, men säkert inte i lika stor utsträckning som sina företrädare. Varför kan vi anta att han och hans generationskamrater i organistskrået förlorade rollen som dansspelmän?

Jag har tidigare nämnt att folkskolan är en viktig orsak. Det är svårt att kombinera den dagliga sysslan som skollärare med att vara borta och spela till dansen på stora kalas som bondbröllop i flera dagar. Josef Sjögren skriver:

. . . organistens tjänst utanför kyrkan med musik vid dans och kalas kunde – särskilt om han saknade ordnat arbete med skoltjänst – förleda till, att festandet genom besök i gårdarna drogs ut

över hela arbetsveckan. Det förhållandet, att krogen på landet som i staden låg granne med kyrkan, var ofta anledning till en farlig påspädning av ruset. (Sjögren 1958:75)

Sjögren fortsätter:

När man efter 1842 fick allt fler folkskollärare som organister, blev förhållandena bättre, men rekryteringen skedde nu i regel ur en lägre samhällsklass, och adepterna strävade ambitiöst uppåt, vilket tillsammans med gallringen vid seminariet bidrog till att fylleriet inom organistskrået egentligen inte syntes till. (Sjögren 1958:76)

Lärarsysslan blir nu den huvudsakliga sysslan och organistsysslan den sekundära. Sjögren menar att den musikaliska standarden ofta sjönk trots examina och prov eftersom organistsysslan nu mer betraktas som en bisyssla.

Läraren har en mer reglerad lön som ger en stadig inkomst. Han får en betydligt högre status genom att vara skollärare än att vara bara organist och klockare. Läraren är ett av de viktigaste redskapen i den begynnande moderniseringen av landet, i omvandling av Sverige från ett fattigt agrarsamhälle till en modern industrination. Läraren är statsmaktens förlängda arm i disciplineringen av medborgarna till den nya tidens större krav på punktlighet och ordning.

### Kyrkan stramar upp sig

Under den kristna kyrkans hela historia har det alltid funnits en något kluven syn på världsliga nöjen och njutningar. Dans utgör här inget undantag. Detta asketiska drag har betonats olika mycket i olika tid och rum. När en ideologisk institution som kyrkan utsätts för en yttre press och ifrågasättande brukar detta resultera in en uppstramning av läran. En rättning i leden anbefalls för att möta det yttre hotet. Exempelen härpå är många under historiens gång.<sup>44</sup>

I Sverige inträdde ett sådant yttre tryck under den här behandlade tiden. Det var väckelserörelsen och nykterhetsrörelsen som utgjorde detta tryck. 1800-talets stora väckelserörelser hade en väldokumenterad negativ inställning till dans och andra världsliga nöjen (Fjellström 1981). Dansen och dansmusiken representerade för dem superi, slagsmål och otukt. Det handlade helt enkelt om ett destruktivt leverne. Reaktionen är inte så svår att förklara när

---

<sup>44</sup> När den romersk katolska kyrkan utsattes för utmaningen från reformatörerna skedde en sådan uppstramning. Helt följdriktigt stoppades sådant som avlatshandeln som ju också kritiserats av Luther. Man nöjde sig dock inte med detta utan det var nära att all flerstämmig kyrkosång också förbjöds. Den ansågs som allt för flärdfylld och kunde därmed dölja det rena budskapet. Nu blev det inget sådant förbud även om de allra mest komplexa isorytmiska motetterna kom ur modet. Går vi ännu mer tillbaka i tiden sker en liknande uppstramning inför utmaningen från den albigensiska rörelsen i Sydfrankrike under medeltiden.

man betänker hur oerhört stor brännvinskonsumtionen var vid den aktuella tiden och alla problem det förde med sig. Dessutom fanns det en hel del föreställningar om spelmännens förbindelser med ockulta makter. Fan och hans anhang var en realitet i folks medvetande. Om spelmannen lärt sig av näcken måste också hans musik vara ond musik. Hur mycket organistens profana musikutövande förbands med ockulta makter är det däremot svårt att säga något om.

Innan detta tryck från väckelserörelsen uppkom var kyrkans syn på dans under den behandlade perioden ganska liberal. Bland bildade och högreståndspersoner sågs dessutom dansen som en viktig uppfostrande och karaktärsdanande övning. Så hade det varit åtminstone sedan 1500-talet<sup>45</sup>. Man lärde sig att föra sig. Det gällde inte minst hur man och kvinna skulle förhålla sig till varandra. Så länge dansen skedde under socialt kontrollerade former var det inget större problem för kyrkan. Särskilt bröllopet var tillfällen då dansen hörde till. Ofta skulle prästen dansa första dansen med bruden. Organisten/klockaren stod för musiken. Däremot förbjöds redan på 1600-talet i Uppland, kanske i ortodoxins anda, spelmännen att spela nyckelharpa inne i kyrkan. Man kan förmoda att det då inte handlade om att klockaren var spelman. Kanske var det i det fallet så, att klockaren tyckte att andra spelmän definitivt trampade in på hans revir när de till och med skulle spela i kyrkan.

Följande finns att läsa i ett sockenstämmoprotokoll från Yxnerum från slutet av 1830-talet:<sup>46</sup>

Vid fråga om Sammanlefvningen inom församlingen, i hvilket ämne ej något förefanns att anmärka, upplifvade Pastor till god efterrättelse och hugkomst, det beslut angående inskränkning i Tiden för Dans-nöjens anhållande, hvarom förehades å allmänna Ord. Vallborgsmässosochnstämman den 31 Maj 1837, §6, samt huru det är en skyldighet att hos kyrkorådets ordförande, eller någon dess Ledamot ett sådant Dans-nöje förut anmäla.

Stämmans Ledamöter tillfrågades om inom Sochnen är brukligt att, efter Auctioners slut, anställa Dans; hvartill svarades enhälligt Nej. Men på det att ej sådant oskick må inritas, beslöts: att, om någon, eho han vara må, sådant tillåter vid Auctions\_tillfället i hans hus, densamme skall ovillkorligen till Kyrko-Cassan böta, Två Rd~~r~~ Bco

Som sagt, det gällde att dansen skedde vid tillfällen då den kunde kontrolleras. Ovanstående skrivs när Anders Söderlund är organist och spelman i Yxnerum.

Det här behandlade geografiska området är inte känt för att vara ett område där väckelsen fick en lika stor betydelse som i vissa andra delar av Sverige. Däremot förmodar jag att en viss uppstramning ändå sker bl.a. på grund av väckelsens påverkan på statskyrkan över hela landet. En

---

<sup>45</sup> Greger Andersson 1994 s.192 och Kjellberg 1994 s. 323-324.

<sup>46</sup> Yxnerum sockenstämmoprotokoll K:I 1820-1849, s. 196.

annan orsak till uppstramningen kan sökas i det faktum att det nu fanns andra karriärvägar än prästbanan för den som ville studera. Det innebar att det nu i högre grad blev de specifikt religiöst intresserade som sökte sig till prästyrket. Tidigare hade en kyrklig karriär varit i stort sett den enda möjligheten för den som ville och kunde studera. Man kan förmoda att en mer rättrogen skara präster nu gör sig gällande.

### **Folkmusiken konstitueras**

Peter Burke menar att skillnaden mellan den stora och den lilla traditionen kom att öka under den tidigmoderna perioden 1500-1800 (Burke 1983:302-318). Folkkultur och bildad kultur separeras alltmer. Mycket förenklat kan vi säga att hög distanserar sig alltmer från låg, både kulturellt och materiellt. År 1500 var folkkulturen allas kultur: en andra kultur för de bildade, den enda kulturen för alla andra. Så småningom hade de två kulturerna fjärrat sig så från varann att folkkulturen blir något exotiskt för de bildade och återupptäcks med förvåning. Naturligtvis spelar den med tiden allt starkare nationalstaten och hela idén om den, en stor roll vid denna återupptäckt.

Under 1800-talets lopp blir den dansmusik som organisterna hade lärt sig vid städernas gymnasier och av varandra allt mer de bildades studieobjekt. Nu spelas denna dansmusik av bondspelmän som många gånger lärt sig av någon organist. Musiken kallas nu för svensk folkmusik. Däremot tycks många upptecknare i upptäckaryran helt tappat insikten att det är en musik som haft sina rötter lika mycket vid hovkapellet och herrgårdar som i bondstugor. I vilket fall förtiger man det ofta. Musikvetaren Jan Ling visar för övrigt att denna förträngning inte bara hör 1800-talet till. Den dyker upp under varierande ideologisk täckmantel flera gånger även under 1900-talet (Ling 1979).

Under andra halvan av 1800-talet försvinner successivt dansfunktionen hos pollonesserna som är så dominerande i organisternas notböcker. Det stora flertalet musikupptecknare är heller inte så intresserade av dansen. Folkmusiken ses som något statiskt som alltid har funnits, men som nu håller på att försvinna. Det som upptecknas vill man gärna se som rester från forntiden. Den devolutionistiska premissen är förhärskande (Dundes 1974).

I en del organisthem fortsätter man att odla pollonessspelet trots att man antagligen inte spelar dem till dans längre. Så var kanske fallet med de yngre generationerna Clarin och Ållander, eftersom de bevarat de gamla notsamlingarna. Några organister blir sagesmän och insamlare åt folkmusiksamlare. Ett exempel härpå är Styrlandereleven Per Axel Appelqvist. Jag kommer att mera ingående beskriva synen på organisternas/klockarnas musik genom åren i nästa kapitel.

## August Fredin, en man i två tidsandor

**August Fredin** (1853-1946) är spelmannen som blir folkskollärare och organist – och även folkmusiksamlare. Hans levnadsgärning är en utmärkt illustration till den förändrade roll som organisten fick under 1800-talets gång. I hans liv ser vi det vi kan gissa oss till i den föregående beskrivningen av klanen Styrlander och Johan Frans Clarin, även om Fredin lever några decennier senare.

August Fredin var född i Burs socken på Gotland som son till storspelmannen **Nils Mårtensson Fredin** (1823-1907), eller som han kallades, ”Florsen i Burs”, och hans hustru **Elisabet Olofsdotter** (1821-1897). 1874 tog August Fredin lärarexamen i Linköping och fick anställning i Linde<sup>47</sup> på Gotland samma år. Mellan åren 1903 och 1920 hade han tjänst som folkskollärare, kantor och klockare i Loftahammar i Tjust, nuvarande Västerviks kommun.

Bland tidens folkmusiksamlare var han speciell i så motto att han redan som barn skolades in i rollen som ”bondspelman” av sin far och så att säga sedan gjorde sina uppteckningar som en insider. Han sade själv:

Från mitt 10:de till mitt 18:e år var jag min far följaktlig på alla möjliga tillställningar, där han var spelman. Jag lärde väl känna folklivet och folkmusiken, som då var i sitt flor. Sedan mitt 18:de år har jag ej uppträtt som spelman vid danstillställningar, utan blott spelat i slutna sällskap eller för att illustrera mina föredrag om gotländsk folkmusik. (a a)

Fredin går alltså från att vara bondspelman till att bli organist och folkskollärare. Han slutar också spela till dans när han börjar utbilda sig till sitt blivande yrke. Varför är det så? En förklaring ger han själv i det han skriver om folkmusiken att ”*Nu mera äro dessa fädrens gamla seder länge nästan överallt bortlagda*”. I detta sammanhang nämner han väckelserörelsens ovilja mot fiolspel och dans. Han skriver också: ”*Dragspelets öronskärande låt fick ersätta fiolens ljuva, mera melodiska toner, och positivbalarens lidelsefulla visor och musikfoster den gamla äkta svenska folkvisan*”. Man kanske kan säga att marknaden för dansspelmän på fiol av den gamla skolan håller på att börja försvinna vid denna tid. Men det är nog inte enda förklaringen till att Fredin slutar spela till dans.

Den dagen Fredin embarkerar båten som skall föra honom till lärarseminariet i Linköping har han också embarkerat en båt som ska föra honom ut på en klassresa. I hans nya roll som kantor och lärare ingår ej att spela till dans, däremot att tjäna fosterlandet med att fostra det uppväxande släktet och sprida ljus och bildning till människorna. Skulle han ändå ha fortsatt att spela till dans så skulle han troligen blivit tvungen att lära sig spela dragspel. Dragspelet sågs bland tidens

---

<sup>47</sup> Fredin 1932, s. XXXVII. Enligt en tidningsnotis i samband med Fredins 90-årsdag 1943 anställdes han istället i Fardhem. (VaLa: Ernst Petterssons klippsamling angående klockare och organister i Linköpings stift: Loftahammar)

folkmusikupptecknare som det största hotet mot den ”gamla fina” folkmusiken. För dem representerade dragspelet industrialismens massproduktion i motsats till den hantverksmässigt gjorda fiolen. Det med våra ögon märkliga som inträffar nu är att den musik som används av det enkla folket, dvs. dragspelsmusiken, inte betraktas som folkmusik. Det här synsättet lever på sätt och vis kvar ännu i våra dagar. Jämför för övrigt citatet om dragspelet ovan med reaktionerna på både jazz och rock från etablissemanget när dessa musikstilar var nya. Samtidigt är Fredin mycket modern i sitt uppteckningsarbete. Med stor ödmjukhet och kunskap skriker han till verket, trots att han inte var akademiskt skolad och referensramen var enbart gotländsk<sup>48</sup>. Han sätter in de upptecknade melodierna i ett socialt och dansmässigt sammanhang. Han kände personligen många av de personer han presenterar melodier efter. Fredins stora verk *Gotlandstoner* är enligt mitt tycke ett för sin tid etnologiskt föredöme, just genom hans stora förtrogenhet med det han skildrar.

Det har ifrågasatts om August Fredin ger en rättvisande bild av det folkliga musicerandet på Gotland. Ivarsdotter-Johnson/Ramsten menar att ca 90% av låtmaterialet i *Gotlandstoner* är ”efter ”balspelmän”, dvs. klockare, präster och hemmansägare som behärskade både fiol och cello och var notkunniga”, och att det därför inte kan uteslutas att Fredin bara ger oss en bild av den finare spelmansmusiken och sållat bort det egentligen folkliga (Ivarsdotter-Johnson & Ramsten 1993). Jag vill polemisera mot denna kommentar och anser att det är ett romantiskt sätt att se på spelmannen och spelmansmusiken, där folkmusiken ses som väsensskild från konstmusiken. Den enskilde musikern/spelmannen är enligt min mening en yrkesman/hantverkare i vid mening som spelar i de sammanhang han får göra det, om det så är en bal eller en lekstuga. Givetvis anpassas repertoaren efter tillfälle men spelmannen kan vara den samme.

Fredin ger i *Gotlandstoner* egentligen en bild av den lantliga musikmiljön på Gotland under andra hälften av 1800-talet som i stora stycken liknar den bild jag i denna uppsats försöker ge av det sena 1700- och tidiga 1800-talet i Östergötland och norra Småland. Låtarna vandrar tämligen ogenerat mellan de sociala skikten. Den typ av låtar som Fredin tar upp skiljer sig inte i någon större utsträckning från innehållet i de notböcker jag har studerat och inte heller från de efter bondspelmän upptecknade låtarna från samma landskap i Svenska låtar. Många låtar är till och med de samma fast i andra varianter.

---

<sup>48</sup> Fredin tecknade under sin tid på fastlandet upp en hel del östgötsk och nordsmäländsk musik också. Här var det ändå kanske mer av ett samlande i sig utan att presentera musiken lika ingående i ett socialt sammanhang.

Svenska låtars upphovsmän tecknade nästan uteslutande upp efter bondspelmän<sup>49</sup>. I detta verk uteslöt man i stor utsträckning de så kallade gammeldansmelodierna när man tecknade upp, även om informanterna hade en betydande sådan repertoar. Fredin tar å sin sida också med stora delar av gammeldansrepertoaren. Däremot kan man tänka sig att den sociala strukturen skilde något mellan Gotland och Östergötland. På Gotland har ensamgårdarna varit dominerande. Kanske blev de sociala klyftorna inte lika stora där på 1800-talet som i Östergötland. Bland annat borde det ju kunna innebära att man inte behövde göra lika omfattande skiftningar av marken under skiftesreformerna. Någon dominerande godsägaradel tycks inte heller ha funnits. Sammantaget borde Gotland ha varit ett förhållandevis egalitært samhälle med dåtidens mått. Musikaliskt sett får nog Gotland räknas som ett reliktområde under andra hälften av 1800-talet. Många drag som var typiska för 1700-talets musikmiljö levde kvar där längre. Den förändring som innebär att organisten inte spelar till dans, som sker med början på 1840-talet i Östergötland, dröjer till kanske 1870-talet på Gotland. Det är ungefär den tid då Fredin slutar spela till dans och istället blir samlaren, upptecknaren, kantorn och läraren. Vid ett tidigare skede hade denna hans förändrade sociala status troligen inte inneburit att han hade måst sluta vara dansspelman.

## Fredin och Clarin

August Fredin och Johan Frans Clarin kan man se som representanter för en speciell kategori av den nya tidens organister. De som var folkskollärare men ändå spelmän i den betydelsen att de fortsatte spela sina föregångares profana musik utan att kanske använda den till dans. Clarin var däremot kanske inte samlare på samma sätt som Fredin. Den stora vågen av insamlande av den instrumentala folkmusiken hade ännu ej kommit igång under hans aktiva tid. Clarin var ändå född 37 år före Fredin. Följaktligen lär Clarin inte heller ha spelat 300 gånger på föreläsningföreningar i sju län som Fredin hann göra<sup>50</sup>. Fredin finns även dokumenterad på fonografrulle<sup>51</sup>. Somrarna 1910 och 1914 spelade han också tillsammans med sin gode vän och kollega **Lars Johan Sundell**, "Lars i Svarven" (1874-1923), på Skansen i Stockholm<sup>52</sup>.

Den väg den s.k. folkmusiken har tagit med Fredin är från folklig musik till folkbildning. Om Clarin fortfarande levat några årtionden in på 1900-talet hade han kanske också blivit en del av

---

<sup>49</sup> Det skiljer sig ganska mycket åt mellan de olika delarna av Svenska låtar när det gäller vad man använt för källmaterial. I Smålands-, Öland och Blekingedelen är det nästan bara direktuppteckningar efter spelmän medan det i t.ex. Hälsinge-/Gästrikedelen finns mycket material från gamla notböcker. I Östgötadelarna finns både ock. Dock uteslöt alltså stort sett all s.k. gammeldans utom valser.

<sup>50</sup> VaLa: Ernst Petterssons klippssamling: Loftahammar.

<sup>51</sup> CAP 21604, 1999. Detta är en återgivning på CD av Yngve Laurells fonografinspelning från 1910 eller 1914.

<sup>52</sup> a a. Texthäftet till densamma s. 23.

den gryende spelmansrörelsen. En sak Clarin och Fredin också hade gemensamt var att båda fick medalj för olika gärningar i folkbildande syfte.<sup>53</sup>

### Folkmusik – ett förhandlingsbart begrepp

Den profana musik som organisterna/klockarna spelat och lämnat efter sig i form av noter har många gånger ända in i vår tid vållat folkmusiksamlare stort huvudbry. Är denna musik verkligen folkmusik om den komponerats och spelats av skolade musiker? Varför detta huvudbry?

För att förstå problemet måste vi på något sätt få en definition på vad folkmusik är. Musikvetaren Lars Lilliestam söker reda ut begreppet Lilliestam 1991). Själva förleden folk- i folkmusik är det besvärliga. Varför måste vi överhuvudtaget kalla musiken för någonting? Idag när vi omges av så många olika sorters musik kanske vi har ett större behov av att kategorisera. Men kategoriseringsbehovet fanns uppenbarligen redan i slutet av 1700-talet då begreppet folkmusik myntades. Den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803) kallade allmogens sånger för ”Volkslieder”. Under samma tid myntades också åtskilliga fler sammansatta substantiv med folk- som förled. Den romantiska epoken hade inletts. De som blev intresserade av ”folket” tillhörde de bildade klasserna och såg sig inte själva som ”folk”. Till folket räknades främst bönder och hantverkare. Folk kunde också betyda hela befolkningen i ett geografiskt område eller en etnisk grupp. Senare tillkom också en marxistisk definition av folket som de obesuttna klasserna. Begreppet folkmusik har sedan i allmänhet reserverats för musik med ursprung på landsbygden eftersom det stora flertalet människor på 1700- och 1800-talen bodde på landsbygden. En vanlig definition på folkmusik har då i praktiken blivit: ”Det gamla bondesamhällets traderade musik. En musik utan känd upphovsman”.

Med så olika definitioner på folkmusik, som dessutom inte heller sammanfaller helt med varandra, blir en grupp utövande musiker som organister och klockare svår att entydigt kategorisera. Det samma gäller naturligtvis den profana musik de spelar. Låt oss göra några konstateranden och ställa dem mot de olika sätten att definiera folket och folkmusik:

- Klockare/organister kan i allmänhet knappast räknas till de besuttna, som vi ju har sett tidigare i denna uppsats. Så ur ett strikt ekonomiskt marxistiska synsätt tillhörde de folket.
- De var i allmänhet mer eller mindre skolade och notkunniga musiker. Mycket av sin musik fick de troligen med sig från sin lärotid i staden. En del av musiken har dessutom känd upphovsman, ofta ur den stora traditionen, för att tala med Burke. Då blir den definition som talar om det gamla bondesamhällets traderade musik utan känd upphovsman, genast lite tveksam.

---

<sup>53</sup> VaLa: Ernst Petterssons klippssamling: Loftahammar.

- Å andra sidan spelade de sin musik i en folklig kontext och lärde också helt stadgeenligt upp många ”bondpojkar” i sin konst. Under 1800-talets gång traderas ju sedan som vi sett musiken vidare av andra spelmän. Så småningom accepteras den som folkmusik av samlarna. Hur denna process har gått till ska vi se på i det följande.

### Vägen till folkmusik

Det tog sin tid innan organisternas och klockarnas musik, eller för den delen fiolmusik över huvud taget, ansågs som intressant av folkmusiksamlarna. Som ett exempel kan vi gå till Dalarna, närmare bestämt Bingsjö, som idag är så känt för sina fioltraditioner (Ternhag 1992). Johan Bärsell som var klockarepräst och skolmästare i Rättvik, upptecknade någon gång under 1840-talet ett antal hornlåtar i Bingsjö. Han nämner inget om fiolspel. Det intresserade honom förmodligen inte. Detta var under den tid då storspelmannen Pekkös Per Olsson (1808-1877) bör ha varit i sin krafts dagar. I det i denna uppsats behandlade området kan vi se en motsvarande situation. Den kände folkvisesamlaren, prästen och senare stiftsbibliotekarien Levin Christian Wiede (1844-1882) gjorde en stor del av sina uppteckningar under sin tid som pastorsadjunkt i Östra Husby på Vikbolandet åren 1844-47 (Ling 1965). Han tog vid uppteckningsarbetet hjälp av sin fiol. Några få kilometer från Östra Husby bodde och verkade då far och son Olof Styrländer. Deras musik intresserade inte Wiede, trots att de borde ha träffats rätt ofta å sina respektive yrkens vägnar. Wiede var liksom sina generationskamrater bland de relativt tidiga upptecknarna framförallt intresserad att hitta det som innehöll spår från forntiden<sup>54</sup>. Den musik som ”Styrländarna” spelade var nog till stor del också hans egen, samtidigt som det var hans församlingsbors. Han tyckte nog inte att det var något särskilt märkligt med den. Som enkel pastorsadjunkt bör Wiede ha hört till nästan samma sociala skikt som klockare och organister. Det ska i ärlighetens namn sägas att andra folkmusiksamlare, samtida med eller tidigare Wiede, så smått hade börjat intressera sig även för fiolmusiken, dock var de ännu inte så många<sup>55</sup>.

1881, endast några decennier senare skrev Carl-Erik Södling (1819-1884) sin tidigare i denna uppsats citerade ”Svenska folkmusikens historia. . .”. Södling intresserade sig både för den vokala folkmusiken och för fiolmusiken. Fortfarande och i än högre grad än någon annan sökte Södling leda i bevis den svenska folkmusikens uråldriga karaktär. Han var antingen helt omedveten om många av polonessernas ursprung, eller försökte medvetet förtränga det. Allt tycktes vara framsprunget ur den närmast metafysiska folksjälens genialitet. Låtarna spelades ju nu av ”bondspelmän”. Södling var själv organist och musikdirektör. Han hade alltså samma yrke som

---

<sup>54</sup> Wiede var på sätt och vis en framsynt man i det att han var så noga med att teckna upp melodierna till visorna. Flera av hans samtida brydde sig egentligen inte så mycket om melodierna. Huvudsaken var att texterna var ålderdomliga.

<sup>55</sup> Exempel härpå är Åhlström/Afzelius ”Traditioner af Svenska Folk-Dansar” (1814-1815).

de organister och spelmän jag tidigare skildrat. Organistens roll var nu dock en annan. Det anmärkningsvärda är att kunskapen om det egna skråets historia hade gått förlorad så snabbt.<sup>56</sup> Det är i tiden efter Södling som sedan det verkliga uppteckningsarbetet av den instrumentala musiken kommer igång. Landet Sverige hade börjat omvandlas rejält genom industrialisering, urbanisering och emigration. Det nya och industriellt tillverkade instrumentet dragspel spred sig snabbt. Uppteckningsivern drevs på av samhällsomvandlingen. Dragspelet sågs av upptecknarna som ett hot mot de gamla fiollåtarna. Här gällde det att rädda vad som räddas kunde av den s.k. genuina folkmusiken. Den i dag så kallade gammeldansmusiken som då var ny räknades naturligtvis inte dit. Den förknippades dessutom till stor del med det förhatliga dragspelet.

### 1900-talet och ”klockarmusiken”

Under det tidiga 1900-talet sås frön till det som ska bli spelmansrörelsen. Under åren 1895-1916 utgav den skånske juristen Nils Andersson samlingen Skånska Melodier i tidskriften Svenska landsmål<sup>57</sup>. Han utvidgade därefter sitt intresse även till andra landskap. Han blev bekant med den likaledes folkmusikintresserade konstnären Anders Zorn. Zorn kallade Nils Andersson som prisdomare i den första spelmanstävlingen, den som hölls i Gesunda utanför Mora 1906. Denna tävling skulle sedan i de följande åren följas av många liknande tävlingar runt om i landet. 1910 hölls så den första riksspelmansstämman på Skansen i Stockholm. Både Andersson och Zorn kom sedan att ingå i den 1908 grundade folkmusikkommissionen, som skulle främja Nils Anderssons planer på en samlingsutgåva av de av honom upptecknade svenska låtarna. Denna samlingsutgåva kom också till stånd och kom att innehålla nästan 8000 låtar uppdelade på 24 band som utkom mellan åren 1922 och 1940. Nils Andersson hade hunnit gå bort redan 1921, året innan första delen kom ut. Arbetet fortsattes dock av Nils Anderssons medarbetare sedan 1909, hans skånske landsman, frisören och spelmannen Olof Andersson (1884-1964<sup>58</sup>).

Anmärkningsvärt är att det skiljer sig mycket mellan de olika landskapsdelarna av Svenska låtar vad det gäller i vilken utsträckning man använt sig av material ur spelmans/klockarnotböcker. I t.ex. Hälsinge- Gästrikedelarna är det mycket notboksmaterial. Det samma gäller den ena Östgötadelen medan Smålands- Ölands- och Blekingedelen nästan saknar sådant, trots att

---

<sup>56</sup> Södlings många gånger drastiska slutsatser gjorde honom visserligen till och med för magstark för många av hans samtida och hans folkmusikhistoria blev heller aldrig publicerad. Historikern Bror Emil Hildebrand betraktade honom 1856 som rubbad och fullständigt sinnesförvirrad (Gustafsson 2000 s. 9).

<sup>57</sup> Framställningen om Svenska låtars historik bygger på Bengt R. Jonssons efterord i nytrycket av denna samling från 1978.

<sup>58</sup> Olof Anderssons liv kom att ha många paralleller med August Fredins. Han börjar också som dansspelmann och blir upptecknare.

Folkmusikkommissionen hade tillgång till det<sup>59</sup>. Det tycks på något sätt spegla den gamla ambivalensen kring organisten/klockaren som folklig spelman. Denna ambivalens stärks säkert också av den stora andelen menuetter och kontradanser i många av 1700-talsnotböckerna. I en romantiskt färgad folkmusiksyn blir dessa låttyper lätt sedda som anomalier då de har förknippats med en högreståndsmiljö<sup>60</sup>.

1925 bildades det första spelmansförbundet, nämligen Södermanlands spelmansförbund. Två år senare bildades Östergötlands spelmansförbund. Sedan följer landskap efter landskap<sup>61</sup>. 1947 slöt landskapsförbunden sig samman i Sveriges spelmäns riksförbund, SSR<sup>62</sup>. I spelmansrörelsen odlades det vårdade och vackra spelet. Att spela virtuost var ingen nackdel. Svåra 16-delspolskor, sådana man ofta hittar i organisternas notböcker, var populära. För många blir det s.k. hälsingespelet i stämmor ett ideal. Låtarnas ursprungliga kontext talas det dock inte så mycket om.

Under det politiskt radikala 1970-talet ses folkmusiken av många unga människor med vänstersympatier som en motkraft mot kommersialism och amerikansk kulturimperialism, en folkets musik. Upptecknings och inspelningsarbetet får ett uppsving. Många i denna nya folkmusikvåg vill definitivt inte se något samband mellan folkmusiken och högreståndsmusik. Antingen förtiger man det eller ratar helt enkelt alla låtar som påminner om konstmusik. Organisterna och deras musik står inte högt i kurs. Så här skriver spelmanen Anders Rosén i en självironisk text på omslaget till skivan Kärleksfiol från 1986, som just innehåller låtar ur notböcker från 1700- och tidigt 1800-tal<sup>63</sup>:

Själv var jag i början av 70-talet som djupast inne i Västerdalrevolutionen mot å ena sidan Siljansmonopolet inom folkmusiken, å andra sidan produkterna från den stora coca-colafabriken i Väster ("kulturimperialismen" som det hette, i skuggan av Vietnamkriget). "Bordunspel" och "kort etta" var stridsfanfarnerna som klingade. Ärkefienden nästbys hette "hälsingelåtar", eller ännu värre "Gotlandslåtar" (i den förra fanns åtminstone litet snus, mus, brännvin och knivar, om än inte så skarpslipade som våra, den senare var bara pinsamt löjlig), och de innefattade ungefär

---

<sup>59</sup> T.ex. skrev Olof Andersson redan 1912 av korpralen Sven Donats 1700-talsnotbok från Ormesberga med över 230 melodier. (Hammarström, E & K 2003).

<sup>60</sup> Menuetten har otvetydigt dansats i en folklig kontext, åtminstone i vissa delar av Sverige. Det samma gäller kontradanser som t.ex. kadriljer. I Finlands svenskbygder har menuetten levt kvar till våra dagar. Många menuetter omvandlades senare till valser och polskor. Angående menuettens plats i svensk spelmanstradition se Rosén (1998)

<sup>61</sup> Ofta finns adliga personer och andra i samhällets överklass med bland initiativtagarna. Ling (1980) menar att det är ett sätt för dem att romantisera ett gånget feodalt paradiset som kontrast till det moderna industrisamhället och dess klasskamp.

<sup>62</sup> Hette egentligen från början Sveriges Spelmäns Riksstyrelse.

<sup>63</sup> På denna LP-skiva spelar Pelle Björnlert på första sidan och Anders Rosén på den andra. Båda spelar på fioler med understrängar s.k. violino d'amore.

allt vad 16-delspolskor hette, eller tonarter med något b-förtecken för mycket för våra bordunkänsliga öron, ess-dur var nog det djupaste en spelman kunde sjunka. Marx, Engels och Övergaard var gurus.

Här befinner vi oss alltså i skrivande stund. En del av dem som ”överlevde” 1970-talets folkmusikvåg forskar i de gamla notböckerna och om deras upphovsmän. Denna uppsats får ses som ett bidrag från undertecknad i denna musikaliska och forskningsmässiga ”rörelse”.

### Sammanfattande diskussion

Klockare och kanske främst organister har haft en synnerligen stor betydelse som utövare av instrumental dans- och ceremonimusik i en folklig kontext, framförallt under 1700-talet och 1800-talets första hälft. Ordningen för kyrkobetjante för Linköpings stift 1795 visar att organisten hade skyldighet och därmed troligen privilegium att vara dans- ceremonimusiker i socknen, åtminstone på större kalas. Samtidigt skulle han lära ut fiolspel och notkunskap till dem av bygdens pojkar som så önskade. Genom sin utbildning och examination i stiftstaden, inte minst musikaliskt, fick organisten/klockaren del av tidens musikaliska mode som han sedan snabbt spred i hemförsamlingen. En församlings anskaffande av orgel och därmed organist bör ha varit ett effektivt sätt att få in nya musikaliska impulser i församlingen. Samtidigt kan detta ha medfört en likriktning och försvagning av tidigare lokala traditioner. Organisten/klockaren var en mediatör mellan den stora och den lilla traditionen.

Kring mitten av 1800-talet sker en förändring av organist/klockarrollen som gör att den inte längre i samma utsträckning kommer att stå för den profana musiken i församlingen. Nu tycks andra spelmän få ökat handlingsutrymme. Dessa för nu vidare det musikaliska arvet efter organisterna/klockarna. Den musik som hade sina rötter i den stora traditionen kom snart att i romantikens anda återupptäckas som folkmusik, många gånger av personer med liknande bakgrund som de tidigare organisterna. Denna s.k. folkmusik har sedan samlats, brukats och laddats med varierande ideologiska förtecken.

Så till frågan om organisternas/klockarnas musik är folkmusik. De flesta av dem själva eller deras efterföljare bland 1800-talets bondspelmän brydde sig säkert inte om detta. För dem var det rätt och slätt musik. För folkmusiksamlarna var frågan desto viktigare. Jag menar att musiken var folklig i så måtto att den brukades i en folklig kontext, trots att musiken åtminstone delvis spreds med noter och många gånger hade sitt ursprung i den stora traditionen. Senare kom den troligen att traderas muntligt i högre utsträckning bland bondspelmän. Frågan om vad denna musik ska

kallas kanske inte är så viktig. I vilket fall visar det sig att folkmusiken som något helt separerat från de högre ståndens musik, i ljuset av denna undersökning är en idealiserad konstruktion. Spelmän och spelmansmusik kan, i alla fall i exemplet Östergötland, snarare i mångt och mycket ses som något som medierar mellan klasser. Hur denna mediering gått till är nog så intressant, men kanske inte nödvändigtvis så ideologiskt laddat. Här finns mycket kvar att forska på.

## Källor och litteratur

### ÖTRYCKTA KÄLLOR

#### Arkivalier

##### LANDSARKIVET i VADSTENA (VaLa)

Kyrkoarkiv för Björsäter, Dalhem, Drothem, Herrestad, Häradshammar, Lofta, Ringarum, Skällvik, Styrstad, Tryserum, Yxnerum, Örtomta och Östra Ryd. I dessa arkiv har använts: Flyttlängder, födelse- och dödböcker, husförhörlängder, sockennämnds- och sockenstämmoprotokoll.

Söderköpings Rådstuga Rätts Dombok För-År-1790 21 jun §2 resp. 1791, 24 jan §6

Östkind's häradsrätts arkiv: bouppteckningar

Ernst Petterssons samling rörande Linköpings stifts klockare och organister

Högre allmänna läroverkets i Linköping arkiv: Förteckning öfver de Instrumenter och Musicalier m.m. som tilhöra k. Gymnasii Capellet i Linköping. 1794.

Linköpings domkapitel: Akter 1795 jan-juli E III a:130a, Ordning för Kyrko-Betjante Linköpings Stift d. 28 Jan 1795:

##### KUNGLIGA BIBLIOTEKET, STOCKHOLM

Vs 16. *Jul-Lekar Passande till Dans och Tidsfördrif för Ungdom och Sällskap. Samlade af Klockaren och Organisten Andreäs Dalgrén i Tryserum 1809.* (handskrift)

MUSIKMUSEET, STOCKHOLM

Ma 7. Notbok efter Andreas Dahlgren, Fogelvik

Ma 14. Notbok efter Olof Styrländer d.ä., Häradshammar. Avskrift av  
Olof Andersson 1935

MMD 52. Notbok troligen efter Olof Styrländer d.y., Häradshammar

NORDISKA MUSEET, STOCKHOLM

Etnologiska Undersökningen (EU): Frågelista 113 Spelmän: EU 29857, A. Bergvall, Rönö 1945

SPRÅK- OCH FOLKMINNESINSTITUTET, FOLKMINNESAVDELNINGEN (ULMA),  
UPPSALA

Acc. 22304. *J. F. Clarins Notbok*, Avskrift av Nils Dencker

SÖDERMANLANDS SPELMANSFÖRBUNDS ARKIV

ANDERSSON, OLOF: *Sörmländska låtar*. Uppteckningar efter Karl Edvard Karlsson, St. Malm.  
1936

Material i privat ägo

THÖRNQUIST, ANDERS: Intervju med Ossian Örtegren, Frängsbo den 20/7 1981.

THÖRNQUIST, ANDERS: Avskrifter ur kyrkobokföringen ang. Johan Hörgren

THÖRNQUIST, ANDERS: *Andreas Dahlgren.*, Obubl ms, 1997.

EHLERT, BRITA & KURT: Avskrifter ur kyrkobokföringen ang. P. A. Appelqvist, hushållet  
Olof Styrländer d.ä., Anders Söderlund och familjen Tollén.

SÖDLING, CARL ERIK: *Den svenska folkmusikens historia och dess kulturhistoriska betydelse* . 1881.  
(Stencilerat maskinskrivet utdrag. Originalen finns på Stifts- och landsbiblioteket i Linköping.)

### Tidningar och tidskrifter

ÖSTGÖTA CORRESPONDENTEN 1948-06-02: Sockenspelman och bygdespelman i Björsäter berättar. (Intervju med Gustaf Adolf Örtegren av signaturen Ronny)

### LITTERATUR

Andersson, Greger: Stad och landsbygd. I: Jonsson, Leif, Nilsson, Ann-Mari och Andersson, Greger (red.): *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut*. s. 359-396. Stockholm 1994.

Andersson, Greger: Städerna som musikmiljöer. I: Jonsson, Leif och Ivarsdotter-Johnson, Anna (red.): *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810..* s. 143-168. Stockholm 1993.

Andersson, Greger: Stormaktstidens hovmusik. I: Jonsson, Leif, Nilsson, Ann-Marie och Andersson, Greger (red.): *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut 1720.* s.309-358. Stockholm 1994.

Andersson, Nils & Andersson, Olof *Svenska låtar Hälsingland och Gästrikland II*. Stockholm 1929: - Faksimil Stockholm 1978.

Andersson, Nils & Andersson, Olof: *Svenska låtar Småland, Öland och Blekinge*. Stockholm 1935: - Faksimil Stockholm 1978

Andersson, Nils & Andersson, Olof: *Svenska låtar Östergötland I*. Stockholm 1936: - Faksimil Stockholm 1978.

Andersson, Nils & Andersson, Olof: *Svenska låtar Östergötland II*. Stockholm 1936: - Faksimil Stockholm 1978.

Andersson, Olof: Folkmusikens mästare i Östergötland. I: *Hembygden 1943:4*, s. 62-63

Andersson, Olof: *Hur Svenska låtar kom till. En brevväxling mellan Nils och Olof Andersson*. Stockholm 1963

Arnér, Gotthard: Kyrkomusikerutbildning. I: Sohlmans musiklexikon 4, Andra reviderade och utökade upplagan, Stockholm 1977. s. 222-223.

Berglund, Håkan: Piglocka, Dragspelets införande och anpassning. I: *Sumlen, Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1987*. Stockholm 1988, s. 39-70.

- Bohlin, Folke: Kyrkans koral och liturgi. I: *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810-1920*. 2:a upplagan. Stockholm 1993. s.87-98.
- Burke, Peter: *Folklig kultur i Europa 1500-1800*. Människan i historien. Stockholm 1983
- Dundes, Alan: *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*. Institutet för folklivsforskning. Stockholm 1974.
- Ehlert, Kurt & Brita: Per Axel Appelqvist – också en östgötsk trädgårdsmästare som blev sörmänning. I: Pettersson, K (red): *Bernts bok..* Strängnäs 1995. s. 84-89
- Ermedahl, Gunnar: "Spelmanen stryker på Violen up" Om spelmannen och hans musik. I: Ling, J; Ramsten, M & Ternhag, G (red): *Folkmusikboken*. Stockholm 1980 s. 232-262.
- Fjellström, Phebe: *Väckelsen folkmusiken och folkrörelserna*. Skrifter utgivna av Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå serie C Folkminnen och folkliv nr. 1. Umeå 1981.
- Fredin, August: Gotlandstoner. I: *Svenska landsmål och svenskt folkliv B. 29*. Stockholm 1909-1932.
- Gustafsson, Magnus: *Folkmusik från Småland och Öland*. Smålands spelmansförbund. Växjö 1983.
- Gustafsson, Magnus: "Innehållet inte användbart för denna tid. . ." Om Theorins och Vieslanders notböcker. I: *Musikrevy 1991:4*, s. 213-215
- Gustafsson, Magnus: Musiken i Växjö under 1600- och 1700-talen. I: *Musikrevy 1991:4*, s. 200-206
- Gustafsson, Magnus: *Småländsk musiktradition. folkliga dansmelodier och ceremonistycken..* Smålands musikarkiv. Växjö 2000.
- Göransson, Harald: Kyrkans musik. I: Jonsson, Leif, Nilsson, Ann-Mari och Andersson, Greger (red.): *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut*. s. 231-272. Stockholm 1994.
- Göransson, Nils: *Sancta Cecilia's Tjänare i Linköping*. Borensberg 1983.
- Göransson, Nils: *Klockare och organister - "kyrkobetjante" före 1950*. Borensberg 1992.
- Göransson, Nils: *Klockare och organister i Linköpings stift III, Församlingar i Vadstena och Ödesbögs Kommuner*. Lingham 1994.
- Hammarström, Eric & Hammarström, Katarina: Sven Donat – en spelman och polskekompositör från 1700-talet. I: *Spelfot 2003:2*, s. 18-19
- Hernes, Asbjørn: *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500-1800*. Skrifter utgitt av det norske videnskaps-akademi i Oslo II hist.-filos. klasse 1952 No. 2. Oslo 1952
- Hofren, Manne: *Tryserum. Några kapitel ur Tryserums och Fogelviks historia*. Västervik 1957
- Hülphers, Abraham Abrahamsson: *Historisk afhandling om musik och instrumenter: särdeles om orgverks inrättningen i allmänhet, jemte Kort beskrifning öfver orgverken i Sverige/af Abrab. Abrab:s Son Hülphers, Westerås 1773*. Faksimil. Musik i Sverige. Stockholm 1969.
- Höglund, Margareta: Spelmanen Carl August Lindblom I: *CA Lindblom*. Södermanlands Museum Småskrifter 8, Nyköping 1985.

- Ivarsdotter-Johnson, Anna och Ramsten, Märta: Folkmusiken som nationell och provinsiell symbol. I: Jonsson, Leif och Tegen, Martin (red): *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810-1920*. 2:a upplagan. s. 237-250. Stockholm 1993
- Johansson, Bertil: Låtar efter Styrländer d.y. I: *Styrländerlåtar*. Östergötlands Spelmansförbund. Linköping 1973.
- Johansson, Bertil: Förord I: *Låtar efter Pelle Fors*. Östergötlands Spelmansförbund/Folkungagillet. Linköping 1977.
- Jonsson, Leif: Musik i svenska landsorten. I: Jonsson, Leif och Ivarsdotter-Johnson, Anna (red.): *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810..* s. 409-420. Stockholm 1993.
- Kjellberg, Erik: Stormaktstidens hovmusik. I: Jonsson, Leif, Nilsson, Ann-Mari och Andersson, Greger (red.): *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut*. s.309-358. Stockholm 1994.
- Lilliestam, Lars: *Om begreppen "folkmusik", "konstmusik" och "populärmusik"*. Göteborgs universitet, Musikhögskolan, Musikvetenskapliga avdelningen 1991. (stencil)
- Ling, Jan: *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*. Uppsala 1965
- Ling, Jan: Folkmusiken – en brygd. I: *Fataburen. Nordiska museets och skansens årsbok 1979*, s. 9-34. Stockholm 1979
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red.): *The Musician in Focus. Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Stockholm 2000.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar: *Musiketnologi – en introduktion*. Skrifter utgivna av svenskt visarkiv 16. Stockholm 2002
- Ramsten, Märta: Inledande kommentar till "Jul-Lekar Passande till Dans och Tidsfördrif för Ungdom och Sällskap. Samlade af Klockaren och Organisten Andréas Dalgrén i Tryserum 1809". I: *Noterat 5*, Svenskt visarkiv. s. 5-6 Stockholm 1997
- Ramsten, Märta: Musik och dans. I: Jonsson, Leif och Ivarsdotter-Johnson, Anna (red.): *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810..* s. 189-216. Stockholm 1993.
- Ronström, Ove & Ternhag, Gunnar (red.): *Texter om svensk folkmusik. – från Haeffner till Ling*. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 81, Stockholm 1994.
- Rosén, Anders: Text på omslagets baksida till LP-skivan: *Kärleksfiol. Klang av understrängar. Stil- och tidstroga instrument i svensk spelmanstradition: fiol med ljumsträngar. Pelle Björnlert och Anders Rosén*. (Hurv Krlp-8). 1986
- Rosén, Anders: Texthäfte till skivan: *Dance Minuets 1731-1801, Anders Rosén & Ulf Störling* (Hurv KRCD-23). 1998

- Rudén, Jan Olof: Skola och universitet. I: Jonsson, Leif, Nilsson, Ann-Mari och Andersson, Greger (red.): *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut.* s. 273- 308. Stockholm 1994.
- Paulsson, Olle: *Musiken vid Växjö gymnasium under 1700-talet.* AB-uppsats i musikvetenskap, Göteborgs Universitet 1991. (stencil)
- Sjögren, Josef *Organisterna i Västerås stift.* Nordiska Museets handlingar: 49. Stockholm 1958
- Strand, Sigfrid: *Militärmusikern i svenskt musikkiv.* Stockholm 1974
- Svensson Bockgård, Anders: *Gård och Släkt. Tryserum-Hannäs Kulturbistoriska Stiftelses årsbok 1998.* Tryserum 1998
- Ternhag, Gunnar: *Hjort Anders Olsson - spelman, artist.* (Avh.) Hedemora 1992.
- Tidman, Per; Lundberg, Magnus & Schöblom, Svante: *Låtar och Visor från Sommarbygden.* Tranås 1986.
- Thörnquist, Anders: *Musiktraditioner i Östergötlands skogsbygder. Regna, Kolmården, Kåknö, Yxnerum, Åtvid.* Norrköping 1985.
- Wentz, Hilmer: *Klockaren i belg och söcken.* Malmö 1980.
- Wetter, Gustaf: *Sörmländska låtar upptecknade av Gustaf Wetter åren 1932-1976.* Katrineholm 1978
- Åbom, David: Klockare och folkskollärare. I: Lindgren, Gunnar (red): *Linköpings stift i ord och bild.* s. 521-528. Stockholm 1949.
- Ödmann, Samuel: Hågkomster från hembygden och skolan. I: Nordmark, Håkan (red): *Kulturbilder från småländskt 1700-tal.* s. 57-109. Historiska föreningen i Kronobergs län skriftserie 7. Växjö 1997

WICTOR JOHANSSON

## NORDERGUTARNAS SPELMANSLAG – OM KONSTRUKTION AV GOTLÄNDSK FOLKMUSIKTRADITION

### Inledning

#### Syfte

Nordergutarnas spelmannslag har beskrivits som en institution i den gotländska folkmusiken. Med rätta kan man instämma. Nordergutarna bildades 1948 och var verksamma i mer än fyrtio års tid. Under dessa fyrtio år hände det mycket inom folkmusiken. Nordergutarna var verksamma från den tid då spelmannslagen spelade en roll som nyskapare tills spelmannslagen av en ny generation folkmusiker i mångt och mycket sågs som förlegad. Nordergutarnas spelmannslag blev en symbol för den gotländska folkmusiken under de åren de var verksamma. Syftet med uppsatsen är att diskutera vilken betydelse Nordergutarnas spelmannslag haft för den gotländska folkmusiken och hur folkmusiken och folkmusikerna formats av att det funnits en sådan folkmusikalisk ”institution” på Gotland. Det är den övergripande frågeställningen denna uppsats har som syfte att besvara. Men för att besvara frågeställningen måste man också ställa frågan, vad påverkade Nordergutarnas spelmannslag? Var Nordergutarna ett resultat av den folkmusikrörelse som präglade folkmusiken vid tiden för Nordergutarnas bildande, eller kan man i Nordergutarnas spelmannslag finna spår av en äldre gotländsk folkmusiktradition? <sup>1</sup>

Gotland är ju som bekant en ö, men inte en isolerad sådan. Den gotländska folkmusiken är en del av ett större sammanhang, och därför kommer jämförelser att göras med folkmusikens utveckling i andra landskap, och med spelmannsrörelsen i Sverige i stort.

---

<sup>1</sup> Jag vill framföra mitt varmaste tack till uppsatsens informanter som alla ställt sina kunskaper om den gotländska folkmusiken till mitt förfogande. Det har sannerligen inte saknats informanter och jag får också passa på att be om ursäkt till de som jag inte haft möjlighet att intervjua, men som med all säkerhet skulle kunnat bidra till att göra en ännu bättre uppsats. Vidare vill jag tacka vännerna Jonas och Jeanette som ställde upp med mat och husrum samt god samvaro under en fältarbetsstur till Stockholm, liksom Daniel som bidragit med husrum hemma på Gotland, och i egenskap av chaufför fick delta i lite etnologiskt fältarbete. Mina föräldrar har ställt upp som chaufför åt en körkortslös musiketnolog, och också kritiskt läst igenom ett första utkast till uppsatsen. Gotlands spelmannsförbund har bidragit med ett välbehövligt ekonomiskt bidrag ur Svante Petterssons minnesfond.

## Disposition

Uppsatsen är indelad i tre huvuddelar, inledning - huvudtext- sammanfattning. Huvudtexten är den mest omfattande delen och innehåller fyra olika delar, där de två inledande delarna fungerar som ett diskussionsunderlag till de avslutande två. Inledningsvis presenteras Nordergutarnas spelmanslag, medlemmar, spelsätt, repertoar m.m. Sedan kommer en kortare översikt över hur det Gotländska folkmusiklivet såg ut i övrigt under den tidsepok Nordergutarna var verksamma. Därefter kommer en diskussion om den Gotländska folkmusiktraditionen och Nordergutarnas roll i densamma. Huvudtexten avslutas med ett avsnitt där Nordergutarnas betydelse och påverkan på den gotländska folkmusiken diskuteras. Uppsatsen avslutas med sammanfattning och diskussion.

## Material och metod

Huvudmaterialet till denna uppsats består av intervjuer med fem personer som har olika relationer till Nordergutarnas spelmanslag och den gotländska folkmusiken. Syftet med valet av informanter har varit att välja dels musiker som haft en nära relation till Nordergutarna och det gotländska folkmusiklivet och dels musiker som är inflyttade till Gotland och som kunnat se den gotländska folkmusiken med nya ögon och utifrån andra perspektiv. Det gemensamma för samtliga informanter är att de är utövande folkmusiker och en generation yngre än medlemmarna i Nordergutarnas spelmanslag. Eftersom samtliga informanter är välkända i gotländska folkmusikkretsar har jag valt att inte anonymisera dem.

Bengt Arwidsson är medlem i den gotländska folkmusikgruppen Gunnfjauns kapell. Han har forskat kring den gotländska folkmusiken, vilket resulterade i boken *Gimainskt U Bänskt* som gavs ut 1989. Bengt Arwidsson kommer ursprungligen från Stockholm och flyttade till Gotland i slutet av 1970-talet och blev snabbt en av de drivande i den gotländska varianten av folkmusikvägen. Katarina Björn är nyckelharpsspelman som spelat tillsammans med Svante Pettersson, ledaren för Nordergutarnas spelmanslag. Katarina har i övrigt inte spelat gotländsk folkmusik. Vid intervjutillfället närvarade även Katarinas man, nyckelharpsspelmannen Björn Björn, som också hade viss kontakt med Svante Pettersson. Catarina Bylund är dotter till Bengt Endrell, medlem i Nordergutarna. Catarina Bylund var tidvis medlem i Nordergutarna och spelade även med Svante Pettersson. Anna-Karin Renard är folkmusiker och musiklärare. Hon fick kontakt med Nordergutarnas spelmanslag och Svante Pettersson genom sin pappa Erik W Olsson som årligen arrangerade en orkidéresa där Nordergutarna stod för underhållningen. Håkan Renard är gift med Anna-Karin, och arbetar som fiol- och ensemblelärare på kulturskolan

i Visby (f.d. Kommunala musikskolan). Han flyttade till Gotland 1982 och har sedan dess varit aktiv i det gotländska folkmusiklivet.

Utöver de intervjuer jag själv har gjort har jag använt mig av intervjuer med de gotländska spelmännen Svante Pettersson, Gustaf Johansson och Arthur Bäckstäde, som finns arkiverade på Svenskt Visarkiv. Svante Pettersson och Gustaf Johansson var båda medlemmar i Nordergutarnas spelmanslag. Arthur Bäckstäde spelade i Bäckstädetrion, en gotländsk folkmusikgrupp som var verksam från mitten 1920-talet till 1973. Intervjun med Arthur Bäckstäde valde jag för att ha en referens till en annan del av den gotländska folkmusiken än Nordergutarna och som var något sänär samtida.

Ur de lokala Gotlandstidningarna har jag hämtat ett flertal artiklar som rör Nordergutarnas spelmanslag. De flesta har jag hämtat ur Visby stadsbiblioteks tidningsarkiv, men några stycken är hämtade ur en klippbok i Daniel Björkanders ägo, vars morfar Tryggve Hellström var medlem i Nordergutarnas spelmanslag. Beträffande de artiklar som är hämtade ur klippboken saknas i de flesta fall uppgifter om vilken tidning artikeln är hämtad ur och vilket datum den är publicerad. Däremot står årtalet angivet. I de fall jag använder mig av dessa artiklar anger jag ”Gotlandspresen” som hemvist.

Genom Catarina Bylund har jag fått en låtförteckning innehållandes 98 låtar ur Nordergutarnas repertoar, som jag använt som grund till en repertoaranalys. Vidare har jag använt mig av skivor där Nordergutarna medverkar, och ytterligare några skivor med gotländsk folkmusik. Samtliga skivor finns i min egen ägo, utom Gotländskt bondbröllop, som jag lånat av Anna-Karin Renard, och skivan Vad gör egentligen algerna på vintern?, som Alf Arvidsson bidragit med.

Avslutningsvis bör också något om min egen roll i sammanhanget sägas. I begreppet reflexivitet, som används av etnologer och antropologer, är en av grundteserna att etnologen är en del av det som studeras och att det inte går att förhålla sig objektiv till det som studeras eftersom man själv, vare sig man vill eller inte, påverkas av det man studerar. I denna uppsats är det extra tydligt. Jag har själv sedan flera år särskilt intresserat mig för att spela gotländsk folkmusik, och har så att säga ett egenintresse i att lyfta fram just den gotländska folkmusiken. Likaså utgörs mina informanter av vänner och bekanta som jag känt mer eller mindre bra sedan tidigare. I vilken mån det påverkat uppsatsens resultat vet jag inte, men jag upplever det som en tillgång att jag varit väl bekant med informanterna sedan tidigare, samtidigt som jag kanske generaliserat i valet av informanter och valt sådana som legat nära till hands.

## Tidigare forskning

Den Gotländska folkmusiken är väldokumenterad, såväl i form av uppteckningar av folkmusik, som historik och spelmansbiografier. Det stora standardverket är August Fredins *Gotlandstoner* som gavs ut häftesvis mellan åren 1909-33. Förutom över sjuhundra nedtecknade visor och låtar innehåller *Gotlandstoner* kortare spelmansbiografier samt anvisningar om spelsätt, dansinstruktioner och historik över den gotländska folkmusiken. Ett viktigt komplement till *Gotlandstoner* finner vi i Svante Petterssons *Gutalåtar*, som förutom en notdel med ca trehundra låtar även innehåller en fyllig spelmansbiografi, som presenterar spelmän som tidsmässigt rör från slutet av 1700-talet fram till våra dagar. I Svante Petterssons förord presenteras en historik över den gotländska folkmusiken, där bl.a. spelmansrörelsens och estradspelets betydelse för bevarandet av folkmusiken tas upp. 1989 gav Länsmuseet Gotlands Fornsal ut boken *Gimainsket u bänsket – Folkmusikens historia på Gotland*, som bl.a. innehåller ett utförligt kapitel om den gotländska folkmusikens historia skriven av Bengt Arwidsson, och en presentation av de gotländska folkmusikupptecknarna Pär Arvid Säve, August Fredin och Svante Pettersson, skriven av Märta Ramsten. Dagens gotländska folkmusikliv har studerats i Jens Ramnebro's C-uppsats *De gotländska låtarna – hur har de det nu för tiden?*

Någon studie över Nordergutarnas spelmanslag har inte gjorts tidigare, men spelmanslag som företeelse har däremot studerats ur olika aspekter. Leksands spelmanslag och dess ledare Knis Karl Aronsson har ägnats en studie av Jan Ling och Märta Ramsten i artikeln *Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik*, där syftet är att studera den kulturella ideologi som genomsyrar musiklivet i Leksand. Ling/Ramstens artikel visar både intressanta skillnader och likheter med Nordergutarnas spelmanslag.

Stor betydelse för lanseringen av spelmanslagen hade Sveriges Radio och Matts Arnberg, vilket diskuteras av Märta Ramsten i artiklarna *Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken* och *Hartsa med brylcreme – Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik*. Båda dessa artiklar ingår i Ramstens doktorsavhandling *Återklang – Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*.

Centralt i denna studie över Nordergutarnas spelmanslag är estradspelet, som växte fram när folkmusiken slutade fungera som dansmusik. Estradspelets framväxt har studerats av Ville Roempke i artikeln *Lysna till toner från bembygd och fädernesland – Om estradspelets framväxt i svensk spelmanshistoria*. En av de största, och första, estradspelmännen var Hjort Anders Olsson, som Gunnar Ternhag ägnat en avhandling, *Hjort Anders Olsson – spelman, artist*. Ternhags avhandling innehåller också betydelsefulla teoretiska metoder, där jag använder mig av hans diskussioner kring traditionsbevarare och repertoar.

I en nyutkommen doktorsavhandling, *Bland polskor gånglåtar och valser – Hallands spelmansförbund*

*och den halländska folkmusiken*, diskuterar Karin Eriksson hur bilden av den halländska folkmusiken formats och förvaltats av Hallands spelmansförbund, en diskussion som i stora delar påminner om den här uppsatsens syfte. Anders Häggström har i sin avhandling *Levda rum och beskrivna platser* studerat skapandet av regional identitet och tillhörighet.

## Teori och metod

Som hjälpmedel i diskussionen om Nordergutarnas spelmanslag använder jag de analytiska begreppen *Tradition* och *Repertoar*. Folkmusikbegreppet är, i likhet med andra genrebeteckningar, ingenting oföränderligt. Folkmusikbegreppet skapades kring sekelskiftet 1800 i olika litterära kretsar, där den tyske skalden och filosofen Johann Gottfried von Herder står som en förgrundsgestalt. ”Folket” blev i dessa kretsar ett högt ideal som hyllades som en oförstörd kraft, i kontrast till det konstlade liv man ansåg samhällsutvecklingen medförde. Denna vurm för ”folket” medförde också ett ökat intresse för dess musik. Det gamla bondesamhällets spelmän kallade inte sin musik för folkmusik, utan folkmusik som genre har skapats och givits olika innebörder vid olika tidpunkter, allt för att leva upp till de ideal som tidsandan ställt på musiken; folkvisor till pianoackompanjemang under 1800-talet, spelmanslag under 1940-talet, folkrock a la Hedningarna och Garmarna under 1990-talet, för att ge några typiska exempel. Ett annat exempel på en form för folkmusikens framförande som varit av stor betydelse, och som Nordergutarnas spelmanslag var en del av, är estradspelet, vilket behandlas utförligt i denna uppsats.

Begreppet tradition har haft en central roll inom folkmusiken, och har så även i denna uppsats. Jag använder traditionsbegreppet utifrån ett liknande förhållningssätt som i diskussionen kring folkmusikbegreppet ovan, och diskuterar hur de fylls med olika innehåll vid olika tidpunkter och av olika aktörer. Repertoar använder jag, utifrån Gunnar Ternhags diskussion, för att analysera hur ett spelmanslag i handling fyller ord som folkmusik och tradition med konkret innehåll. Dessa begrepp presenteras utförligare i de ställen i texten där de används.

## Nordergutarnas Spelmanslag

### Inledning

I detta kapitel skall vi presentera uppsatsens huvudaktör, Nordergutarnas Spelmanslag. Vi kommer att bekanta oss med medlemmarna, vilka låtar man spelade, hur man spelade dom samt i vilka sammanhang man spelade. Kapitlet gör inte anspråk på att utgöra en fullständig historik

över Nordergutarna, utan skall ses som en översikt och diskussionsunderlag. Jag har medvetet valt att försöka göra denna presentation till en något sänär kortfattad översikt och sparat diskussionen till den del i uppsatsen där den kan kopplas samman med den gotländska folkmusiken i ett större perspektiv.

## Bildandet

Nordergutarna blev till just efter 1948 års spelmansfest. Eller rättare sagt, idén till ett spelmanslag fick sig en avgörande knuff just vid stämman. Då stötte Svante Pettersson, riksspelmannen, nämligen ihop med Matts Arnberg från Sveriges Radio. Den senare tyckte det var på tiden att Gotland fick ett spelmanslag. Det var alltså en fastlämning som stötte på så att laget verkligen bildades. Men inte vilken fastlämning som helst förstås. Matts Arnberg är ju radions verkliga expert på folkmusik och han ville gärna att också de gotländska låtarna skulle få en chans i etern. Så bildades Nordergutarnas spelmanslag - eller Svante Petterssons spelmanslag som gänget hette den första tiden (Gotlands Tidningar, julnummer 1972).

I detta citat har vi kontentan i Nordergutarnas bildande. Spelmansstämman 1948 anges som startpunkt, när Matts Arnberg, folkmusikexperten från Sveriges Radio uppmanade Svante Pettersson att bilda ett spelmanslag. Men citatet säger också att idén om ett spelmanslag funnits sedan tidigare, nu fick den en avgörande knuff. I själva verket var bildandet en process som pågick under flera år under 1940-talet. Svante Pettersson uppger att delar av Nordergutarna spelade tillsammans tidigare under 1940-talet, och att han själv och Sigvard Huldt framträdde i radio tre, fyra gånger per år från 1940-talets början och framåt (SVA BA 3885-89). Gustaf Johansson berättar att han kom med i spelmanslaget 1946 eller 1947, och att man då var fem stycken, men att fler och fler kom med (SVA BA 1964-65). Till detta skall påpekas att en viktig grund till Nordergutarnas spelmanslag fanns i Norra Gotlands Stråkorkester, där flera av dem som var med i originalsättningen av Nordergutarna var medlemmar. Norra Gotlands Stråkorkester spelade klassisk musik, lättsammare underhållningsmusik samt gotländska folklåtar i arrangemang av Hugo Johansson och Elis Hansson (SVA BA 3885-89).

Till själva bildandeproceduren skall men heller inte glömma bort det faktum att det fanns en folkmusikalisk eldsjäl i Svante Pettersson, som var mån om att spela och bevara den gotländska folkmusiken. Utan Svante Petterssons intresse hade det knappast blivit något Nordergutarna, något Catarina Bylund påpekar:

/.../och sen var det ju Svante som var den drivande, det var han som hade intresset, det var han som hade aktivt sökt upp och varit mån om att dokumentera och spela/.../Dom andra tyckte nog att det var kul att spela och att ha folkdräkt på sig och så där, men att, jag tror inte man lyssnade så mycket på annat utan man gjorde sin grej (Catarina Bylund 31/10 2004).

Matts Arnbergs roll i bildandet av Nordergutarnas spelmanslag har ofta uppmärksamrats. I det ovan angivna citatet ur *Gotlands Tidningar* påpekas att det är "radions verkliga expert på folkmusik" som gärna ville "att också de gotländska folklåtarna skulle få en chans i etern". Sanningen är att Matts Arnberg visserligen skulle bli radions verkliga folkmusikexpert, men knappast var det när han reste till Gotland 1948. Däremot skulle hans intresse för folkmusik ha vaknat när han åkte hem igen, men inte för folkmusik såsom den framfördes från den officiella delen av spelmansstämman. Märta Ramsten berättar i sin artikel *Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken*:

Radion skulle på midsommarafton ha direktsändning från en spelmansstämma på Gotland. Ingen på Musikavdelningen ville avstå från midsommarledigheten, så Arnberg - såsom den yngste på avdelningen - fick uppdraget att rapportera från stämman./.../Matts Arnberg förblev alltså likgiltigt för själva den officiella delen av stämman med spelmanslag och danslag i dräkter. Men efter stämmans slut, när "buskspelet" tog vid, blev han folkmusikaliskt väckt (Ramsten 1992:133,134).

De buskspelande spelmän Arnberg hörde var de två dalaspelmännen Tjäpp-Daniel och Nils Agenmark, vars musik Arnberg beskrev som "musik med kvalitet, musik med substans - det hade jag aldrig upptäckt tidigare inom folkmusiken" (citerat efter Ramsten 1992:134). Efter Gotlandsbesöket påbörjade Matts Arnberg sin stora gärning med att dels spela in och dokumentera spelmän och dels ge folkmusiken en plats i radion.

Vid en första anblick kan det tyckas märkligt att Matts Arnberg uppmuntrade bildandet av Nordergutarnas spelmanslag, när han var uttalat likgiltig inför "spelmanslag och danslag i dräkter". Men det ligger nog en hel del i påståendet i *Gotlands Tidningar*, "att också de gotländska folklåtarna skulle få en chans i etern". Arnberg har uttryckt uppfattningen att "för att inte göra folkmusikprogrammen i radio alltför exklusiva måste man ofta tillgripa den utvägen att låta skolade musiker spela låtar i mer eller mindre konstfulla arrangemang". Detta sagt efter att först ha konstaterat att "vi har inom vårt lands gränser en musik, som för otränade lyssnare verkar nästan lika exotisk och obegriplig som en gamelangorkester från Java..." (citerat efter

Ramsten 1992:85). Arnberg valde att gå via spelmanslagen för att nå de "otränade lyssnarna". Nordergutarna uppträdde i radio redan hösten 1948, d.v.s. kort efter bildandet, och debutframträdandet skulle följas av flera.

## Medlemmarna<sup>2</sup>

Vilka var då medlemmarna i Nordergutarnas spelmanslag, och vilken musikalisk bakgrund hade de? Finns det någon gemensam nämnare mellan medlemmarna? Enligt Bengt Arwidsson var följande medlemmar från början:

Börje Carlsson  
Arne Ekedahl  
Elis Hansson  
Tryggve Hellström  
Oscar Herlitz  
Sigvard Huldt  
Gustaf Johansson  
Sven Levedahl  
Nils Ljungberg  
Svante Pettersson

1965 såg uppsättningen ut på följande vis:

Arne Ekedahl  
Bengt Ekedahl  
Bengt Endrell  
Oscar Herlitz  
Sigvard Huldt  
Gustaf Johansson  
Edvin Levin  
Svante Pettersson

---

<sup>2</sup> Uppgifterna om Nordergutarnas medlemmar är, där inget annat anges, hämtad ur Svante Petterssons spelmansbiografi i Gotalåtar.

Vidare nämner Arwidsson flera som fungerat som inhoppare "på senare år", vilket skall tolkas som 1970- och 80-tal då flera av de tidigare medlemmarna dog eller p.g.a. stigande ålder inte hade möjlighet att medverka i samma utsträckning som tidigare. Av dessa ersättare kan nämnas följande:

Catarina Bylund

Bo Landberg

Bengt Lundahl

Lennart Nordberg

Allan Olsson

Sven-Ingemund Svantesson

Vi kan se hur dessa tre grupperingar av medlemmar också bildar tre epoker i spelmanslagets liv. Originalsättningen bestod av tio personer, mot åtta som senare blev standardantalet. Förmodligen hade man på ett så här tidigt stadium ännu inte format spelmanslaget på en fastare grund. Sättningen från 1965 får ses som Nordergutarnas standarduppsättning som var intakt under en längre tidsperiod och utgjorde den uppsättningen av Nordergutarna som var den mest kända. Slutligen har vi Nordergutarnas slutepok där olika inhoppare, tillfälliga och mer permanenta, efterträdde de medlemmar som dog eller på grund av stigande ålder inte längre kunde delta i spelmanslagets verksamhet.

Vi skall nu titta närmare på medlemmarna och se vad som förenar dem, alternativt skiljer dem åt. Originaluppsättningen av Nordergutarna består av en blandad kompott. Av de tio medlemmar som bildade Nordergutarna hade åtminstone hälften erfarenhet av att spela i orkester. Elis Hansson, Sigvard Huldt, Nils Ljungberg och Svante Pettersson var alla medlemmar i Norra Gotlands Stråkorkester under 1930 och 40-talen. De tre sistnämnda var också medlemmar i Visby Konsertförening där även Oscar Herlitz var medlem. Några spelmän kan i olika utsträckning räknas in som "traditionsspelmän", d.v.s. som lärt sig av äldre spelmän, deras repertoar, spelsätt etc. Det är Svante Pettersson, Gustaf Johansson och Tryggve Hellström. Eventuellt kan Arne Ekedahl i viss mån räknas dit. Arne Ekedahl och Tryggve Hellström spelade även i olika danskapell. Ser vi på medlemmarnas yrken finner vi en kamrer (Svante Pettersson), två kantorer (Sven Levedahl, Elis Hansson, den sistnämnde även musiklärare), en kontorist (Arne Ekedahl), två lantbrukare (Gustaf Johansson, Nils Ljungberg), en kassaförvaltare vid Visby intendenturkår (Sigvard Huldt), en stenarbetare (Tryggve Hellström) samt en polis (Oscar Herlitz). Originaluppsättningen kan sammanfattas som i huvudsak bestående av

musikintresserade personer som var aktiva i musiklivet på norra Gotland under 1930 och 40-talen och som alla fanns i Svante Petterssons direkta omgivning.

Den sättning av Nordergutarna som vi kunde se år 1965 följer i det stora hela samma mönster, men är kanske aningen mera homogen. Kvar sedan tidigare är Svante Pettersson, Sigvard Huldt, Arne Ekedahl, Gustaf Johansson och Oscar Herlitz. Av de nya är både Bengt Endrell och Bengt Ekedahl orkestermusiker. De har tagit lektioner för musikdirektör Friedrich Mehler och spelat i ruinspelens orkester<sup>3</sup>. Bengt Endrell spelade i Norra Gotlands Stråkorkester och Bengt Ekedahl i Visby Konsertförening. Bengt Ekedahl var dessutom aktiv i körsammanhang och var bl.a. dirigent för EKV-kören, som Nordergutarna ofta uppträdde tillsammans med. Vad gäller den tredje nykomlingen, Edvin Levin, framgår det utifrån Svante Petterssons Gutalåtar ingenting om hans musikaliska bakgrund, mer än att han deltog på spelmanstävlingar redan som tolvåring. Ser vi till nykomlingarnas yrkestillhörighet har vi fått en ingenjör (Bengt Endrell), en direktör (Bengt Ekedahl) samt en poststationsföreståndare (Edvin Levin). Om vi försöker summera denna sammansättning av musiker kan vi först och främst notera att ingen av medlemmarna hade musiken som sitt yrke, undantaget Oscar Herlitz som slutat arbeta som polis och nu arbetade som musiklärare i Roma och Stenkumla kommuner (Arwidsson 1989:116). Enligt Svante Pettersson var det dock en tjänst han upprätthöll parallellt med en vaktmästartjänst i Visby. I övrigt jobbar medlemmarna med olika former av tjänstemannayrken, Gustaf Johansson undantaget. Ser vi sedan till de olika medlemmarnas musikaliska hemvist finner vi nästan alla de riktningar som fanns inom det offentliga musiklivet under den tidpunkten då de flesta av dessa musiker började spela, d.v.s. i de flesta fall 1930-talet. Vi har ett flertal orkestermusiker, vi har dansmusiker (Bengt Ekedahl spelade under ungdomen i flera dansband, bl.a. kontrabas i Ekeby swingband), vi har körledare och vi har "traditionsspelmän".

Låt oss så till sist titta lite på de musiker som kom att fungera som ersättare. Här finner vi musiker av tre olika kategorier. Sven-Ingemund Svantesson och Catarina Bylund är båda barn till medlemmar i Nordergutarna, till Svante Pettersson respektive Bengt Endrell, och får ses som självklara inhoppare i spelmanslaget. Bo Landberg var inflyttad från Värmland och var verksam som musiklärare i Slite mellan åren 1973-83. Lennart Norberg var rektor vid kommunala musikskolan, och även han inflyttad till Gotland, från Ångermanland. Musiklärare lär också ha varit en naturlig rekryteringsbas. Allan Olsson var sommargotlänning och spelade sommartid både med Nordergutarna och med Storsudrets spelmanslag. Bengt Lundahl har en bakgrund som påminner om flera av medlemmarna i Nordergutarna, han hade tagit fiollektioner för Friedrich

---

<sup>3</sup> Ruinspelen, musikskådespelet *Petrus De Dacia*, komponerades av Friedrich Mehler och framfördes i S:t Nicolai Ruin mellan åren 1929-1990. Ruinspelen var av stor betydelse för det lokala musiklivet.

Mehler och spelat både i Ruinspelens orkester<sup>4</sup> och i Visby Konsertförening. Enligt vad som framgår av Svante Petterssons Gutalåtar så blev Bengt Lundahl intresserad av folkmusik "på ålderns höst". Han spelade förutom i Nordergutarna även i Olof Bobergs spelmanslag.

## Repertoar

Gunnar Ternhag diskuterar i sin avhandling om Hjort-Anders Olsson repertoarstudier och problematiken kring att göra repertoarstudier. Den grundläggande frågan är givetvis varför de ska göras. Ternhag menar att "repertoaren är nyckelbegreppet för en kulturanalys" och att "en repertoar rymmer med andra ord information om individen, hans/hennes omgivning och samspelet dem emellan. Repertoaren och dess beståndsdelar kan beskriva handlingar, värderingar och inte minst frågor som rör musiken i sig. Det sistnämnda kan handla om stilfrågor, men lika gärna om t.ex. läro- och skapandeprocesser" (Ternhag 1992:196). Ett problem med Ternhags resonemang om repertoarstudier är att han utgår från den enskilda individens repertoar. I det här fallet handlar det om den repertoar en grupp individer valt att spela tillsammans. Individen är givetvis inte oviktig i sammanhanget, men kan bli svårhanterlig. Vi skulle bli tvungna göra en repertoarstudie av varje medlem i Nordergutarnas och sedan kunna få en bild hur de olika individerna i spelmanslaget bidragit till att forma repertoaren. Det har inte varit möjligt i det här fallet, och inte heller nödvändigt. Det intressanta är att se om Nordergutarnas val av repertoar "kan beskriva handlingar, värderingar och inte minst frågor som rör musiken i sig". Här kan man t.ex. fråga sig om Nordergutarnas val av repertoar präglats av den gotländska folkmusiken, eller är det tvärtom, att Nordergutarna i sitt val av repertoar färgats av de folkmusikideal som var rådande vid tiden för Nordergutarnas bildande, en fråga som kommer att diskuteras senare. Så här långt nöjer vi oss med en övergripande presentation av Nordergutarnas repertoar.

Först måste givetvis frågan ställas, vad är en repertoar? I Ternhags fall handlar det om de låtar som en enskild spelman tillägnat sig under sin tid som verksam spelman. Ternhag visar också att frågan inte är helt oproblematiserad. Om vi tar en spelman vid tiden för förra sekelskiftet som exempel kunde denne spelmans repertoar se olika ut när spelmanen spelade till dans och när samme spelmans låtar presenteras i t.ex. en notsamling. Ett talande exempel är standardverket Svenska låtar, där dess upphovsman Nils Andersson hade bestämda uppfattningar om olika låttypers värden, vilket medför att det i Svenska låtar nästan helt saknas låtar ur den modernare dansrepertoaren (polka, schottis, hambo etc.) som kom fram runt förra sekelskiftet (Ternhag 1992:209). Det som var intressant var så gamla låtar som möjligt (polskor, brudmarscher etc.).

---

<sup>4</sup> Bengt Lundahls far, Josef Lundahl, var förövrigt textförfattare till ruinspelet.

Samme spelman kunde alltså ha skilda repertoarer vid skilda tillfällen. Vad gäller Nordergutarna är det emellertid ganska lätt att fastslå vad som är deras repertoar. Här handlar det inte bara om vissa bestämda låtar, utan för att de skall kunna räknas till Nordergutarnas repertoar krävs det också att låtarna är arrangerade i fyra stämmor för tre fioler och en altfiol. Man kan alltså inte räkna in t.ex. Gärdebylåten i Nordergutarnas repertoar, som säkert alla medlemmar i Nordergutarna kunde spela, så till vida den inte arrangerats särskilt för att framföras i spelmanslaget. Som definition av vad som räknas till Nordergutarnas spelmanslags repertoar gäller alltså låtar som valts ut och arrangerats fyrstämmigt för tre fioler och en altfiol.

Vilken typ av låtar bestod då repertoaren av? Jag utgår här ifrån den låtförteckning bestående av 98 låtar, som ställts till mitt förfogande av Catarina Bylund. Det skall vara osagt om detta är Nordergutarnas totala repertoar, men den tjänar sitt syfte att ge en bild av vilken typ av låtar som spelades. Låtförteckningen består av 37 polskor, 22 valser, 11 brudmarscher, 8 kadriljer (därav en s.k. Mon Farino som är en efterdans till kadriljen), 7 visor, 4 gånglåtar/marscher, 3 stakstrik (steklåtar), 3 skålstycken, 2 ridmarscher samt 1 vallåt. Av dessa låtar är 20 stycken nykomponerade, där medlemmar i Nordergutarna står för merparten av kompositionerna. Svante Pettersson har skrivit 10 stycken och Oscar Herlitz, Sigvard Huldt och Arne Ekedahl en vardera. Av kompositörer utanför Nordergutarnas egna led bidrar David Ahlqvist med 5 låtar och Edvin Jakobsson och Ernst Ahlér med varsin. Tre låtar är jag osäker på huruvida dessa är nykomponerade eller trad. Endast en låt är inte från Gotland, en brudmarsch från Dalarna.

Vad säger oss då denna repertoar? T.ex. saknas helt lätttyper som polka, schottis, hambo etc. Vid en första anblick kan man tro att Nordergutarna ansluter sig till den uppfattning om olika lätttyper värden som tidigare redogjordes för med exemplet Svenska låtar. Men det finns det som talar emot den slutsatsen. Svante Pettersson har t.ex. i sin roll som folkmusikupptecknare inte dragit någon särskild gräns till gammeldansrepertoaren, utan försökt få en så heltäckande bild av spelmännens repertoar som möjligt (Ramsten 1989:167). Troligare är att denna typ av låtar helt enkelt inte passat in i Nordergutarnas konstmusikaliskt präglade arrangemang, som däremot passar flera av de gotländska polskorna som hand i handske.

Vilka andra kriterier var det då som låg till grund för valet av låtar? Enligt Catarina Bylund var det framförallt Svante Pettersson som stod för valet av låtar, och att det då ofta handlade om ett program utifrån något särskilt tema. Det kunde vara ett bröllopsprogram, ett program med s.k. ”fågellåtar” (svanvals, gökpolska etc.) eller ett program baserat på Groddalåtar. Ser man på låtförteckningen finner man snabbt stöd för detta urvalskriterium. Inte mindre än 21 låtar består av brudmarscher och andra ceremonilåtar samt polskor som är direkt förknippade med

bröllopstraditionerna. Vad gäller de andra exemplen så är de visserligen inte lika rikt representerade i låtförteckningen. Sju låtar har sitt ursprung från Grodda och endast tre låtar är "fågellåtar", vilket givetvis inte behöver innebära att fler låtar av detta slag inte funnits på repertoaren bara för att det inte står med på just den här låtförteckningen. Anledningen till att man valde sådana "tematiserade" repertoarer lär ha berott på att man ofta uppträdde i samband med olika föreläsningar om gotländsk folkmusik eller uppträdde på hembygdsfester och liknande tillställningar där musikinslaget skulle representera det gotländska. Spelade man t.ex. på Groddagården så var det självklart att bygga upp programmet kring Groddalåtar och samtidigt berätta om spelmännen från Grodda.

Majoriteten av låtarna är hämtade ur August Fredins Gotlandstoner och är komponerade av eller upptecknade efter de som Fredin kallar för "musikidkande ståndspersoner, som jämte utövandet av konstmusik även för sitt höga nöje på ett idealiskt sätt föredrogo vår folkmusik /.../" (Fredin 1909-33). Det är sådana som komminister Laurin och fanjunkare Lindblom för att nämna några. Däremot är endast ett fåtal av låtarna hämtade från Svante Petterssons egna uppteckningar, vilket är anmärkningsvärt eftersom Svante Pettersson var spelmanslagets ledare och, enligt Catarina Bylund, den drivande i valet av låtar.

Gunnar Ternhag påpekar att man vid en repertoaranalys "måste utgå från den insamlade delen av repertoaren, men också diskutera vad som inte kom med" (Ternhag 1992:199). Och den frågan måste givetvis ställas, vilken typ av låtar hamnade inte på Nordergutarnas repertoar?

Bengt Arwidsson berättar att när man i slutet av 1970-talet försökte återuppliva dansen på Gotland så började man också leta efter enkla låtar som passade att spela till dans, och det var en annan typ av låtar än de som Nordergutarna spelade:

Vi satt ju och spelade igenom Gotlandstoner gång på gång för att hitta låtar, och på andra ställen, vi hitta i dom här gamla inspelningarna med Svante och så, vi hitta dom här typ Schottis från Lye och dom här låtarna, dom spelade vi under bygdegårdsdanserna faktiskt, vi försökte hitta gotländska låtar som funka å dansa till. Många av dom gotländska låtarna var ju ganska svåra också att få fart på. Vi hittade en del enkla låtar, ett typexempel är just den där schottis från Lye, och Bungevalsen då, dom kom ju fram då. Bungevalsen den hade jag inte hört inspelad förrän Svante spelade den på den här skivan vi spelade in. Den kom ju fram som låt tidigare, en sån här enklare låt som man lätt kunde ta till sig och spela. Och det var ju såna låtar som inte Nordergutarna spelade, en annan repertoar egentligen, för dom valde ut såna här låtar som Romins polska och dom här som gjorde sig att lyssna på dom, man kunde också visa att det blev bra, jag ska inte säga att dom visade hur duktiga dom var men det kunde vara tillräckligt bra

låtmaterial för att framföra för en publik så där/.../Som till exempel Bungevalsen var ju inget att ha då, eller schottis från Lye, för den blev ju rätt så tråkig om man ska ha den och lyssna på, men den är helt okej att dansa till. Olika funktioner så att säga. Så det låg ju massa låtar under den här Nordergutarnarepertoaren och väntade på att luftas igen. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Vi kan också jämföra Nordergutarnas repertoar med den skiva med Svante Pettersson som gavs ut 1986. Här finner vi att ungefär hälften av låtarna återfinns på Nordergutarnas repertoar, och att de övriga, med något undantag, passar väl in i den bild vi fått av Nordergutarnas repertoar. Däremot står det utom tvivel att Svante Pettersson hade en stor repertoar som inte spelades med Nordergutarna. Catarina Bylund berättar att när hon spelade med Svante på tu man hand "då plockades det ju fram dom här låtarna som man aldrig hörde dom spela, och det är ju självklart att han hade då, som han hade upptecknat efter sina spelmän, så var det ju inte i kvartettvariant" (Catarina Bylund 31/10 2004). Likaså kan vi se att på den låtförteckning som ligger till grund för repertoaranalysen finns endast två låtar som är upptecknade efter Gustaf Johansson, medlem i Nordergutarna och den spelman som bidragit med störst antal låtar till Svante Petterssons Gutalåtar. Det fanns alltså en repertoar, tillgänglig i spelmanslaget genom Svante Pettersson och Gustaf Johansson, som inte spelades.

### Arrangemang

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag har påpekat att det fanns två riktningar när spelmanslagen växte fram. Den ena följde "i salongsorkestrarnas spår och arrangerade de folkliga melodierna i enlighet med ett konstmusikaliskt ideal", och den andra sökte sig medvetet bort från de konstmusikaliska idealen, och sökte istället efter äldre spelstilar och samspelsformer (Lundberg/Ternhag 1996:155,156). Det råder ingen tvekan om i vilken av dessa två riktningar Nordergutarnas spelmanslag hör hemma. Karaktäristiskt för Nordergutarna är just de konstmusikaliskt präglade arrangemangen för tre fioler och en altfiol. Till denna konstmusikaliska prägel bidrar också, som vi redan sett, valet av låtar som är tydligt konstmusikaliskt influerade. För arrangemangen svarade Elis Hansson, och senare, efter Elis Hansson lämnat Gotland, Arne Ekedahl (Arwidsson 1989:118).

Det kanske inte är så märkligt att Nordergutarna valde denna konstmusikaliskt präglade arrangemangsform. Som vi redan sett spelade flertalet av originalmedlemmarna i Norra Gotlands Stråkorkester, där Elis Hansson var en av arrangörerna. Man får anta att det var naturligt att ta

med sig både arrangemang och arrangör till det nybildade spelmanslaget. Man följde så att säga "i salongsorkestrarnas spår". Till detta kan man lägga att det rådande idealet vid den här tiden var att arrangera folkmusik enligt konstmusikaliska mönster, och det var så folkmusik framfördes i radio.

Det kan dock vara intressant att notera att Svante Pettersson berättar att när man åren innan själva bildandet spelade med vad som var grunden till Nordergutarnas spelmanslag, så spelade man ofta med gehörsstämmor. Efter bildandet skrev man stämmor eftersom flera av medlemmarna inte var så duktiga att spela efter gehör (SVA BA 3885-89). Kanske ser vi här en anledning till att de medlemmar som rekryterades när några av originalmedlemmarna lämnade hade sin musikaliska hemvist i olika orkestrar.

En av anledningarna till valet av arrangemangsform var också, enligt Svante Pettersson, av rent perfektionistiska skäl, "vi tyckte det lät bäst med utskrivna stämmor/.../det är ju inte alltid så i ett spelmanslag, en del kanske står och spelar lite fel, en annan spelar falskt och så där" (SVA BA 3585-89).

## Inspelningar

Vi skall nu gå igenom de skivinspelningar som finns med Nordergutarnas Spelmanslag, och se vad de säger oss om spelmanslaget och de sammanhang det verkade i. Nordergutarna medverkade på tre skivinspelningar. Dels i Radiotjänsts skivserie med svensk folkmusik som gavs ut mellan åren 1949-1953, och dels på två skivor med gotländsk musik, *Gotland i ord och ton*, utgiven 1969, och *Musik på Gotländska*, utgiven 1977 (Arwidsson 1989:219,220). Samtliga dessa skivinspelningar har det gemensamt att Nordergutarna medverkar för att representera det gotländska. Jag har diskuterat Nordergutarnas inspelningar hos Radiotjänst i min B-uppsats om Groddavalsen, och konstaterade där att "låtarna valts med omsorg för att utgöra ett representativt urval av den gotländska folkmusiken" (Johansson 2004:39). Det skall också nämnas att de skivor Radiotjänst gav ut under en längre period var den enda svenska folkmusik som fanns utgivet på skiva varför Nordergutarna rönt viss uppmärksamhet även i nationell skala.

De andra skivorna där Nordergutarna medverkar är tydliga gotländska musikmanifestationer, där man vill visa upp vad Gotland har att erbjuda i musikkväg. *Gotland i ord och ton* är en skiva som direkt riktar sig till turister som besökt Gotland. På skivkonvolutets baksida läser vi:

Gotlandsvän...

Välkommen skall Du känna Dig, antingen Du tillhör skaran som årligen återvänder hit för att på nytt uppleva den beryktade soliga

Gotlandssommaren, eller Du är här som första-gångs-resenär på vår gamla korallö mitt i Österhavet. Vi hoppas på många underbara sommandagar med allt vad det innebär för er alla.

Men ingen semester är tyvärr så lång att den inte har ett slut. Med färgbildens hjälp kan man visserligen till en del återuppleva de ljuvliga sommandagarna på nytt när vinterstormarna rasar som värst. Men ofta finns det någonting specifikt på en plats som inte kan fästas på någon filmremsa men som man gärna då och då skulle vilja uppleva.

Det är främst med tanke på detta senare som den här LP-skivan kommit till och som vill förmedla ett tvärsnitt just av specialiteter från vår avlägsna landsända, nämligen språket, musiken lyriken m.m.

Det är min stora förhoppning att Du genom den här skivan skall få ut lite mer än vad ett stumt vykort eller färgfoto någonsin kan förmedla, när Du för några stunder vill återhöra vårt urgamla gutamål eller kanske lyssna till ett knippe visor eller allmogelåtar varpå vår ö är så rik.

Här kan man knyta an till Anders Häggströms diskussion om skapandet av regional identitet. Häggström diskuterar bl.a. utifrån landskapsböcker, som han anser kan läsas som "regional populärlitteratur där bilder av Blekinge och Jämtland konstrueras genom en homogeniserande kulturdiskussion" (Häggström 2000:66). Häggström menar vidare att dessa populärkulturella teman har ett bruksvärde, och detta bruksvärde är att "förse oss med matriser i form av bilder, myter och föreställningar som befrämjar den egna identitetskonstruktionen" (Häggström 2000:67). Detta resonemang passar väl in på skivan Gotland i ord och ton. Här är det Gotlandsresenären som med LP-skivans hjälp skall förse oss med "matriser i form av bilder, myter och föreställningar som befrämjar den egna identitetskonstruktionen", genom att "återhöra vårt urgamla gutamål eller kanske lyssna till ett knippe visor eller allmogelåtar varpå vår ö är så rik".

Vad innehåller då skivan Gotland i ord och ton? Förutom Nordergutarna bjuder även Olof Bobergs spelmanslag på "allmogemusik". Men redan skivkonvolutet skvallrar om Nordergutarnas status som det verkligt representativa för gotländsk folkmusik genom att spelmanslaget är en av två grupper som presenteras utförligare. Under rubriken "Spelmän med tradition" läser vi:

Nordergutarnas spelmanslag bildades år 1948 av dess ledare, riksspelmannen Svante Pettersson, Lärbro. Vad som gjort hans namn vida känt är hans egen komposition Gotländsk Sommarnatt som ju för en del år sedan korades till århundradets schlager och som sedan dess gjort sitt

segertåg över världen. För första gången presentera nu detta örhänge i "originaltappning" med kompositören själv tillsammans med sina spelmän.

I denna korta presentation finner vi hur man vill lyfta fram spelmanslagets status. Man presenterar spelmännen som "spelmän med tradition", man påpekar att Svante Pettersson är riksspelman, och framförallt lyfter man fram att han är kompositören till "århundradets schlager", Gotländsk Sommarnatt, som förmodligen är bekant för de flesta, eller åtminstone var det 1969. Men man påpekar också att Gotländsk Sommarnatt nu för första gången framförs i "originaltappning", vilket ger det hela en exklusiv framtoning. Här får vi höra den välkända Gotländsk Sommarnatt framföras som den "egentligen" ska låta, framförd av "spelmän med tradition".

Den andra gruppen som givits en mer framträdande plats är gruppen Classes, "en av Gotlands populäraste orkestrar" som får representera "det unga Gotlands favoriter". Classes bjuder bland annat på "den välkända gamla melodin 'Fammen full utav solsken', som gjorts i en modern frisk tappning".

Övriga medverkande ges inte någon presentation, men de fyller alla sina syften väl, att tillsammans skapa en klingande bild av den gotländska sommaridyllen. Det "urgamla" Gutamålet är väl representerat, i form av folkvisor, av Gotlandsskalden Gustav Larsson som läser egna dikter och i en mer robust variant i form av en monolog hämtad ur När-revyn. Lennart Ekelunds Kvartett sjunger om den för turister välbekanta bilden av Visby, "Visby-skygning" och "I rosornas stad", liksom Susanne Blomér har ett mera lantligt och naturnära tema i sina bidrag, "Fröken Sommarlätt", "Den Gamla Gården" samt "Nycklarnas Sång". Skivan avslutas med Den Blomstertid Nu Kommer, framförd på trumpet till orgelackompanjemang.

Vi ser här hur man med skivans hjälp konstruerat en bild av det Gotland som den besökande turisten förväntas vilja ha. Ett Gotland rikt på kultur, vacker natur och ett Visby som är "rosornas stad". Även den turistande ungdomen får sitt genom att man låter "det unga Gotlands favoriter" Classes medverka. Och som självklar representant för den gotländska "allmogemusiken" finner vi Nordergutarnas Spelmanslag.

Den tredje skivan där Nordergutarna medverkar, Musik på gotländska, kan kanske i viss mån sägas ingå i en liknande diskussion som Gotland i ord och ton. Visserligen innehåller skivan ingen presentation likt den vi fann på Gotland i ord och ton, och det finns ingen uttalad målgrupp, som turister, som Gotland i ord och ton riktar sig till. Men skivans titel anger klart och tydligt vad det handlar om, och även här handlar det om att visa upp något typiskt gotländskt, och självklart är Nordergutarna med. Det verkar dock finnas en ganska fördomsfri inställning till hur de gotländska låtar som finns med på skivan ska framföras. T.ex. så bidrar Nordergutarnas

spelmanslag med Gotländsk Brudmarsch, jämte Bjers-Niklas Vals, och, får man anta, för andra gången i originaltappning, Gotländsk Sommarnatt. Det intressanta med just Gotländsk Brudmarsch är att den framförs i två varianter som är hopklippta med varandra, som ett medley. Nordergutarna framför som sig bör Gotländsk Brudmarsch i fyrstämmigt arrangemang av Elis Hansson, som sedan klipps ihop med Gotländsk Brudmarsch i bossa nova version, med sång av Thomas Dahlgren ackompanjerad av Erling Lindvall (piano), Jan Bertholdsson (bas), Mikael Åstrand (gitarr) samt Thomas Österdahl (trummor). Kanske denna kontrast ska ses som ett resultat av det nytänkande och den experimentlusta inom folkmusiken som gjorde sitt intåg under 1970-talet. På den uppföljningsskiva som kom ett år senare, Mair musik på Gotländska, medverkar inte Nordergutarnas spelmanslag. Då framförs gotländsk folkmusik av Jan Ekedahl och Dag och Lena Franzén på gitarr, fiol och kontrabas, på ett sätt som markant skiljer sig från Nordergutarnas Spelmanslag. Kanske har vi här ett klingande bevis för en gotländsk variant av det paradigmskifte inom folkmusiken som gjorde sig gällande i hela Sverige under 1970-talet.

### Offentliga framträdanden

För att ytterligare komplettera bilden av Nordergutarnas Spelmanslag skall vi nu titta närmare på i vilka sammanhang Nordergutarna uppträdde. Redan nu kan vi i alla fall utan vidare reservation ansluta oss till det konstaterande vi läser i en artikel i Gotlänningen den 18/10 1965, "det sker väl knappast något större evenemang, där man vill presentera något genuint gotländskt, som inte de (Nordergutarna, min anm) får vara med och låta sitt välljud klinga". Vi låter Gotlandspressen även i fortsättningen ge oss en bild av de sammanhang där Nordergutarna uppträdde. I en artikel i Gotlands Allehanda den 1/3 1965 läser vi att "Nordergutarnas spelmanslag engagerades snart för tillställningar runt hela Gotland. De spelade för turisterna på somrarna, vid bröllop och kalas, för kungen vid hans Eriksgata 1953". Samma artikel förtäljer också att "Nordergutarna är ett berest spelmanslag. Flera gånger har de spelat på Skansen, på Gutnalia i Stockholm och på Gotlands Gille i Göteborg". Gotlands Tidningars julnummer 1972 innehåller en artikel om Nordergutarna, skriven inför 25-årsjubileét. Här konstateras att "Nordergutarna blev ett uppskattat spelmanslag redan från början", men att det då mest var "vintermörkret som lystes upp av de gamla låtarna". Vid den här tiden fanns det livaktiga föreläsningföreningar över hela Gotland, och "spelmännen for runt från socken till socken för att spela och prata folkmusik". Att dessa föreläsningar var populära visar ett tidningsreferat från en av Ture Carlssons föredrag om den Gotländska folkmusiken där Nordergutarna stod för musikillustrationerna:

Med Nordergutarnas spelmanslag - för första gången i den pånyttfödda, vackra och stilrena Gotlandsdräkten (Sveriges vackraste dräkt?) – som särdeles välljudande illustratör sökte tal. samtidigt under mottot "Folkmusiken skall leva, den skall spelas" slå ett slag för ett större intresse för denna förnämliga kulturskatt. Att döma av publikens smattrande applåder både efter spelmanslagets flitiga framträdanden och hr Carlssons charmanta föredrag var även den med på noterna om den saken.

Det ovan angivna citatet säger också något viktigt om Nordergutarnas framträdanden, nämligen den visuella delen, att uppträda i folkdräkt.

Av allt att döma var ändå sommarsäsongen den verkligt intensiva spelperioden för Nordergutarna. Catarina Bylund berättar hur det kunde gå till:

Om man tänker då just midsommar, då brukade dom börja med att spela på lasarettet. Då gick dom runt på alla avdelningar, och så bjöd lasarettet dom på lunch. Och sen åkte man ut till Gustavsvik där man hade midsommarfest, och så spelade man där, till folkdanslag och lite låtar. Och sen så brukade man åka till Sudersand och då brukade det vara avslutning på orkidéresan, och då gjorde man ett sånt här gotländskt bondbröllopprogram. Och det gick ju hela dagen, och det tror jag att dom körde säkert i tjugo års tid alltså, den här varianten. Sen hade man ju alltid gotländsk sommarnatt, på sommartid. Fyra, fem gånger som man hade i olika ången, du hade tillsammans med Nordergutarna, EKV-kören och så När & Lau folkdanslag, och så körde man något turistprogram, ungefär en timme. (Catarina Bylund 31/10 2004)

Den orkidéresa som här nämns är ett utmärkt exempel på hur Nordergutarna blev en avgörande ingrediens i en större helhet, där syftet var att visa något specifikt Gotländskt:

Det är att man åker runt på Gotland och så tittar man på växter, på orkidéer, så det är i början eller mitten av juni. Och så tittar man på orkidéer, man studerar fåglar, och sen samtidigt lär man sig det mesta om gotländsk kultur. Och då har Nordergutarna stått för den här musikaliska delen, presenterat den gotländska folkmusiken, och så har man berättat om det gotländska bondbröllopet i dagarna tre./.../ Ja, man äter alltså helstekt lamm och potatissallad och champinjonsoppa, och det ska kännas väldigt gotländskt, saffranspankaka till efterrätt. Och så är dom då höjdpunkten. Och det är ingen dans, utan det är bara lyssnande publik (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Bengt Arwidsson ger i kapitlet "Folkmusikens rum 2" en översikt i vilka sammanhang Gotländska folkmusiker uppträdde under perioden 1906-1970. Arwidsson inleder med att konstatera att:

Folkmusikens självklara roll i landsbygdssamhället hade underminerats. Den var inte musiken med stort M längre utan tvingades konkurrera med andra musikstilar om publikens uppmärksamhet (Arwidsson 1989:76,77).

I denna konkurrens var folkmusiken tvungen att hävda sig som just folkmusik:

Från att ha varit bruksmusik (som kom att kallas folkmusik) i ständig utveckling och förändring blev folkmusiken definierad uppsättning låtar och visor som ansågs värd att bevara och visas upp (Arwidsson 1989:77).

Istället för ett bruksvärde fick folkmusiken ett symbolvärde. Visserligen menar Arwidsson att folkmusiken som ceremonimusik i viss mån lever kvar, "åtminstone marschen in och ut ur kyrkan ska fortfarande beledsagas av någon gotländsk brud- eller bröllopsmarsch, annars känns det inte rätt" (Arwidsson 1989:77), men även här kan man hävda att musiken har ett symboliskt värde. Med den gotländska brudmarschen vill man ge bröllopet en gotländsk prägel.

Arwidsson visar oss under rubrikerna Konserter/Föreläsningar, Spelmanstävlingar/Spelmansstämmor, Hembygdsarrangemang/Underhållning/Bröllop, Radion samt Fastlandet/Skansen/Zornmärket i vilka sammanhang folkmusiken framfördes. Som vi ser passar dessa rubriker bra in i bilden av Nordergutarnas offentliga framträdanden, möjligen undantaget rubriken Spelmanstävlingar/Spelmansstämmor, eftersom det inte hölls några spelmanstävlingar eller spelmansstämmor på Gotland under åtminstone tjugofem år. 1948 hölls den spelmansstämma, till minne av spelmanstävlingen i Visby 1908, som räknas som det tillfälle då Nordergutarna bildades. Men därefter hölls ingen spelmansstämma på Gotland förrän 1973, i samband med att Nordergutarna firade 25 år (Gotlands Tidningar, julnummer 1972).

Arwidsson påpekar när han summerar folkmusikens rum efter 1970, att folkmusiken även då haft sin estrad vid "hembygdsarrangemang, turistevenemang och bröllop och som underhållning vid diverse möten", men att det under den här perioden växte fram nya arenor för att framföra folkmusik (Arwidsson 1989:120,121). Som exempel räknar Arwidsson den alternativa musikrörelsen som växte fram under 1970-talets första år, som i Visby hade sitt centrum i musikcaféet på Borgen, där folkmusikgrupper som Folklynnnet och Stamp från kön spelade. Man arbetade också aktivt med att återuppliva dans till folkmusik, vilket resulterade i föreningen Bygdegårdsdansarna, som bildades 1981. Dessa två exempel utgör arenor där Nordergutarna inte

passade in. Inom den alternativa musikrörelsen eftersträvade som regel folkmusikgrupperna att utgöra just ett alternativ till det etablerade sättet att spela folkmusik, och som dansmusik var Nordergutarnas arrangemang knappast tillämpliga.

## Sammanfattning

Så är det då dags att sammanfatta den bild vi fått så här långt av Nordergutarnas spelmanslag. Av vad som framgått så vet vi att Nordergutarna bildades vid en tidpunkt då det var på modet att bilda spelmanslag, men att flera av medlemmarna sedan tidigare spelat tillsammans i Norra Gotlands stråkorkester, en orkester som förutom klassiska stycken även hade arrangerad folkmusik på sin repertoar. Denna orkesterbakgrund avspeglar sig i spelmanslaget, dels genom valet av låtar och arrangemangsform, men även i rekryterandet av nya medlemmar, där majoriteten av dem som spelat i laget, både under längre och kortare tid, var orkestermusiker.

Nordergutarnas spelmanslag har fått symbolisera det gotländska, såväl på skiva och i radio som på olika offentliga arrangemang. Sammanfattningsvis kan sägas att de arenor där Nordergutarna framträdde var en del av det som växt fram inom spelmansrörelsen, ofta i samband med hembygdsrörelsen, där folkmusiken gavs ett symbolvärde, där folkmusiken hade syftet att symbolisera något specifikt, i det här fallet, gotländskt. Till denna symbolik hörde att man uppträdde i folkdräkter.

Vi ska nu för en stund lämna Nordergutarnas spelmanslag för att ge en kortare översikt av vilka sammanslutningar som i övrigt funnits för att framföra gotländsk folkmusik.

## Spelmanssammanslutningar förutom Nordergutarna

I det här avsnittet ska vi bekanta oss med några av de sammanslutningar av spelmän som var verksamma under samma period som Nordergutarnas spelmanslag. Det kommer inte att bli en lika utförlig beskrivning som om Nordergutarna, utan bara en ytlig översikt för att ytterligare komplettera bilden av det gotländska folkmusiklivet, och se vilka likheter och skillnader med Nordergutarna som finns.

## Gotlands spelmansförbund

Precis som i övriga landskap har spelmän på Gotland sammanslutit sig i ett spelmansförbund. Spelmansförbundens syften är som regel att organiserat verka för det egna landskapets folkmusik.

En beskrivning av ett spelmansförbunds syften och mål, samt vägen att nå dit, kan sammanfattas med de inledande raderna i Karin Erikssons avhandling om Hallands spelmansförbund:

När Hallands spelmansförbund bildades 1931 skrevs det in i stadgarna att de halländska spelmännen genom spelmansförbundet skulle "stödja varandra i arbetet för väckandet av och vidmakthållandet av intresset för gammal halländsk folkmusik". Detta har förbundet gjort genom att arrangera spelträffar, konserter, spelmansstämmor och genom låthäften, fonogram samt genom repertoar- och allspelslistor med halländsk folkmusik och lyft fram en halländsk folkmusikrepertoar (Eriksson 2004:15).

Kontentan i detta citat kan idag sägas gälla även för Gotlands spelmansförbund. Men det har också funnits avgörande skillnader hos Gotlands spelmansförbund, som utan tvekan haft inverkan på den gotländska folkmusiken.

När Gotlands spelmansförbund bildades den 21 maj 1933, så skedde det genom en sammanslagning av de tre orkestrar, Linde stråkorkester, Norra Gotlands stråkorkester samt Dahlströmska orkestern. En artikel i Gotlands Allehanda som kommenterar bildandet förtäljer att det nybildade förbundet, förutom fioler, "disponerar nu orkestern, som alltjämt leds av folkskollärare Emil Dahlström, tre trumpeter, tenorbasun, flöjt och klarinett. Vid flygeln medverkar magister Arne Sundahl" (citerat efter Arwidsson 1989:101).

Gotlands spelmansförbund spelade från början mycket klassisk musik, och folkmusiken framfördes i hårt arrangerad form. Musiken framfördes av antingen förbundsorkestern eller de enskilda orkestrarna var för sig. Arwidsson konstaterar att det nybildade förbundet hade speciella förutsättningar i förhållande till spelmansförbunden på fastlandet, och att det inom Gotlands spelmansförbund fanns innebyggda motsättningar. Dessa motsättningar skulle ta sig uttryck i en debatt under 1950-talet, om "spelmansförbund eller orkesterförening", där kritiken bland annat rörde att icke notkunniga spelmän exkluderades från förbundets verksamhet, och att orkesterverksamheten tog för stor del av spelmansförbundets verksamhet i anspråk.

I förbundets stadgar slås fast att man ser som sin uppgift att "väcka kärlek till tonkonsten, vårda sig om folkmusiken, särskilt den gotländska; att utföra musik i form av solo-, duett-, trio-, kvartett-, eller orkestersats och därvid verka för ett vårdat utförande" (Arwidsson 1989:100). Det var denna form för framförande av musik som var förhärskande i förbundet fram till 1946. Då spelade Gotlands spelmansförbund på Gotlands hembygdsförbunds årsmöte, och uppträdde för första gången som ett "s.k. spelmanslag" (Arwidsson 1989:103). Men ännu fungerade spelmansförbundet som en orkester, men som även kunde uppträda som spelmanslag. Vid årsmötet 1955 beslutades att låta spelmansförbundets orkester och spelmanslag få skilda

övningstider. "Orkestern skulle mera kunna ägna sig åt ren orkestermusik, och låtspelarna skulle få en organiserad samspelsträning och stämövning" (GSF årsmötesprotokoll 1955, citerat efter Arwidsson 1989:105). Man beslöt också att förbundets konserter, där så var möjligt, "skulle upptaga både orkestermusik och låtar av spelmanslag och solister".

Det är först på årsmötet 1965 som man beslutar att lägga ner orkesterverksamheten, eftersom det varit svårt att hålla igång verksamheten. Man beslutar därför att omstrukturera förbundet så att det blir en samlingsplattform för de gotländska spelmännen. I verksamhetsberättelsen för 1964/65 uttrycker styrelsen sin förhoppning att "Gotlands spelmansförbund äntligen kan helt motsvara sitt namn och bli ett spelmansförbund av samma typ, som Sveriges övriga" (GSF verksamhetsberättelse 1964/65, citerat efter Arwidsson 1989:105).

Under hela 1970-talet hade spelmansförbundet en lugn period, med midsommarfirandet vid Lojsta slott som årliga uppträdande. Medlemsantalet pendlade runt 20 st. Det är först 1980, när Lennart Norberg valdes till ordförande, som spelmansförbundets verksamhet skjuter fart:

1980 blev Lennart Norberg ordförande. Han var (och är) rektor för kommunala musikskolan och medlem i styrelsen för Musikaliska sällskapet och lyckades snabbt höja medlemsantalet till över 100. 1988 var medlemsantalet 161. Norberg lyckades överbrygga de meningsskiljaktigheter som hämmat förbundet under ett antal år samtidigt som nyrekryteringen sköt fart, bl.a. genom personliga kontakter och ett aktivt utåtriktat handlande. (Arwidsson 1989:125)

1984 antog spelmansförbundets styrelse "ett heltäckande program, inriktat på att 'gotlandisera' spelmansförbundet" (Arwidsson 1989:125). 1984 bestod majoriteten av spelmansförbundets allspselrepertoar av fastlandslåtar. Nu ville man ge de gotländska låtarna en framträdande plats, och genom välbesökta helgkurser och spelträffar under vinterhalvåret 1984/85, lade man grunden till en gotländsk allspselrepertoar. Man beslutade också att anordna en större sommarkurs och spelmansstämma, vilket resulterade i Katthamrakursen och Katthamrastämman som ägde rum första gången sommaren 1985.

Efter denna snabbgenomgång av Gotlands spelmansförbunds historia ser vi att det tog nästan 50 år innan Gotlands spelmansförbunds verksamhet kan sägas passa in i det inledande citatet om Hallands spelmansförbund, även om man redan på 1960-talet lade om verksamheten för att bli "ett spelmansförbund av samma typ, som Sveriges övriga".

## Gotlands spelmansförbund och Nordergutarnas spelmanslag

Gotlands spelmansförbund hade vid tiden för sitt bildande sin tyngdpunkt på södra Gotland, men det fanns hela tiden någon representant från norra Gotland med i styrelsen. Under en tid var t.ex. Svante Pettersson sekreterare. 1950 debatterades den gotländska folkdräkten i Gotlandspressen. Det fanns två alternativ till mansdräkt som samlade sina anhängare. Så även inom Gotlands spelmansförbund, som delades i två läger. Som ett resultat av denna konflikt tillsammans med andra meningsskiljaktigheter lämnade Svante Pettersson spelmansförbundet 1951, och med honom hela Nordergutarnas spelmanslag. Det är först 1965, när man beslutat upplösa orkesterverksamheten, som Nordergutarna återinträdde i förbundet. Nordergutarna verkar dock aldrig ha spelat någon framträdande roll inom Gotlands spelmansförbund, utan det är istället företrädare för Nordergutarnas motsvarigheter på södra och mellersta Gotland som varit ledande i förbundet.

## Gotländska spelmanslag

Vilka motsvarigheter till Nordergutarna fanns det då på Gotland i övrigt? Fram till slutet av 1960-talet har det egentligen bara funnits två gotländska spelmanslag, förutom Nordergutarna och Gotlands spelmansförbund. Bäckstädetrion bildades redan under 1920-talet av bröderna Arthur och Erik Bäckstade och deras far Edvard Johansson. Senare kom Karl Hägg med, först som stöd vid viktigare spelningar, och senare som permanent medlem. Eriks fru Edith Bäckstade spelade tramporgel (Arwidsson 1989:96,97).

Karl Hägg var en av de stora folkmusikpersonligheterna på Gotland under 1900-talet, och kan vara värd en närmare presentation, eftersom hans musikerbana i mångt och mycket påminner om Svante Petterssons. Karl Hägg lärde sig spela fiol av sin farfar Carl Hägg och spelmannen O L Lawergren, och lärde sig folklåtar av dessa. Redan som sjuåring lärde han sig noter av spelmannen August Lindström, och som åttaåring spelade han i förstastämman i en musikförening i Vänge. Under 1920-talet spelade Karl Hägg i Dahlströmska orkestern, som senare utgjorde grunden när Gotlands spelmansförbund bildades. I spelmansförbundet var Karl Hägg sekreterare mellan åren 1941-49 och ordförande mellan 1949-57. Karl Hägg vann de spelmanstävlingar som hölls i samband med midsommarfirandet på Lojsta slott under 1920- och 30-talen fyra gånger (de år han inte vann satt han i jury), och 1946 blev han riksspelman vid riksspelmansstämman i Stockholm (Pettersson 1988:154,155). Han blev härmed den hittills ende gotländske riksspelman som inte varit medlem i Nordergutarnas spelmanslag.

Bäckstädetrion skiljer sig från Nordergutarna på flera sätt. Edvard Johansson var gehörsspelare och improviserade andrastämmor, som nästan alltid varierade. Till detta kommer orgelackompanjemanget som ger låtarna en särskild prägel. Intrycket man får av de inspelningar som gjorts med Bäckstädetrion är att det mera handlar om en folkmusikgrupp än ett spelmanslag, det är i alla fall inte ett spelmanslag av samma karaktär som Nordergutarna. Arthur Bäckstade uttalar en medvetenhet om detta faktum:

/.../dom (Nordergutarna, min am.) spelar ju väldigt fint, kanske för fint när det gäller gotländskt/.../men jag vill inte slå ner på dom utan dom spelar mycket bra, det är roligt att dom spelar och håller det uppe. (SVA BA 1961).

Likheten med Nordergutarna finner vi möjligen i valet av repertoar, som att döma av de inspelningar som finns med Bäckstädetrion var av liknande karaktär.

Större likheter med Nordergutarnas spelmanslag finner vi hos Bobergs spelmanslag, som bildades 1956. Olof Boberg var skolad violinist, han tog bl.a. lektioner för Friedrich Mehler och var, inte helt oväntat, medlem både i Visby Konsertförening och i Ruinspelens orkester. 1942 flyttade Olof Boberg till Stockholm för fortsatta violinstudier, och tog där lektioner av musikprofessorn Julius Ruthström och violinpedagogen Ernst Thörnström (Pettersson 1988:47).

Den konstmusikaliska prägeln var om möjligt ännu tydligare hos Bobergs spelmanslag, förmodligen ett resultat av Olof Bobergs violinistiska skolning och att han själv stod för arrangemangen. Katarina Björn, som började spela under 1970-talets folkmusikvåg, beskriver Bobergs spelmanslag:

Olof Boberg och hans gäng, det var ju rena stråkkvartetten, det var urhäftigt att lyssna på dom, jag menar Nordergutarna det var ju spelmansmusik jämfört med Bobergs gäng, för det var rent sakralt när dom satt där med första och andra fiol och cello och notställ på Lojsta på midsommarafton, så det var ju dag och natt mot folkmusikvägen när man höll på. (Katarina Björn 1/11 2004).

Olof Boberg var också både spelledare och ordförande i Gotlands spelmansförbund under många år (Pettersson 1988:47). Det var under Bobergs tid som musikledare och förste dirigent som spelmansförbundet delades upp i en orkester och ett spelmanslag (Arwidsson 1989:104,105). Det är möjligt att Boberg hade inverkan på spelmansförbundets spelmanslagsverksamhet, som enligt spelmansförbundets verksamhetsberättelse för 1956 krävde att "i likhet med vad som sker på fastlandet, måste arrangerad folkmusik förekomma" och att "givetvis måste flertalet spelmän

att börja med bli notbundna" (GSF verksamhetsberättelse 1956, citerad efter Arwidsson 1989:105). Arthur Bäckstade har, liksom om Nordergutarna, åsikten att även Bobergs spelmanslag spelar nästan för fint. Arthur Bäckstade menar också att spelmansförbundet under Bobergs ordförandeskap inte lyckats samlat upp unga intresserade, och att Boberg hade för stora fordringar på medlemmarna, vilket medförde att det inte fanns plats för självlärd musik (SVA BA 1961).

Det är egentligen inte förrän i slutet av 1960-talet som det börjar bildas flera gotländska spelmanslag. Karin Eriksson går igenom spelmanslagens utveckling och menar att bildandet av nya spelmanslag tog fart under 1960-talets slut, och att genom det nya intresset för folkmusik under 1970-talet kom många spelmän med i spelmanslagens verksamhet. Detta ledde till att flera nya spelmanslag bildades, med en topp 1980. Flera av dessa spelmanslag bildades ur olika studiecirkel (Eriksson 2004:101,102). Gotland är inget undantag från denna utveckling. T.ex. bildades flera nyckelharpspelmanslag ur olika kurser i nyckelharpsbygge (Arwidsson 1989:124). Vi skall här nöja oss med att titta närmare på ett spelmanslag som bildades under den här tiden, efter som det på ett tydligt sätt är någonting helt nytt jämfört med Nordergutarnas spelmanslag. Slite spelmanslag bildades 1975/76 inom kommunala musikskolan av musikläraren Bo Landberg (Arwidsson 1989:133). Catarina Bylund beskriver Slite spelmanslag som det första som skiljde sig från Nordergutarna:

Jag hade ju heller aldrig lyssnat på någon annan musik, och det fanns ju inget att man spelade någon folkmusik på musikskolan eller någonting sånt. Utan när jag började på gymnasiet då kom Bosse Landberg hit, och då började han med det här Slite Spelmanslag.

WJ: Var det ett annorlunda sätt?

CB: Ja han plockade in både det här med klarinett och att du hade det här med bas och någon spelade gitarr och kompade och sen att det blev väldigt många, och då blev det plötsligt ett hel annat intresse och det blev lättillgängligt och man var inte tvungen att vara så notbunden och kanske så skicklig.

Slite spelmanslag spelar än idag. På deras hemsida finns en historik över spelmanslaget, och man märker tydligt att det fanns en medvetenhet om att man spelade folkmusiken på ett nytt sätt. Tidigare hade spelmanslagen bestått av fioler, man hade uppträtt i folkdräkt och spelat sin stämma direkt ifrån noter. Nu skriver man att "scendressen var blå jeans och blåvitrandiga murarskjortor/.../fyra femtedelar av Spelmanslaget spelade fiol och övriga spelade tvärflöjt, kontrabas och gitarr/.../låtarna övades in efter noter i Lännaskolans lokaler, men på

uppspelningar framfördes musiken utantill".

## Folkmusikvågen

Mot slutet av 1960-talet började folkmusiken i Sverige förändras. Det är den förändring som kommit att kallas för folkmusikvågen. Dan Lundberg och Gunnar Ternhag menar att det nyväckta intresset för folkmusik hängde samman med andra "vågor" inom ungdomskulturen:

Det växande politiska intresset, studentrevolterna, FNL-rörelsen, engagemanget för folkens kamp emot imperialismen runt om i världen utgjorde inspirationskällor i ett sökande efter en *icke-kommersiell alternativ kultur*. Arbetet för folkmusiken blev en del av en större musikrörelse. Folkmusiken fick representera "folkets musik", närmast som ett alternativ till den kommersiella musikindustrins produkter. (Lundberg/Ternhag 1996:84).

Gotland är inget undantag från denna utveckling. Arwidsson skriver:

Samma utveckling skedde också på Gotland. Den stora utomparlamentariska händelsen var demonstrationen mot rivningen av bebyggelsen i Östertull 1970. Vietnamrörelsen kämpade i alla större samhällen på ön, och inflyttningen från landsbygden till Visby som hade pågått under hela 1900-talet förbyttes i en sakta rännil av förhoppningsfulla "gröna vågare"/.../Folkmusiken hade en naturlig plats i denna rörelse som en genuint folklig kulturyttring med rötter på landsbygden. (Arwidsson 1989:119,120).

Folkmusikvågens spelmän besökte äldre spelmän och lärde deras låtar, letade i notuppteckningar och gjorde egna uppteckningar. Man forskade i äldre spelstilar och folkmusikens funktion som dansmusik återerövrades. 1940-talets spelmansorkestrar och spelmanslag betraktades med misstro. Den tidigare folkmusikrörelsens ideal dömdes ut som osunt nationalistiska och reaktionära. Folkmusikgruppen Norrlåtar skriver i nothäftet till LP:n Meikäläisiä - Folk som vi:

De flesta människor i dag betraktar folkmusiken som en löjlig företeelse och har vänt sin egen tradition ryggen. Det beror dels på den kommersiella nöjesindustrins framväxt och dels på att många av dom som sin uppgift att vårda traditionen har gjort det på ett reaktionärt sätt/.../Folkmusiken har blivit en finkulturell uppvisningsmusik samtidigt som den har blivit nästan helt isolerad från de grupper i samhället som skapar den. För inte så länge sedan åkte tvåhundra spelmän och spelade på kungens bröllop. Tydligare kan inte de reaktionära värderingar som styr den här musiken visas.

Folkmusiken fick en politisk innebörd, blev en del av motståndet mot kulturimperialismen, och

man var noga med att påpeka att det var det arbetande folkets musik.

Vi har redan i föregående kapitel sett några exempel på folkmusikvågens gotländska former, den alternativa musikrörelsen och dess hemvist i musikcaféet på Borgen, samt föreningen bygdegårdsdansarna. Som vi ser passar dessa lokala varianter väl in i den allmänna bild av folkmusikvågen vi här skissat upp. Däremot har jag inte funnit något lika tydligt ideologiskt ställningstagande som i citatet från Norrlåtars skiva, men det är väl rimligt att anta att liknande värderingar låg till grund för folkmusikvågen på Gotland, även om de inte tog sig lika bestämda uttryck.

### Sammanfattning

Det vi sett i detta avsnitt är lokala varianter på ett nationellt tema, vilket säkert medför att den folkmusikbekante läsaren känner igen sig. Det kan ändå vara en poäng att slå fast att det vi redan vet om olika epoker i den svenska folkmusikens utveckling under 1900-talet gäller även för den gotländska folkmusiken.

Vi har här utgått från två delar i folkmusikutvecklingen, spelmansrörelsen med spelmanslag och spelmansförbund, och folkmusikvågen, som en nytändning för folkmusiken men också en reaktion mot det tidigare sättet att spela folkmusik. Där med inte sagt att det råder vattentäta skott mellan dessa epoker, utan det finns likheter. Jan Ling har i sin artikel *Folkmusik en bryggd* t.ex. diskuterat folkmusikens ideologi, och de ideologiska likheter som funnits mellan dessa epoker, vare sig det handlat om att med nationalistiska förtecken använda folkmusiken som värn mot den från USA importerade och fördärvliga jazzen eller att med socialistiska förtecken använda folkmusiken som det arbetande folkets musik gentemot den imperialistiska skräpkulturen. Dessa tendenser har givetvis funnits även på Gotland, även om de inte framträtt så tydligt i denna uppsats. Vad gäller uppsatsens huvudaktörer, Nordergutarnas spelmanslag, verkar de av allt att döma förhållit sig ideologiskt neutrala. En annan intressant likhet mellan spelmansrörelsen och folkmusikvågen som däremot framträtt i denna uppsats är amatörmusicerandet. Lundberg/Ternhag menar att det inom folkmusiken utbredda amatörmusicerandet har sina rötter både i det tidiga 1900-talets "folkrörelsesverige" och i 1970-talets folkmusikvåg. Båda dessa tendenser har vi sett här. De musiker som spelat i Nordergutarnas spelmanslag, Gotlands spelmansförbund eller andra spelmanslag har i stor utsträckning fått sin musikaliska skolning i olika amatörorkestrar. Ytterst få av dem, om ens någon, var yrkesmusiker. Folkmusikvågen innehöll, förutom ökat engagemang mot imperialism och kommersiell musikindustri, även ett ökat utbud av studiecirkel och annan kursverksamhet,

som ofta resulterade i nybildade spelmannslag, t.ex. kurser i nyckelharpsbygge som resulterat i nyckelharpspelmannslag.

## Gotländsk folkmusiktradition

Vad är tradition? I sin artikel om Leksands spelmannslag skriver Jan Ling och Märta Ramsten att "under 18-1900-talet har en rad föreställningar kring 'folkmusik' uppstått som blivit ett slags ideologiska ramar för dess värdering och funktion" (Ling/Ramsten 1990:213). Till dessa föreställningar räknar Ling/Ramsten att folkmusiken ses som "autentisk ... nedärvd av folkmusikerna själva i obruten muntlig tradition från gångna generationer", och att folkmusiken är förmedlad "från en tid då sådan musik fyllde en levande funktion i folklivet". Dessa föreställningar antogs till och med som officiell definition av folkmusik av International Folkmusic Council år 1955:

Enligt denna benämning är *gebörsöverföringen*, dvs. musicerandet utan noter, folkmusikens grundläggande kännetecken. Men för att skapa en tradition krävs 1) *kontinuitet* som förenar musiken med det förgångna, 2) variation som stammar från kreativiteten hos individer eller grupper samt 3) ett successivt *urval* som bestämmer de former i vilka musiken överlever. (Lundberg/Ternhag 1996:14).

Lundberg/Ternhag påpekar att dagens forskare har övergivit denna folkmusikdefinition. Därmed inte sagt att den saknar betydelse, dels eftersom den var gällande och i hög grad formade synen på folkmusik under den tid som står i fokus i denna uppsats, men också för att mycket av uppfattningen i denna definition är rådande hos många folkmusiker. Sett utifrån denna definition är inte Nordergutarnas spelmannslag att betrakta som traditionell folkmusik, en uppfattning som också varit rådande hos gotländska folkmusiker. Vi har i föregående kapitel sett att spelmannen Arthur Bäckstade ansåg att Nordergutarna spelade nästan för fint för att vara gotländsk folkmusik, och är av uppfattningen att det är de självlärda som framför folkmusiken på ett riktigt sätt (SVA BA 1961). Anna-Karin Renard berättar att det under en period fanns en attityd hos gotländska folkmusiker att "Nordergutarna dom har förstört den gotländska folkmusiktraditionen, det var stenhårt i några år" (Anna-Karin Renard 4/11 2004). Även hos Svante Pettersson finns en tvekan om huruvida det sätt Nordergutarna valde att spela på var "rätt" sätt att spela på, "men det kan hända inte var så ... att säga att det var alldeles korrekt det där att vi spelade inlärd stämmor" (SVA BA 3885-89). I förordet till Gotalåtar konstaterar

Svante Pettersson apropå hur folkmusiken förändrats att:

En annan förändring som inträdde var, att spelmännen lärde sig noter och fjärmade sig från den folkligt genuina metoden att lära enbart genom att lyssna. Eftersom det här rör vid själva nerven i traditionsöverföringen, kan det i och för sig diskuteras om utvecklingen var enbart av godo. (Pettersson 1988:6).

De föreställningar om folkmusiken som varit rådande har också påverkat traditionsbegreppet. Gunnar Ternhag diskuterar begreppet ”traditionsbärare”, som han menar är problematiskt eftersom det fått innebörden att det material traditionsbäraren förmedlar ses som någonting oföränderligt. En sådan traditionsbärare förväntas ha ”en aldrig sviktande respekt för traditionen, vidare en lika opåverkbar känslomässig distans till sångtexter och spelstilar – allt i syfte att bevara traditionsstoffet intakt” (Ternhag 1992:20). Ternhag konstaterar att ”sådana opersonligheter existerar givetvis inte”. Ternhag menar istället att den första inlärningsfasen har spelmannen gemensamt med den bild av traditionsbäraren som skapats av de föreställningar om folkmusiken som angivits ovan. Han påpekar också att det inte spelar någon roll om materialet hämtas direkt ur den muntliga traditionen eller via olika medier. I nästa fas, när individen ska uttrycka det material den lärt in, måste han/hon göra betydligt mer än att härma hörselbilden. Ternhag sammanfattar att texterna och melodierna skall inte bara läras in, utan tolkas och anpassas till personligheten. ”Med öppenhet för publikens önskemål, tidens tendenser och egna infall ska han/hon musicera på ett sätt som tillfredställer både honom/henne själv och åhörarna” (a.a.).

Med Ternhags synsätt blir traditionen en process, där man lär sig av någon och förnyar i den mån man behöver för att klara av ändrade förhållanden. Det är utifrån den definitionen vi skall diskutera Nordergutarnas spelmanslags roll i den gotländska folkmusiktraditionen.

## Spelmanstradition

Av vad som sagts ovan skall man inte luras att tro att det på något vis skulle vara fel, eller inte ha med folkmusik att göra, att lära sig folkmusik gehörsvägen. Tvärtom går det inte att förneka att det är just denna väg som folkmusiken förts vidare från generation till generation och överlevt fram till man systematiskt började teckna ner folkmusik i bevarande syfte. Lundberg/Ternhag använder i diskussionen om kunskapsöverföring begreppen vertikal och horisontal trädning. Med den vertikala trädningen menas att kunskapsöverföringen sker från en äldre person till en yngre, ofta mellan personer ur olika generationer, och med horisontal trädning menas att kunskapsöverföringen sker mellan personer i samma generation (Lundberg/Ternhag 1996:54).

Det är den vertikala traderingen vi skall uppehålla oss och utifrån Nordergutarnas spelmanslag se hur det sett ut med denna typ av kunskapsöverföring på Gotland, och om det idag finns kvar spår av en sådan tradering i den gotländska folkmusiken.

Bengt Arwidsson ger följande definition av begreppet traditionsöverföring:

Traditionsöverföring innebär att en spelman/sångare lär sig av en annan, ofta efter gehör. Att lära sig en låt av en annan spelman innebär att man inte endast lär sig själva melodin, utan även spelsättet; puls, rytmisering, stråkföring, betoning m.m. Det är ett helt paket som överförs, allt det som inte kan åskådliggöras i en uppteckning kommer med via syn och hörsel. (Arwidsson 1989:138).

Vi vet att de flesta medlemmarna i Nordergutarna inte faller in i dessa kriterier. Men två medlemmar gör det utan tvekan, och det är dessa vi skall uppehålla oss vid. Gustaf Johansson och Svante Pettersson var båda traditionsspelmän i den bemärkelsen att de lärt sig låtar och spelsätt av äldre spelmän. I såväl intervjuer som i skrift och inspelningar ger båda spelmännen uttryck för en medvetenhet om hur låtarna har spelats och olika karaktäristiska drag hos de spelmän de lärt sig låtarna av.

Gustaf Johansson berättar i en intervju för svenskt visarkiv att han lärde sig spela av fadern Johan Johansson och lärde sig dennes låtar och spelsätt. Gustaf spelade ofta till dans under ungdomsåren. Då hade visserligen polskan slutat dansas allmänt, men kadriļj dansades fortfarande. Han var medveten om skillnaden mellan att spela folkmusik till dans och folkmusik för att lyssna på och berättar att förr i tiden var stråkföringen mera rytmisk och dansanpassad. I Nordergutarna spelade man låtarna för en lyssnande publik, och la ibland om stråkföringen för att göra musiken vackrare att lyssna på. Gustaf Johansson var notkunnig, liksom fadern, men hade inte spelat i orkester eller tagit lektioner, till skillnad från övriga medlemmar i Nordergutarnas spelmanslag. I Svante Petterssons Gutalåtar är Gustaf Johansson den spelman som bidragit med flest antal låtar, dryga trettioålet. Majoriteten har han efter fadern, men också en del efter andra spelmän. Man ska komma ihåg att dessa låtar var sådana som Gustaf Johansson var ensam om att kunna, och att repertoaren var betydligt större än trettio låtar. Av inspelningar att döma spelade Gustaf Johansson låtar som visserligen finns i t.ex. Fredins Gotlandstoner, men på ett sätt som markant skiljer sig från de varianter som finns bevarade i notuppteckningar.

Om Svante Petterssons spelmansbana finns mycket att säga, och mycket har sagts. Här följer en kortare översikt. I intervjuer och andra sammanhang är det framförallt fyra läromästare som lyfts fram, Svantes farfar Niklas "Bjers-Niklas" Pettersson, Gillis Friberg, Otto Hellström samt John "Spel-Anders" Andersson. Samtliga från Svantes hemtrakter i Lärbro (Gillis Friberg bodde i grannsocknen Hellvi). Farfadern Bjers-Niklas var medlem i Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, och

hade slutat spela folkmusik, men det var ändå han som lärde Svante fiolspelets grunder. Från de andra spelmännen lärde han sig en stor repertoar av folklåtar, som sedan utgjorde grunden till det uppteckningsarbete av gotländsk folkmusik som påbörjades i samarbete med Ture Carlsson under 1930-talet, och som var färdigställt och utgivet först 1988. Genom sitt uppteckningsarbete kom Svante Pettersson i kontakt med förmodligen så gott som alla utövande spelmän som då fanns på Gotland, och lärde deras repertoar och spelsätt. Svante Pettersson spelade även i Norra Gotlands stråkorkester, som hade en blandad repertoar av klassisk musik, populärmusik och arrangerad folkmusik, och i Visby Konsertförening. Det var, enligt honom själv, i dessa orkestrar han lärde sig spela efter noter bra, även om farfadern lärt honom noter och han en sommar under realskoletiden tagit några fiollektioner. Man kan givetvis ställa frågan vilken påverkan orkesterrutinen hade för Svante Petterssons utförande av folkmusik. Med all säkerhet hade orkesterrutinen en inverkan på hur Nordergutarnas spelmanslag lät, där var ju ett orkesterideal rådande, och de flesta medlemmarna var orkestermusiker. Men av allt att döma kunde Svante Pettersson hålla isär sina musikerroller som orkestermusiker och spelman. Enligt Bengt Arwidsson så spelade Svante på ett annat sätt när han spelade själv än när han spelade med Nordergutarna:

Svante Pettersson hade ju väldig stor kunskap om hur dom spelade dom här spelmännen som han besökte, och det tycker jag märks också på den skiva som vi gjorde med honom, Svante Pettersson skivan, han spelar på lite annorlunda sätt än vad Nordergutarna gjorde. För dom har ju ett annat tonideal tycker jag, man kanske till och med spelar med vibrato och allt möjligt för att få fram den här klangen som dom ville ha i en liksom orkestersättning. Men man märker ju det på den här skivan han spelade in, när han ändå var 70 år gammal att han hade en klar uppfattning om hur det skulle låta, som antagligen hade fått då, han påstod att han spelade dom som han hade hört dom när han tecknade upp dom. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

I förordet till Gotalåtar beskriver Svante Pettersson de svårigheter han haft att återge de låtar han tecknat ner i notskrift, eftersom han velat förmedla spelmännens olika spelstilar. Trots den stora kännedomen om hur äldre spelmän spelat förnekar han inte en egen spelstil och att det också finns en risk att den egna spelstilen påverkat hur de upptecknade låtarna återgivits på notpapperet:

När jag, trots att jag är medveten om svårigheterna, har valt att sätta ut speltekniska markeringar, så har jag gjort det av två skäl. För det första så

finns det skilda, verkligt iakttagbara spelstilar här och var i mitt material - det kan vara utmärkande för en enskild spelman eller för en speciell grupp. Det finns exempelvis en Groddastil, som förts vidare i traditionskedjan. Det andra skälet är att jag hoppas, att den här folkmusiksamlingen skall komma till användning av många unga spelmän, som behöver handledning rörande stråkföring och bindningar. Det får vara värt sitt pris. Jag är fullt medveten om att markeringarna ibland kan ha sin grund i generaliseringar från min sida och likaså att min personliga spelstil någon gång kan ha varit avgörande. (Pettersson 1988:8).

Vi har här sett att åtminstone två medlemmar i Nordergutarna lärde sig låtar och utförandepraxis av en äldre generation spelmän, s.k. vertikal tradering. I vilken mån förde då Gustaf Johansson och Svante Pettersson sina kunskaper vidare till kommande generationer?

Catarina Bylund berättar att hon besökte Gustaf Johansson och spelade ihop med honom. Det framgår dock inte i vilken utsträckning hon lärde sig låtar och spelsätt av honom, men det framgår i alla fall att Gustaf själv hade bestämda åsikter om de låtar han spelade, och att han hade mycket att berätta om folkmusiken:

Nej, utan den som jag träffade när jag var i den där åldern, det var ju att jag brukade cykla från Slite till Gothem och prata med Gustav Johansson, så det har jag några band inspelade med honom, och det var ju mot slutet när han hängt upp fiolen och då ville han inte spela längre. Men han fick ju alltid ner fiolen efter ett tag då, och det var ju liksom jättefascinerande, han kunde exempelvis berätta att han tyckte att alla spelade Åkermans polska fel, för han hade minsann upptecknat som hans pappa hade i en gammal notbok att man skulle börja annorlunda, och det hade han minsann pratat med Svante om, och Svante hade hört det någon annan gång, men det var ingen som spelade så. Så det har jag faktiskt på band. Och han var ju också självlärd, och han var också den här ende då som hade varit med sin pappa och spelat när man ännu dansade kadrilj. Men polska när man frågade honom om det, nej utan då dansade man kadrilj ute på landet, så polskan har troligtvis dött ut tidigare. (Catarina Bylund 31/10 2004).

I övrigt har jag inte funnit några belägg för att Gustaf Johansson fungerat som läromästare för yngre spelmän. Inga andra av mina informanter har spelat ihop med eller lärt låtar av honom. Kanske var Gustaf Johansson en sådan spelman som verkade i det fördolda, som inte gjorde så mycket väsen av sig? I intervjun för Svenskt Visarkiv berättar Gustaf hur han och Oskar Herlitz skulle åka till en riksspelmansstämma i Uppsala och spela upp för Zornjuryen. Men Gustaf åkte

aldrig med, eftersom han ansåg att om han blivit riksspelman skulle ett "allt för stort ansvar ligga på en" (SVA BA 1964-65). Kanske kände Gustaf att han hade en tradition efter fadern som han hade ett ansvar att förmedla i händelse av att han blev riksspelman?

Även om Gustaf Johansson inte fungerat direkt som läromästare, så har han ändå uppmärksammats av folkmusikforskare. Svenskt Visarkiv gjorde, som redan nämnts, en intervju med honom 1973, då även musiken dokumenterades. Matts Arnberg gjorde en inspelningsresa på Gotland 1956, och då var Gustaf Johansson en av de spelmän som spelades in. Före den som vill fördjupa sig i Gustaf Johanssons spelsätt finns alltså material att tillgå.

Svante Pettersson kan utan tvekan betraktas som 1900-talets gotländske storspelman. Låttupptecknare, riksspelman, kompositör och ledare för Nordergutarnas spelmanslag. Dessutom uppmärksammad genom sin komposition *Gotländsk sommarnatt*, som blev utsedd till århundradets schlager. Lägg utöver detta till den stora kunskap om äldre gotländska spelmän och deras spelsätt Svante Pettersson ägde. För den som varit intresserad av gotländsk folkmusik har Svante Pettersson varit den självklare att söka upp. Alla mina informanter har någon gång spelat med Svante Pettersson, eller på annat sätt tagit del av hans kunskaper om den gotländska folkmusiken. Vi ska se vad de har att säga om hur det var att spela ihop med honom, och om han på något vis försökte föra vidare den kunskap han hade om äldre spelmän och deras spelsätt.

Katarina Björn och hennes spelkompis Britt-Marie Ohlsson, som båda spelar nyckelharpa, spelade ihop med Svante Pettersson i början på 1980-talet. Katarina Björn berättar hur det var att spela med Svante:

Han ville ju hemskt gärna berätta mycket om låtarna och sådana han hade träffat, han hade ju träffat, var det Jon Eric Öst? Han var ju mycket på Gotland då och träffade Svante och hans fru mycket. Så han berättade ju gärna väldigt mycket om honom och den tiden och den musiken, och han spelade väl rätt mycket av hans låtar också/.../Men hur han spelade, ja han spelade ju fiol med oss, ja vi drog igång och så spelade vi, det var ju liksom inget speciellt med det, han var ju en spelmanskompis, men han hade ju den där pondusen så att man lyssnade och hängde med och så där som man gör när man träffar någon som är mästare. (Katarina Björn 1/11 2004).

Det verkar inte som Svante på något vis försökt lära ut något särskilt spelsätt till Katarina och Britt-Marie, utan man träffades och spelade ihop helt enkelt. Det var framförallt Svantes egna låtar man spelade:

Vi spelade Svantes låtar, för det tyckte Britt-Marie och jag var kul att lära oss hans låtar, så att vi höll på och tränade andra stämmor och så där, och vi

fick noter av honom och spelade ihop med honom en del också, inte så mycket som jag var med, men det hände i alla fall att vi gjorde det. (Katarina Björn 1/11 2004).

Katarina Björn upplevde ingen skillnad i Svantes spelsätt när han spelade med Nordergutarna och när han spelade privat, och hon upplevde inte heller hans spel som särskilt folkmusikaliskt. Däremot påpekar både Katarina Björn, liksom hennes man Björn Björn, en annan skillnad mellan Svante Pettersson i Nordergutarna och Svante Petersson privat:

Jag uppfattade det ju som att när han stod och spelade tillsammans med Nordergutarna då hade dom ju ett program, och det följde dom stenhårt, och då fick man inte spela fel och så där. Men när han var hemma då var det liksom inte något tjafs om sånt utan då var det bara att spela. Och då kunde man spela gitarr till, eller vad som helst, det brydde inte han sig om. Om det bara är kul så är det kul. (Björn Björn 1/11 2004).

Catarina Bylund har liknande erfarenheter av att spela ihop med Svante Pettersson, och menar att han la större vikt vid ATT man spelade, och inte hur:

Jag är ju oerhörd glad över att ha fått spela så mycket med Svante som jag gjort, för han var väldigt ödmjuk och väldigt mån om att spela. Och det kanske också har varit nackdelen, för han har ju aldrig drivit hur det ska låta egentligen. Utan oerhört lycklig att någon velat ta del av hans låtar. Och ibland så kände man det nästan som att han tyckte det var bättre att man var med och spelade dåligt än att han skulle spela ensam. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Ändå anser Catarina Bylund att hon tagit till sig en del av Svante Petterssons spelstil, och har en uppfattning om hur de gotländska låtarna ska spelas:

/.../jag tror att det finns en lätthet mer än när man spelar dom här polskorna, att det här drivet, den här stressen... polskor ska gå fort, men det ska va dansant, och det tycker jag inte att man spelar idag, det är mer jävlar anamma, och det är sånt driv att man känner att man har hjärtat uppe i halsgropen, det tror inte jag riktigt på. Och ända var han väldigt noga med man skulle ha nästan ett sug på upptakerna när man spelar dom här sextondelspolskorna, och väldigt väldigt lite... men jag tror att jag har det. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Likaså berättar Bengt Arwidsson hur man vid bildandet av Gunnfjauns Kapell funderade på hur de gotländska låtarna spelats, och då tog hjälp av Svante Petterssons kunskaper, som man koordinerade med de anvisningar om spelsätt och hur man dansade gotlandspolska som finns i August Fredins Gotlandstoner:

Vi försökte också fundera på när vi började spela med kapellet, hur spelade man egentligen dom här gotländska låtarna, på vilket sätt? Å det blev väl, det finns ju beskrivningar i Fredins Gotlandstoner hur man spelar, det är ju inte så lätt att tolka kanske. Det vi kom fram till, och när man pratade med Svante också och frågade hur gör man egentligen, och då är det ju... han har ju en tydlig betoning av alla fjärdedelar. Och ofta är det sextondelspolskor, han betonar nästan lika mycket av alla fjärdedelarna, av fjärdedelsdelarna så att säga i varje takt, men kanske med ett litet häng i slutet av varje sån där grupp av sextondelar. Men alla tre fjärdedelarna ligger jämt fördelade i takten, så ett litet häng i dom här grupperna av fyra sextondelar. Det var ungefär vad vi kom fram till/.../kanske inte alla sextondelarna på rad exakt lika långt ifrån varann, men se till att varje ettan tvåan och trean ligger jämt. Och det korresponderade vi med beskrivningen av gotlandspolskan, dansen som finns i Fredins Gotlandstoner också, om man ser det som en typ av slängpolska så kliver man på alla fjärdedelarna i takten, alla dom måste sitta jämt emellan så att säga, sen är man lite friare att göra vad man vill emellan där. Så det studerade vi också, det var inte så lätt att komma fram till nåt tydligt där, men vi gjorde vad vi kunde. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Svante Pettersson hade alltså en kunskap om hur den gotländska folkmusiken spelats, en kunskap som tagits till vara på av intresserade folkmusiker. Däremot tycks inte Svante Pettersson själv drivit på hur det skulle låta när man spelade ihop med honom, utan det viktiga var ATT man spelade.

Jämte Svante Pettersson har det funnits ytterligare några spelmän som haft en sådan status att de söks upp av yngre spelmän som velat ta del av deras kunskaper om den gotländska folkmusiken. Bengt Arwidsson berättar att man vid bildandet av Gunnfjauns kapell jämte Svante Pettersson även besökte Patrik Nilsson, spelman från Havdhem på södra Gotland, men att han i övrigt upplevde det som ganska tomt på äldre spelmän. Håkan Renard berättar att han under ett år på folkhögskolan i Hemse i början på 1980-talet åkte runt tillsammans med en klasskamrat och besökte och intervjuade gotländska spelmän, och då träffade Svante Pettersson, Patrik Nilsson och Olof Boberg, som samtliga bjöds in till folkhögskolan för att spela för eleverna. Jämte Svante Pettersson, Patrik Nilsson och Olof Boberg framhåller flera av mina informanter Karl Hägg, som

vi stiftade bekantskap med i förra kapitlet, som ytterligare en sådan spelman som man besökte och lärde sig av, även om ingen av mina informanter spelat ihop med honom.

Det har alltså funnits några spelmän som haft en sådan auktoritet att de fått utgöra kunskapskällor för yngre spelmän, men ändå finns det på Gotland få spelmän som hävdar att den gotländska folkmusiken skall spelas på något särskilt sätt. Och idag finns inte längre någon gotländsk motsvarighet till en sådan spelmanstradition som t.ex. den Lundberg/Ternhag beskriver från Bingsjö:

I dag förvaltas spelmansarvet i Bingsjö främst av *Päkkos Gustaf* (f1916). När Gustaf växte upp fanns erkända spelmansförebilder i den nära omgivningen: fadern *Päkkos Hans*, bröderna *Nylands Jonas* och *Erik Olsson* och kanske framför allt Bingsjös dåvarande storspelman *Pekkos Olle Hansson* (1869-1952) och den nationellt kände spelmansidolen *Hjort Anders Olsson* (1865-1952)/.../Pekkos Olle och Hjort Anders förvaltade på samma vis spelmansarvet efter 1800-talets Bingsjöspelmän, framförallt storspelmannen *Pekkos Per Olsson* (1808-1877). Med *Päkkosgården* som ett (av flera) nav har spelmansmusiken i Bingsjö förts vidare från generation till generation. Själva det faktum att byn varit känd som en "spelmansby" och att spelmännen var eftertraktade i området runt omkring innebar en förstärkning av förutsättningarna för spelmanstraditionens varaktighet. I dag är förutsättningarna annorlunda. Många spelmän ur yngre generationer, som inte alls har några direkta band med Bingsjö, söker upp *Päkkos Gustaf* för att lära sig både låtar och spelstil av honom. Han är idag en av de viktigaste förebilderna för unga svenska spelmän. (Lundberg/Ternhag 1996:77, 78).

Liknande motsvarigheter har givetvis funnits på Gotland. Exempelvis förde *Groddaspelmännen* i *Fleringe*, med *Groddagården* som nav, sin musik och spelstil vidare till andra spelmän och efterföljande generationer. Men i dag är det bestående intrycket, som *Håkan Renard* konstaterar, att "jag har inte upplevt att det har existerat några sådana tydliga ideal, det är ingen som har hävdad att så här ska det höras för att så här hörde jag den här låten" (*Håkan Renard* 7/11 2004). Samma faktum konstaterar *Jens Ramnebro* i sin C-uppsats om de gotländska folklåtarna:

Föreställningen att inom folkmusik lär man sig låtar "från en gammal spelman" stämmer inte alls på Gotland/.../Det finns idag ingen på Gotland som är en riktig auktoritet på området. Det finns ingen stjärna som "vet" hur det ska vara. (Ramnebro 2002:41, 42).

## En annan tradition?

I förordet till *Gutalåtar* beskriver Svante Pettersson folkmusikens förändring, och hur folkmusiken överlevde som estradmusik, men förlorade sin funktion som dansmusik. Nordergutarnas spelmanslag spelade folkmusik anpassad för estraden, om det råder det ingen tvekan, och det har redan konstaterats i denna uppsats. Men vad menas egentligen med estradspel? Ville Roempke menar i en artikel om estradspelets framväxt att estradspelet växte fram i början av 1900-talet när folkmusiken förlorat sin roll som dans och ceremonimusik, och att estradspelet kännetecknades av en nära anpassning av scenens krav (Roempke 1977:94). I bondesamhället förekom inte scenframträdanden med folkmusik. Även om folkmusik framfördes som ren lyssningsmusik i hemmet, eller på marknader och liknande tillställningar, så framfördes inte folkmusik från scen inför en betalande publik. Annorlunda förhöll det sig i borgerligt akademiska kretsar, där det under 1800-talet blev vanligt att ha konsertafnär med folkmusik på programmet, men då med skolade musiker som framförde folklåtar och visor arrangerade för orkester, pianosättning eller kör (Roempke 1977:96).

Som en pådrivande faktor för estradspelets framväxt nämner Roempke de spelmanstävlingar som var vanligt förekommande under 1900-talets första årtionden. Spelmanstävlingarna skapade förutsättningar för turnéer och konserter med spelmansmusik i större skala, "genom tävlingarna kom spelmännen i kontakt med en större publik, och de fick uppleva, att deras konst var uppskattad och eftersökt" (Roempke 1977:105).

Vad var då kännetecknande för estradspelet? Som redan nämnts innebar estradspelet att folkmusikens funktion som dans och ceremonimusik blev åsidosatt, eller snarare att estradspelet var ett sätt att ge folkmusiken en ny funktion när den fått ge vika till förmån för modernare dansmusik. I och med att folkmusiken inte längre spelades till dans påverkades även spelsätt i fråga om rytm, tempo och form. Spelmännen blev i större utsträckning notkunniga, och genom tryckta fiolskolor kunde man lära sig stråkarter och lägesspel. Typiskt för estradspelmännen var att inte bara hålla sig till en repertoar av traditionella låtar, utan man komponerade också egna låtar. Genom att estradspelmännen ofta var notkunniga påverkade det de egna kompositionerna som fick en "riktig" frasering med rätta upp och nedstråk, låtarna fick "en klar, avslipad form ifråga om stråk och utförande". Utmärkande för estradspelmännens låtar, både egenkomponerade och de traditionella låtar man valde ut, är de virtuosa stildraget:

Nu är inte steget långt till de verkliga spelmansvirtuoserna, dem för vilket intet var främmande. De klarade av arpeggion och snabba passager i svåra B-tonarter, flageoletter och pizzicaton, stråkarter och lägesspel. Utåt sett är det bara repertoaren, som skiljer dessa spelmän från att vara violinister. Repertoaren bestod också av egna kompositioner med ovan angivna ingredienser. (Roempke 1977:112).

Till estradspelet hörde också att spelmannen måste kunna roa och underhålla sin publik. Förutom musik innehöll estradspelmännens konserter historier och berättelser, där kanske olika myter och sägner om särskilda spelmän och låtar utgjorde grunden. Eller så kunde man, som Nordergutarnas spelmannslag, bygga upp konserterna kring föreläsningar om folkmusiken och spelmanstraditionerna.

Roempke menar att det trots virtuositeten och den konstmusikaliska inspirationen ändå fanns vissa faktorer som gör att estradspelmännen kan räknas till spelmännens krets. Estradspelmännen hade ofta samma sociala bakgrund som bondesamhällets spelmän, dom kom ofta från småbrukar- eller hantverkarhem på landsbygden. Dessutom hade estradspelmännen ofta samma traditionella folkmusikbakgrund, man lärde sig spela fiol av någon spelman i familjen eller av spelmän i hemtrakten. Däremot var kanske estradspelmännen i högre utsträckning notkunniga, genom kontakter med klockare, organister, lärare m.fl. Estradspelmännen var dock i de flesta fall självlärda instrumentalister som saknade högre musikalisk skolning, kanske främst av den anledningen att det inte kunde bekosta en sådan (a.a.).

Som vi ser passar dessa kriterier för estradspelmanen väl in på Svante Pettersson. Svante Pettersson lärde spela fiol av sin farfar och spelmän från hemtrakten, utvecklade sitt spel genom lektioner och musicerande i orkester, men saknade högre musikutbildning. Flertalet av Svante Petterssons egna kompositioner kan utan omsvep sägas omfatta de kriterier för estradspelmännens kompositioner som Roempke redogör för. Dessutom tog Svante Pettersson starka intryck av estradspelets främste företrädare, Jon Erik Öst, som genom sina låtar och sin personlighet, samt att han turnerade flitigt över hela landet och knöt kontakter med spelmän, fick en stor betydelse för hela estradspelsepoken. Som exempel på Jon Erik Östs storhet kan nämnas att vid en konsert vid läroverket i Visby 1931 vägrade publiken, trots en mängd extranummer, att gå hem. Öst fick, enligt Gotlands Allehandas referat, "direkt uppmana åhörarna att avtåga" (citerat efter Arwidsson 1989:79). Att Jon Erik Öst spelade en stor roll för Svante Pettersson bevisas av att i så gott som allt material till denna uppsats, i intervjuer med informanter, i tidningsartiklar, i olika artiklar om Svante Pettersson, och inte minst i intervjuer med och texter Svante Pettersson själv skrivit, i allt detta material finns den gemensamma nämnaren att Jon Erik Öst varit en pådrivare som inspirerat Svante Pettersson. Märta Ramsten skriver i sin presentation av Svante Pettersson och hans upppteckningsarbete:

Att just folkmusiken kom att bli Svante Petterssons livsintresse berodde på ett möte med spelmannen Jon Erik Öst. Denne var på turné på Gotland 1931 och Svante Pettersson besökte en av hans konserter och blev starkt gripen av hans musicerande. Efter konserten sökte han upp Jon Erik Öst och bjöd honom till Lärbro. Därmed startade en lång och intensiv vänskap

mellan Svante Pettersson och Jon Erik Öst. Denne besökte årligen Gotland och hälsade på Svante Pettersson som då var kamrer vid jordbrukskassan i Lärbro. De spelade mycket tillsammans och Svante tillägnade sig på det sättet en stor "fastlandsrepertoar" av inte minst hälsingelåtar. (Ramsten 1989:165).

Svante Pettersson passar alltså bra in i definitionen av en estradspelman, eller i alla fall som en spelman formad av estradspelsidealet. Genom vännen, spelkamraten och inspiratören Jon Erik Öst hade han också en direktkontakt med estradspelets store stilbildare. Det förefaller därför inte så konstigt att Nordergutarnas spelmanslag blev ett estradspelmanslag, format av de ideal och de ingredienser som vi sett utgjorde grunden för estradspelet. Men var det bara samtidens ideal som präglade och formade Nordergutarna? Eller kan man knyta an estradspelets ideal med en äldre gotländsk folkmusiktradition?

Låt oss återigen utgå från Vile Roempke, och jämföra med gotländska förhållanden:

Av ovanstående att döma får man kanske lätt det intrycket, att estradspelmännens alster i själva verket är konstmusikaliska produkter, främmande för allt vad spelmansmusik heter. Intet kan vara felaktigare! Svensk spelmansmusik har alltid rönt ett inflytande från konstmusiken, t.o.m. så att vi i det totala materialet kan utläsa olika konstmusikaliska stilskikt. Många av estradspelmännen var hälsingar, även om nu långt ifrån alla var det/.../Hälsingland hade sen gammalt rönt ett starkt inflytande från konstmusiken via militärmusiken. Många av de mest kända hälsingelåtarna, sextondelspolskor som Liv-Antes polska, Dellens vågor m.fl. kan härledas till regementsmusiker eller hovkapellister. I dessa låtar finns många av de stildrag, som senare utvecklades av estradspelmännen. Ja, ser vi t.ex. till Jon Erik Halls repertoar sådan den framstår i Svenska Låtar, vari ingår bl.a. ovannämnda polskor, är det ingen större skillnad mellan den traditionella delen (28 st) och den komponerade (18 st). Vad gäller namn på låtarna, antal repriser, tonarter, dubbelgrepp, lägesspel etc., överträffar t.o.m. den traditionella repertoaren den komponerade. (Roempke 1977:116:)

En snabb titt i August Fredins Gotlandstoner visar liknande förhållanden på Gotland. Majoriteten av polskorna i Gotlandstoner är virtuosa sextondelspolskor, ofta med de ingredienser som enligt Roempke ingår i estradspelets recept. Sagesmännen till Gotlandstoner är i de flesta fall de som Fredin kallar för "musikidkande ståndspersoner", såsom prästsläkten Laurin, Rådman Herlitz, Konsul Kinberg, Fanjunkare Lindblom m.fl. Svante Pettersson har uppmärksammat detta konstmusikaliska inflytande på den Gotländska folkmusiken:

En omständighet som betytt mycket är att de sociala gränslinjerna inte varit så skarpt markerade på Gotland som på de flesta andra håll, och det har givit utslag inte minst på musikens område. Inom överskiktet av präster och ämbetsmän fanns det på 1700- och 1800-talen många musikbegåvningar, som var uppvuxna med en klassisk musiktradition men som samtidigt hade ett öppet sinne för tidens folkliga dansmusik av polskor, valser, kadriljer osv. Särskilt kom ju prästerna i kontakt med spelmanskulturen vid alla de gästbud som det mer eller mindre ålåg dem att delta i. Från många håll har det berättats, att kyrkoherden eller prosten brukade ha fiolen med sig och någon stund tog plats bland spelmännen. Flera Gotländska prästgårdar stod för övrigt tidvis öppna för såväl äldre som yngre spelmän, och det blev ett ömsesidigt utbyte. Prästen blev förtrogen med folkliga tongångar, som han sedan utvecklade på sitt sätt, och många spelmän och folkliga kompositörer lärde sig avancerad stråkföring och krävande melodistrukturer. (Pettersson 1987:SJECD 13).

Den spelman som står för största bidraget av låtar i Gotlandstoner är August Fredin far, storspelmannen Nils Mårtensson Fredin, mera känd som Flors´n i Burs. Flors´n var visserligen gehörsspelman, men spelade ofta tillsammans med komminister Olof Laurin, konstmusikaliskt skolad och kompositör till långa och virtuosa polskor och valser, och påverkades av denne vad det gäller spelsätt och repertoar. Flors´n spelade ofta i trio tillsammans med Olof Laurin och Olof Laugren, den sistnämnde kusin till Flors´n. Enligt Fredin stod Flors´n för melodin medan Laugren spelade sekundstämmor komponerade av Laurin. Huruvida de sekundstämmor Laurin komponerat var enklare ackordsackompangemang, som man vanligtvis menar med sekundstämma, eller regelrätta andrastämmor framgår inte. Men med tanke på Olof Laurins musikaliska skolning är det troligt att det handlade om mera konstmusikaliskt utförda andrastämmor, och att Laurin stod för någon form av celloackompangemang. Fredin skriver att när denna trio spelade upp "var stämningen synnerligen livlig", och att flera musikkännare som hörde trion spela "har försäkrat, att något bättre i den stilen ej gärna kunde åstadkommas" (Fredin 1909-33:XLII).

Förutom Flors´n är endast ett fåtal av de spelmän som bidragit med låtar till Gotlandstoner gehörsspelande "bondspelmän". Har denna skeva fördelning av sagesmän till detta stora standarverk påverkat bilden av vad som är gotländsk folkmusik? Märta Ramsten har i en artikel om August Fredin formulerat en intressant frågeställning:

Det går därför inte att utesluta att den bild av spelmansmusiken som Fredin ger oss genom sina uppteckningar är den konstfulla och "finare"

spelmansmusiken. Det är svårt att i efterhand veta i vad mån Fredin genom sin musikaliska bakgrund och miljö omedvetet eller medvetet sållat sina sagesmän, om det överhuvudtaget levde annat låtspelande parallellt med den av Fredin accepterade eller om den kvävts. (Ramsten 1989:163).

Det är märkbart att det på Gotland inte funnits, eller snarare inte finns kvar, någon "folkligare" låtrepertoar liknande den som funnits i Hälsingland, representerad av spelmän som Hultkläppen, Carl Sved, Erik Ljung m.fl. och som levte i skymundan av den mera virtuosa musiken. I Svante Petterssons Gutalåtar är sagesmännen kanske i större utsträckning spelmän av den sort som saknas i Gotlandstoner, men ändå dominerar låtar av liknande karaktär som de i Gotlandstoner. Möjligen är de virtuosa stildragen mera nedtonade här, men saknas gör de inte. Någon låtrepertoar som markant skiljer sig från den som etablerades i Gotlandstoner finns inte bevarad, även om man kanske kan hitta enstaka spår i uppteckningarna. Ett bra exempel är Noas polska, upptecknad efter spelmannen Albert Nordström från Fårösund. Med sitt ålderdomliga tonspråk, vilket för övrigt gett upphov till polskans namn som sägs var så gammal att den är sedan Noas dagar, är Noas polska ett exempel på en låt som kan tyda på en annan repertoar än den vi idag känner till.

Ett annat drag som inte heller framträder särskilt tydligt i historieskrivningen om de gotländska spelmännen är den "både-och-hållning", Stor betydelse - Låg status, som Gunnar Ternhag diskuterar i sin avhandling om Hjort Anders Olsson. Samtidigt som spelmannen hade en status som just spelman, den som stod för den nödvändiga underhållningen vid festligheterna, så fanns det hos spelmannens omgivning ett förakt för hans leverne. Spelmannen ansågs vara lat och spelade hellre fiol än arbetade, han missbrukade i hög utsträckning alkohol och var populär hos kvinnorna, vilket medförde männens svartsjuka (Ternhag 1992:32, 35-37). Denna låga spelmansstatus tycks inte ha varit lika framträdande på Gotland. Visserligen berättas om flera spelmän som lämnade arbetet på åkern för att gå hem och spela fiol, som hade alkoholproblem o.s.v. Det är inte heller troligt att den samtida omgivningen hade samma romantiskt skimrande inställning till spelmannens leverne, som stod i kontrast till det rådande mönstret i bondesamhället, som kännetecknar mycket av den folkmusikaliska historieskrivningen. Men säkert är att det faktum att många gotländska spelmän kom från samhällets mera välbärgade del bidrog till att spelmannen hade en hög status, och kanske var mera accepterad än i andra delar av landet. Svante Pettersson skriver om spelmännen att "anknytningen till jordbrukets besuttna och socialt väletablerade i övrigt är påfallande stor" och att detta "kan ge en antydning om att Gotland möjligen skiljer sig något från andra landsändar i fråga om spelmannens status" (Pettersson 1988:9). Erik Lindskog uppmärksammar detta faktum, när han efter fem år på Gotland refererar

1908 års spelmanstävling i Visby:

Många av dessa (spelmännen, min anm.) voro ju framstående män hvar i sin hemort, affärsmän och jordbrukare, välbetrodda i allmänna värf. Och dock hade de ej ansett ovärdigt att bredvid så många andra viktiga ting, som kunde uppta deras tid och tankar, gifva en plats åt de gamla polskorna och kadrillerna. Detta är i synnerhet att taga fasta på, ty däraf torde man kunna sluta, att hos Gotlands befolkning i allmänhet finnes något af detta bärande intresse, hvarförutan än så vackra planer och möjligheter försina som bäckar ut i sanden" (Lindskog, citerad i Pettersson 1988:9,10).

Man kan kanske tänka sig att detta upphöjande av spelmannens höga status till följd av dess sociala ställning är ett resultat av det nyväckta intresse för folkmusik vid början av 1900-talet, som först och främst attraherade representanter för borgerligheten. Det råder ingen tvekan om att det även på Gotland förekommit klagan från t.ex. prästerskapets sida "öfver att de af allmogen brukliga lekstugorna urartat på många ställen till supande, dobblande och spelande hela nätterna igenom, hwarpå stundom äfwen slagsmål följt" (citerat efter Arwidsson 1989:45). Säkerligen stod spelmannen som en symbol för detta syndfulla leverne. Men det finns också belägg för präster som tog ungdomens nöjen i försvar. Arwidsson redogör för en predikan, riktad till de unga i församlingen, som behandlar det osedliga levernet vid lekstugorna. Predikan innehåller bl.a. följande:

Tron icke, att jag är den, som will förbjuda eller förhindra edra nöjen. Eder ålder, will jag säga, behöfwer och fordrar dom. Och kanske I mången gång funnit och erkännen, att wid de många tillfällen jag är närwarande, vid edra Bröllopp eller annars, fått bidraga att dem lifwa. (Citerat efter Arwidsson 1989:35).

Påståendet om den gotländske spelmannens höga status i jämförelse med sina fastländska kollegor är kanhända en sanning med modifikation, därmed inte sagt att det är ett påstående utan substans.

Hur kommer då Nordergutarnas spelmanslag in i denna historiska tillbakablick? Att Nordergutarna är ett resultat av estradspelet och de ideal som därmed förknippas råder det inget tvivel om. Såväl låtval som arrangemang och framförande visar tydligt att det handlar om musik för estraden. Nordergutarnas spelmanslag kan således sägas vara att barn av sin tid. Men som vi sett så har estradspelets former och ideal rötter längre tillbaka i den gotländska folkmusiken, eller i alla fall den gotländska folkmusiken så som vi känner den idag. Med den vetskapen, är det då fel

att påstå att Nordergutarnas spelmanslag var en logisk följd av den av August Fredin (m.fl.) etablerade bilden av vad som är gotländsk folkmusik? Man kan hävda att Nordergutarna var en självklar del av den gotländska folkmusiktraditionen, kanske inte i den bemärkelsen att man använde sig av äldre spelstilar, men väl att Nordergutarnas konstmusikaliskt präglade utförandep Praxis är en logisk följd av att den gotländska folkmusiken formats av klassiskt skolade musiker, och att det är den delen av gotländsk folkmusiktradition som blivit bevarad. 1964 recenserade Jan Ling skivorna med Nordergutarnas spelmanslag och Svante Pettersson och Sigvard Huldt i *Tidskrift för musikforskning*. I sin recension sätter han lite grann pricken över i:et i mitt resonemang:

Den gotländska spelmansmusiken har lättare urskiljbara konstmusikaliska mönster än många av fastlandets spelmanstraditioner. Av August Fredins förord till samlingen *Gotlandstoner* (1933) framgår också hur det under 1800-talet var mycket vanligt med en ömsesidig påverkan mellan bondespelmän och konstmusiker. Detta återspeglas även i de två skivorna, där inte bara melodierna har tydliga senbarocka stildrag utan även de av Elis Hansson utförda arrangemangen. Andra stämman i de av Pettersson och Huldt spelade låtarna är av samma kategori. De underbart vackra melodierna saknar i arrangemang den spontanitet som exempelvis kännetecknar mångt fritt musicerande spelmanslag, men företräder här en direkt fortsättning på denna konstmusikaliskt influerade folkmusikstil. (Ling, citerad i Arwidsson 1989:143).

## Nordergutarna och traditionen - en diskussion

Vi skall nu för ett litet tag lämna Gotland och stifta bekantskap med Nordergutarnas kollegor i Leksands spelmanslag. Leksands spelmanslag bildades 1948, samma år som Nordergutarna. Leksands spelmanslags bakgrund påminner också mycket om Nordergutarnas, med rötterna i ett offentligt musikliv bestående av olika amatörorkestrar som spelade marscher, Ouvertyrer, potpurrier m.m. blandat med arrangerade folklåtar. När Leksands spelmanslag bildades bestod repertoaren av låtar arrangerade av tonsättaren Lillebror Söderlundh, arrangemang som verkar ha varit av samma slag som Nordergutarnas. När Knis Karl Aronsson tog över ledningen under 1950-talet omvandlades spelmanslaget "från en notspelande turistensemble till ett spelmanslag med 'ålderdomliga traditioner'" (Ling/Ramsten 1990:232). Vi har redan nämnt de två riktningarna, som enligt Lundberg/Ternhag, spelmanslagen utvecklades i. Leksands spelmanslag

är ett typexempel på de spelmanslag som medvetet sökte sig bort från "kapellens och mässingorkestrarnas repertoarer och arrangemangstekniker", liksom Nordergutarna är det vad gäller den andra riktningen, de spelmanslag som "följde i salongsorkestrarnas spår och arrangerade folkmelodierna i enlighet med ett konstmusikaliskt stilideal" (Lundberg/Ternhag 1996:155). Ling/Ramsten diskuterar en folkmusikalisk historicism, som innebar att spelmanslagen strävade efter och använde sig av äldre spelstilar och samspelsformer. För Leksands spelmanslags del innebar denna historicism att stämmor i terser och sexter fick ge vika för oktavstämmor, s.k. grovt och grant. Dessa oktavstämmor fick ge sken av att vara en av de "älderdomliga traditioner" som förts vidare i "obruten tradition", trots att Ling/Ramsten inte kunnat finna några som helst belägg för att oktavstämmor överhuvudtaget spelats i Leksandsområdet.

Enligt Ling/Ramsten var Knis Karl Aronsson "en av dem som seglade mellan tradition och förnyelse, mellan minnena från låtar, visor, danser och ceremonier såsom de förmedlats av en äldre generation och forskarnas föreställningsvärld som de förmedlades via statusfyllda medier och vetenskapliga undersökningar" (Ling/Ramsten 1990:225). Med forskarnas föreställningsvärld menas de föreställningar om folkmusiken som redogjorts för i detta kapitelns inledning. Som vi ser finns det likheter mellan Knis Karl Aronsson och Svante Pettersson. Båda är spelmän med "minnen från låtar, visor, danser och ceremonier såsom de förmedlats av en äldre generation", men har också formats av rådande ideal och förställningar om folkmusiken. Men till skillnad från Knis Karl Aronsson och Leksands spelmanslag finner vi hos Nordergutarna ingen liknande traditionsmedvetenhet. Jag har inte funnit några belägg för att Nordergutarna hävdade sig som ett spelmanslag som spelar gotländsk folkmusik i "obruten tradition" eller liknande. Tvärtom har vi sett hur Svante Pettersson uttalat tvivel huruvida Nordergutarna spelade alldeles korrekt, eftersom man använde sig av skrivna arrangemang. Däremot tycks Nordergutarna ofta av sin omgivning fått symbolisera den gotländska folkmusiktraditionen, de har presenterats som "spelmän med tradition" etc. En annan skillnad är att Nordergutarna dog ut med sina medlemmar. Visserligen fungerade spelmän ur en yngre generation som ersättare, däribland barn till medlemmar i spelmanslaget. Men någon medveten nyrekrytering för Nordergutarnas fortlevnad skedde inte, vilket kan jämföras med Leksands spelmanslag där flera generationer spelmän som blivit upplärda av Knis Karl Aronsson fört Leksands spelmanslag vidare. Enligt Catarina Bylund diskuterade man i Nordergutarna om man skulle arbeta för att rekrytera nya medlemmar så att Nordergutarna kunde leva vidare, men att man valde att fortsätta spela tillsammans och lämnade öppet för andra spelmän att plocka upp folkmusiken på sitt sätt:

Jag vet att precis i det här läget när jag var mellan femton och arton, nitton

är så pratade gubbarna mycket om det här med att om dom skulle ha in nytt, och hur dom skulle göra. Men dom kände att dom trivdes ihop och dom ville inte ändra så mycket på sitt sätt att spela för det hade dom ju gjort sedan mitten av 40-talet/.../Men det var ju lite det här, är det ett arv? Och dom bestämde att det här får andra plocka upp/.../ (Catarina Bylund 31/10 2004).

Samtidigt fanns givetvis en vilja hos medlemmarna i Nordergutarna att folkmusiken skulle leva vidare, och som vi sett så var Svante Pettersson väldigt mån om att man skulle spela, oavsett om man spelade bra eller dåligt. Däremot tycks han inte ha drivit på för att det ska låta på något särskilt sätt, till skillnad från t.ex. Knis Karl Aronsson, som medvetet förmedlat ideal och spelstil till sina lärjungar.

Sammanfattningsvis kan man säga om Nordergutarnas spelmanslag att det inte finns några belegg för att de själva hävdade att de på något sätt spelade "traditionellt", och inte heller att de medvetet arbetade för att föra vidare sitt sätt att spela folkmusik till efterföljande generationer. Ändå har vi sett att såväl Nordergutarnas spelmanslag som enskilda medlemmar i laget utan tvekan haft en plats i den gotländska folkmusiktraditionen. Spelmanslaget som en direkt fortsättning på den konstmusikaliskt influerade folkmusik som dominerat på Gotland, och enskilda medlemmar som lärt sig både låtar och spelsätt av äldre spelmän.

## Nordergutarnas betydelse för och påverkan av gotländsk folkmusik

Så här långt har vi diskuterat Nordergutarnas traditionsband bakåt i tiden samt hur den samtid Nordergutarna verkade i påverkade spelmanslaget. Men precis som Nordergutarna påverkats och formats av olika ideal så har utan tvekan även Nordergutarna påverkat och format den gotländska folkmusiken. Vilka former tog en sådan påverkan? Vilken betydelse har Nordergutarna haft för den Gotländska folkmusiken? Och finns det någonting kvar av Nordergutarna, kan man tala om en Nordergutarnatradition? Dessa frågor ska vi nu avslutningsvis söka svar på.

## Folkmusikens bevarande

Vid tiden för förra sekelskiftet hade flera kulturpersonligheter fått upp ögonen för den musik från bondesamhället som var på utdöende. Genom att arrangera spelmanstävlingar och stämmor, och genom att organiserat teckna ner låtar och visor arbetade man för att bevara den svenska folkmusiken. Namn som Anders Zorn, som tog initiativ till den första spelmanstävlingen, Nils

Andersson, mannen bakom standardverket Svenska låtar, och många andra är intimt förknippade med folkmusikens bevarande. I och med att arbetet för att bevara folkmusik tog form bildades olika organisationer som verkade för folkmusikens bevarande. På Nils Anderssons initiativ bildades folkmusikkommissionen med syfte att uppmuntra insamling och utgivning av folkmusik. Svenska ungdomsringen för bygdekultur har som syfte att tillvarata svensk folkdans, men var också initiativtagare till den första riksspelmansstämman, där man spelar upp för en jury och kan erhålla Zornmärket i guld, silver eller brons. Den som får märket i silver eller guld erhåller också titeln riksspelman. Vid ungdomsringens sommarting 1925 togs initiativ till bildandet av Sörmlands spelmansförbund, som skulle få efterföljare i de flesta landskap. Landskapsförbunden slöt sig sedan samman i Sveriges Spelmäns Riksförbund. I början av 1940-talet bildades de första spelmanslagen, där Dalaföreningens spelmanslag i Stockholm var en tidig stilbildare. Sedan 1940-talet är svenska spelmän i stor utsträckning organiserade i spelmansförbund och spelmanslag.

Vi ser alltså hur arbetet för folkmusikens bevarande institutionaliserades. Det organiserade arbetet för att främja folkmusiken kan sammanfattas i begreppet spelmansrörelsen, som omfattar ”spelmanstävlingar och –stämmor, dansföreningar och spelmanslag, men också den argumentation på ideologisk grund som syftar till att stärka folkmusikens ställning i Sverige” (Lundberg/Ternhag 1996:82). Vi ska här nöja oss med att granska en av dessa organisationsformers betydelse för folkmusikens bevarande, spelmanslagets.

Samtidigt som spelmanslagen kan ses som en organisation för folkmusikens bevarande bör man också se spelmanslagen som en förnyare. Spelmanslagen var någonting nytt, som kunde öka intresset för folkmusik och som populariserade folkmusiken. Vi har tidigare sett hur Matts Arnberg vid Sveriges Radio använde spelmanslagen för att presentera folkmusik i radio, som en introduktion till folkmusiken. Det bästa exemplet på spelmanslagens publika genomslagskraft är Rättviks spelmanslags inspelning av Gärdebylåten, som gavs ut på skiva av Radiotjänst 1949. Gärdebylåten blev en signaturmelodi bland 1950-talets spelmän och användes vid snart sagt varenda spelmansstämma som allspelslåt. Gärdebylåten spelades in på skiva i olika arrangemang och av de mest skiftande grupperingar, och den rönste stor uppmärksamhet även utomlands. Märta Ramsten som ägnat en studie om folkmusik under 1950-talet med Gärdebylåten som utgångspunkt talar om en ”Gärdebylåtsfeber” (Ramsten 1992:79,80). Rättviks spelmanslags inspelning av Gärdebylåten fick stor betydelse för spelmanslagets utveckling, och etablerade begreppet spelmanslag för den stora allmänheten. Under slutet av 1940-talet kan också noteras en topp i antal bildade spelmanslag (Eriksson 2004:101).

Nordergutarnas spelmanslag som bildades vid denna tid kan utan tvekan sägas ha haft fördel av den uppmärksamhet som folkmusiken fick genom radion och Gärdebylåten. Nordergutarna

blev en del av en musikalisk offentlighet som inför gotlänningarna visade att den gotländska folkmusiken hade ett värde, den var värd att spelas in på skiva och sändas i radio. Genom radion kunde Nordergutarna ”med den äran föra den gotländska folkmusikens toner till seger och erkännande” som en artikel i Gotlandspressen i samband med Svante Petterssons 50-årsdag konstaterar. Det faktum att Nordergutarna bildades i ett uppsving för spelmanslagen och vid en tid då Sveriges Radio gav spelmanslagen utrymme hade därmed en betydelse, dels för Nordergutarna själva som fick en start i karriären och snabbt uppmärksammades i radio och på skiva, men även en betydelse för den gotländska folkmusiken i sig självt som genom Nordergutarna kunde visas upp för gotlänningarna och ges ett värde, våran folkmusik är någonting att ha, den spelas i radio och på skiva, den har fått ett erkännande. Med viss stolthet konstaterar signaturen Svejde i en av gotlandstidningarna, som ägnar en artikel åt Nordergutarnas skivinspelning hos Radiotjänst, att ”vad som spelas in väljs med största omsorg och – till glädje för gotlänningarna i allmänhet och herrarna på bilden här ovan i synnerhet – väljs spelmännen bland landets yppersta”.

Med all sannolikhet hade denna uppmärksamhet kring Nordergutarna en positiv inverkan för den gotländska folkmusiken. Det finns inga belägg för att bildandet av Nordergutarna och det massmediala utrymme de fick resulterade i ett ökat intresse för att spela folkmusik, tvärtom uttrycker Nordergutarna i olika tidningsartiklar en oro för att återväxten bland spelmännen är dålig. Däremot så fick gotlänningarna genom Nordergutarna kännedom om att det faktiskt existerade en gotländsk folkmusik, den gotländska folkmusiken blev rentav synonymt med Nordergutarnas spelmanslag.

Låt oss återigen återknyta till radions roll i populariseringen av folkmusiken och lansering av spelmanslagen. Märta Ramsten konstaterar att ”folkmusikprogrammets form och valet av inslag i dessa haft betydelse för smak- och idealbildning hos lyssnare och aktiva folkmusikutövare /.../” (Ramsten 1992:80). Detta kan i hög grad sägas gälla Gotland. Det faktum att Gotland, ett litet landskap med litet innevånarantal och med relativt få verksamma folkmusikutövare, berikas med ett spelmanslag som når nationell uppmärksamhet har kanske haft den innebörden att gotländsk folkmusik blivit ett med Nordergutarnas spelmanslag. Även om t.ex. Bäckstädetrion, som verkade under samma tid, spelade på ett helt annat sätt än Nordergutarna hade dom aldrig samma genomslagskraft. Man kan alltså säga att i och med Nordergutarnas popularitet skedde en likriktning inom den gotländska folkmusiken<sup>5</sup>. Med några ord från uppsatsens informanter kan vi belysa denna likriktning. Anna-Karin Renard berättar:

---

<sup>5</sup> Vilket i och för sig inte är särskilt märkvärdigt. Sådant händer ofta när en person eller gruppering får inflytande över ett visst område. Vi har tidigare sett hur t.ex. Nils Anderssons personliga värderingsgrunder för vad som är folkmusik påverkat standardverket Svenska Låtar.

Jo det var faktiskt så att jag som aldrig hört någonting annat, jag hade aldrig reflekterat om dom spelade rätt eller fel eller någonting. Det var det jag hade hört, det var gotländsk folkmusik. (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Catarina Bylund berättar att hon upplevde folkmusiken på ett helt nytt sätt när hon flyttade till Stockholm:

Då gick man ju på Mariahissen, och plötsligt var det en helt annan sak, det var ju inget snack om att man skulle spela efter noter, utan man lärde sig gehörmässigt. Och du kom på det här att man dansade, att det var bruksmusik, att den fungerade till det. Det hade jag ju aldrig sett, det hade aldrig varit någon dans på Gotland. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Håkan Renard, som flyttade till Gotland på 1980-talet och av naturliga skäl inte vuxit upp med Nordergutarna, har närmat sig den gotländska på annat sätt, men kan ändå berätta hur han upplevt att många anser att Nordergutarna ÄR gotländsk folkmusik:

Det är väl sådant jag hört sedan jag träffade Anna-Karin, då har jag kommit in i sådana kretsar som säger att det här är gotländsk folkmusik, punkt slut. Om det ska vara snyggt då ska man spela som Nordergutarna. Och jag har träffat hur många som helst som vill dra igång spelmannslag som låter som Nordergutarna och vill använda deras stämmor och arr. (Håkan Renard 7/11 2004)).

*Vi har alltså sett hur Nordergutarnas spelmannslag haft en roll i att lyfta fram den gotländska folkmusiken inför den gotländska allmänheten. Nordergutarna gav den gotländska folkmusiken ett ansikte, och satte därmed standarden för hur gotländsk folkmusik skulle låta. Det säger sig självt att det förr eller senare måste komma en folkmusikalisk motreaktion...*

## Nordergutarna – motpol i nyskapandet

Vi har tidigare i uppsatsen diskuterat 1970-talets folkmusikvåg, och hur denna innebar en reaktion mot det tidigare etablerade sättet att spela folkmusik. Med det tidigare etablerade sättet att spela folkmusik menas i princip spelmannslag med arrangerade stämmor, som var den förhärskande samspelsformen innan 1970-talet. Som vi sett så hade Nordergutarnas spelmannslag en stor påverkan på den gotländska folkmusikens utformning, i och med att Nordergutarna var så gott som ensam herre på täppan och rönste stor uppmärksamhet, både lokalt och nationellt.

Eftersom Nordergutarna i hög grad symboliserade den etablerade formen för att spela gotländsk folkmusik så föll det sig naturligt att det också formades en motreaktion mot den riktning inom folkmusiken som Nordergutarna representerade. Nordergutarna har på så sätt spelat en viktig roll i nyskapandet inom gotländsk folkmusik, även om denna påverkan med all säkerhet var omedveten från Nordergutarnas sida. Det är, som Anna-Karin Renard säger, att ”hade inte Nordergutarna funnits då hade dom ju inte haft något att protestera mot” (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Vi skall nu, utifrån de av mina informanter som är inflyttade till Gotland, och sålunda haft ett utifrån- perspektiv på den gotländska folkmusiken, ge några exempel på hur Nordergutarna fungerat som en antites i nyskapandet inom den gotländska folkmusiken.

Bengt Arwidsson flyttade till Gotland 1979, och hade då främst spelat irländsk folkmusik. Han berättar om ett av sina första möten med gotländsk folkmusik:

1980 var det nog, så var jag på en spelmansstämma där jag tyckte det var så konstigt, för alla kom dit med sina instrument i fodral, å så började det klockan ett, å så gick folk upp en eller ett par i taget på scenen och spelade, å sen gick dom ner igen och packa ner fiolerna. Så det var liksom en ren uppvisning, å så höll det på mellan klockan ett å klockan tre eller fyra beroende på hur mycket folk det var å så där. Å sen var de slut å så drack man kaffe till då, en sån där eftermiddagsstämma. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Bengt Arwidsson jämför det med sina tidigare erfarenheter av folkmusik, ”jag hade ju varit på såna här stämmor som Ransäterstämman och Delsbostämman och Bingsjöstämman å såna stämmor där man höll på liksom dygnet runt i flera dar”. Väl etablerad på Gotland noterade Bengt Arwidsson Nordergutarnas spelmanslag, som spelade ”det som var traditionellt sedan 1940-talet”.

Men jag tänkte att det måste ju finnas några andra som spelar på ett annat sätt, på det sättet som jag var van vid från Stockholm, det här nya folkmusikvågsättet så att säga. Där man spelade överallt och liksom mera direkt på så där, inte så arrangerat. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Bengt Arwidsson kunde snart etablera kontakter med spelmän ur en yngre generation, däribland Dag och Lena Franzén samt Jan Ekedahl, som ”spelade på ett mera modernt sätt”. Men trots att det fanns yngre spelmän som representerade folkmusikvågen upplevde Bengt Arwidsson att det

inte fanns några tillfällen att träffas och spela. Som ett resultat av detta togs initiativ till att bilda föreningen bygdegårdsdansarna, med ambitionen att dels ge möjlighet att spela till dans, och dels vara en mötesplats för musiker som spelade på ”folkmusikvågsättet”. Vi har tidigare presenterat bygdegårdsdansarna, och där funnit att arbetet med att återuppliva dansen medförde ett sökande efter en lättare och mera dansanpassad repertoar av gotländska låtar. Man fann också att ”det låg ju massa låtar under den här Nordergutarnarepertoaren och väntade på att luftas igen”.

Bengt Arwidsson berättar vidare hur han, tillsammans med bl.a. Jan Ekedahl, botaniserade i det gotländska folkmusikmaterial som fanns tillgängligt, i August Fredins Gotlandstoner och i olika arkiv. Dessutom uppmärksammade man de gotländska visorna, som fanns tillgängliga dels i Gotlandstoner, men också i Svante Pettersson och Ragnar Bjersbys Gutavisor. De gotländska folkvisorna hade dittills sin främsta hemvist i visgruppen Ymsedere, som leddes av Svante Pettersson och var folkvisornas motsvarighet till Nordergutarnas spelmanslag. I och med upptäckten av det omfattande material av gotländsk folkmusik som fanns tillgängligt ställdes också frågan, vad går att göra med det:

Och där var vi ju intresserade som var lite yngre då, kanske mellan 20 och 30 år och hade liksom andra ideal som kom från den nya folkmusikvågen, det gjorde ju att vi funderade på om man kunde göra det på ett annat sätt kanske, och började botanisera i det här materialet och bildade den här gruppen sen, Gunnfjauns kapell. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Här ser vi hur drivkraften att göra någonting nytt av den gotländska folkmusiken, något som skiljer sig från det redan etablerade, resulterade i ett aktivt arbete för att återuppliva folkmusiken som dansmusik. Detta arbete innebar också sökandet efter en annan repertoar än den som representerades av Nordergutarnas spelmanslag. Sökandet efter gotländskt folkmusikmaterial, och viljan att göra någonting nytt av det, resulterade även i bildandet av Gunnfjauns kapell, idag en etablerad och välkänd folkmusikgrupp. Gunnfjauns kapell är ett bra exempel på ”folkmusikutövare inom den nya folkmusikvågen som ville använda den gamla musiken för att utveckla en ny ‘egen’ svensk folkmusik“ (Lundberg/Ternhag 1996:85).

Håkan Renard flyttade till Gotland 1982, men hade sitt första möte med gotländsk folkmusik under en cykelsemester på Gotland något år tidigare. Hans berättelse är nästintill identisk med Bengt Arwidssons:

Jag hade bestämt med en kompis att vi skulle åka på cykelsemester på Gotland, och bokade in oss på en spelmansstämma, som vi trodde att det var, på Lojsta slott, där vi hamnade och tältade kvällen innan. Och sen så stod vi

spelklara när alla spelmän dundrade in och gick raka vägen upp på scenen och så spelade dom sitt program och sen åkte dom hem, och vi satt kvar där och undrade vart alla tagit vägen. Så att egentligen var väl det här min allra första kontakt med gotländsk folkmusik. (Håkan Renard 7/11 2004).

När Håkan Renard sedan flyttade till Gotland för att studera på Hemse folkhögskola fick han kontakt med gotländsk folkmusik via Jan Ekedahl och Gunnfjauns kapell, d.v.s. den nyriktning inom folkmusiken vi redogjort för ovan.

Håkan Renard berättar hur han genom sitt arbete på kommunala musikskolan, eller kulturskolan som det numera heter, upplevt Nordergutarnas spelmanslag som en norm för hur folkmusik ska låta, som han fått arbeta för att bryta sig ur:

Och sen då den kopplingen jag har till, då jag allra först får koll på hur betydelsefulla det här spelmanslaget är, det är väl när jag började jobba på kulturskolan, eller musikskolan som det hette då. Han som var rektor där hade något ungdomsspelmanslag, och då använde man dom här arren och plockade fram deras gamla stämmor och ställde fram dom till eleverna som spelade det. Så det var ju som att ibland spelade dom här eleverna i klassiska orkestrar och ibland i spelmanslag, och det var inte så stor skillnad, för man ställde upp noter på notställ och det var Nordergutarnas låtar, det var liksom att Nordergutarna var någon slags norm hur folkmusik skulle spelas kan jag känna, även på musikskolan, där jag startade. Det var som att man skulle ärva en undervisningsmetod då också, man skulle ha ett spelmanslag och så skulle man spela som Nordergutarna, man skulle spela deras arr. (Håkan Renard 7/11 2004).

Håkan Renard menar vidare att det är självklart att musiken måste förändras, och säger att han själv varit en pådrivande faktor i den riktningen:

Musiken är ju tvungen att ändra sig hela tiden någonstans, eller det måste ju, musiken måste ju ändras efter personerna som spelar och efter influenser som har kommit upp. Och jag kan ju kanske känna att jag har stått lite för den attityden, men det är ju kanske, det har ju handlat om att rättfärdiga sig själv också, att hävda att man kan spela gotländsk musik på ett annat sätt också, så har man fått slagits för det kanske, och allra helst eftersom jag har fått slagits för det på musikskolan också där man också har fått bryta sig ur någonting självklart, har jag nog upplevt att jag har fått göra. (Håkan Renard 7/11 2004).

Vi har här sett några exempel på hur den norm Nordergutarna representerat utgjort motpol i nyskapandet inom folkmusiken. Tack vare detta nyskapande finns det inom folkmusiken idag en betydligt större spännvidd. Den likriktning som gjorde sig gällande innan 1970-talets folkmusikvåg är idag ett minne blott. Bengt Arwidsson redogör för hur formerna för att framföra folkmusik förändrades från 1970-talet och framåt:

Idag finns på Gotland en stor spännvidd inom folkmusikområdet. Före 1970 fanns i stort sett bara utövare i två kategorier – den enskilde spelmannen och det arrangerade spelmanslaget. Idag finns det utövare i många kategorier – från den enskilde spelmannen över allspelslaget, dansspelmanslaget och det arrangerade spelmanslaget till folkmusikgruppen. (Arwidsson 1989:137).

Vad finns kvar?

Ovanstående citat har numera femton år på nacken. När det skrevs var såväl Nordergutarnas spelmanslag som Olof Bobergs spelmanslag ännu aktiva, d.v.s. de som representerade det ”arrangerade” spelmanslaget. Idag finns inga sådana spelmanslag på Gotland. Det finns visserligen flera aktiva spelmanslag, men inget av samma karaktär som Nordergutarna. Dagens gotländska spelmanslag har flera instrument än bara fioler och använder inte lika avancerade arrangemang. Men som vi sett så har Nordergutarnas spelmanslag haft en normbildande inverkan på den gotländska folkmusiken. Därför måste givetvis frågan ställas, vad finns kvar av Nordergutarnas spelmanslag idag? Följande meningsutbyte mellan Håkan och Anna-Karin Renard sammanfattar på ett bra sätt vad som lever kvar av Nordergutarna:

HR: Det finns stämmor kvar, som dyker upp här och där. Som när man spelar med folk som har någon slags koppling till Nordergutarna eller hört inspelningar så visst dyker det upp Nordergutsstämmor. Men det dyker ju inte upp hela arrangemang. Men fragment av Nordergutarna dyker upp. Och sen så kanske det finns kvar en viss spelstil också, som till och med man själv har färgats av, kan jag liksom tro.

AKR: Säger du och tittar på mig. Åtskilliga är dom gånger vi ska spela dom där låtarna, och så vill jag dra ut på tonerna, för det är det enda jag har hört. Och du säger, nej det ska va snabbare här, det ska va jämnare...

HR: Jo när man hör Gotländsk brudmarsch där i andra repriserna, så otroligt många har det hängat där som kommer ifrån Nordergutarna.

AKR: Skålstycket ska vi inte tala om.

HR: Nä visst, fraseringar och sånt det finns ju absolut kvar, fraseringar och

vissa stämmor och visst spelsätt. (Håkan & Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Att sådana ”rester” av Nordergutarna lever kvar har även Jens Ramnebro observerat. I en deltagarobservation av ett framträdande med folkmusikgruppen Sjona Vroktaniemi noterar han i den inledande låten, Skaffarepolskan, att ”den stämman som Jonas spelar har han hämtat från Nordergutarnas stråkarangemang av Skaffarepolskan” (Ramnebro 2004:35). Fiolspelaren Jonas Sundberg har inga direkta kopplingar till Nordergutarnas spelmanslag, utan den andrastämman han spelar i andra repriserna till Skaffarepolskan har han förmodligen hört på skiva eller av andra spelmän och lagt på minnet. På så vis kan man kanske säga att ett arv fortlever efter Nordergutarnas spelmanslag.

### Sammanfattning

Men det finns mer än bara stämmor och spelsätt kvar efter Nordergutarnas spelmanslag. Även olika arrangemang där Nordergutarna var huvudattraktionen har levt vidare. 1962 arrangerades ”Gotländsk sommarnatt” för första gången, ett arrangemang med underhållning av Nordergutarnas spelmanslag, EKV-kören och folkdanslag. Programmet framfördes ett antal gånger på olika platser under sommaren (Arwidsson 1989:89). Gotländsk sommarnatt anordnas fortfarande en gång varje sommar på Groddagården i Fleringe, nu med namnet gotländsk sommarkväll. En av arrangörerna är Norra Gotlands Folkdansgille. På sin hemsida presenterar man en historik över Gotländsk sommarnatt, och man är noga med att påpeka de historiska banden, både till Groddaspelmännen och till Nordergutarnas spelmanslag:

Groddagårdens förening har försökt att hålla på musiktraditionerna. Ganska snart efter starten började man varje sommar ordna fester med musik, dans och sång. Under Svante Petterssons ledning framfördes här under många år Nordergutarnas Spelmanslag, EKV-kören och folkdansare programmet Gotländsk sommarnatt. Sedan detta spelmanslag och kören upplöstes har nya krafter tagit vid och man kan fortfarande varje sommar njuta av folkmusik, sång, poesi och folkdans här vid Grodda. Under dessa kvällar lever den gamla gården upp igen. Stora åhörarskaror söker sig hit och Grodda blir åter centrum för Gotländsk musik. Liksom hos skalden Gustav Larsson går våra tankar osökt till spelmansgården Grodda när vi hör sockennamnet Fleringe. Namnet Gotländsk sommarnatt ändrades till Gotländsk sommarkväll efter Svantes bortgång, och blev till en minneskväll. Varje sommar, i mitten på Juli, där det fortfarande är samma tema som från ursprunget. Numera är det Norra Gotlands Folkdansgille, Groddakören,

Slite Spelmanslag och Studieförbundet vuxenskolan norra avd som står för arrangemanget.

Den orkidéresa vi tidigare stiftat bekantskap med arrangeras fortfarande. Numera är det Håkan och Anna-Karin Renard som ansvarar för musikunderhållningen. När dom berättar om tillvägagångssättet får vi ett koncentrat av de olika betydelser Nordergutarna haft för den gotländska folkmusiken och som diskuterats i detta kapitel. Orkidéresan var ett av Nordergutarnas årliga arrangemang där deras uppgift var att representera den gotländska folkmusiken. När Nordergutarna inte längre finns kvar skapas förväntningar på dem som tagit över deras roll, det ska helst vara som på Nordergutarnas tid. Men Håkan och Anna-Karin är noga med att påpeka att man gör sin egen grej av det. Genom Catarina Bylund finns ändå Nordergutarna med på ett hörn:

AKR: Och fått kämpa med svärfar<sup>6</sup> varje år i samma resa, "När Nordergutarna spelade den här..."/.../Håkan har varit så modig här nu då att han har bytt ut några av låtarna. Och efter en så där fyra fem år nu börjar pappa faktiskt tycka att dom är ganska trevliga dom också, men "det här är dock ändå den vackraste polskan" kan han säga/.../Fast vi försöker verkligen göra något eget av det, det blir olika stämmor varje år och det är lite olika folk som är med. Tina Bylund brukar ju vara med då, och då brukar pappa alltid presentera henne som den sista som är kvar av Nordergutarna typ. Hennes pappa var ju med, Bengt Endrell, så hon var ju också med där på slutet. Så hon får stå för den delen, vi är liksom bara så här kuriosa.

HR: Och där smyger det ju in Nordergutsstämmor, blandade med våra egna. (Håkan & Anna-Karin Renard 7/11 2004).

## Avslutande reflexioner

Det som diskuterats i denna uppsats kan kort sammanfattas som lokala varianter på ett nationellt tema. Folkmusikens 1900-talshistoria är densamma i hela Sverige. Min avsikt har varit att placera in den gotländska folkmusiken, genom Nordergutarnas spelmanslag, i denna historia, inte bara för att konstatera att folkmusikutvecklingen på Gotland sett likadan ut som i övriga Sverige, utan också för att se på skillnader. Något som framförallt fångat mitt intresse har varit föreställningen att den gotländska folkmusiktraditionen skulle vara död. Jag konstaterar i kapitel fyra att

---

<sup>6</sup> Här åsyftas Anna-Karins pappa Erik W Olsson som är drivkraften bakom orkidéresan, och var så även på Nordergutarnas tid.

föreställningen inom folkmusiken att man skall lära låtar och spelsätt från äldre spelmän inte stämmer på dagens Gotland. Det finns få eller inga spelmän som hävdar hur de gotländska låtarna spelats av äldre spelmän. Den pessimistiskt sinnade vill kanske därför hävda att den gotländska folkmusiktraditionen är död. Men utifrån den definition av traditionsbegreppet jag använt kan man istället hävda att den gotländska folkmusiken bara sökt andra vägar för sin fortlevnad.

Idén till diskussionen kring vad som är gotländsk folkmusiktradition fick jag när jag läste Jan Lings klassiska bok *Svensk Folkmusik*. Ling hänvisar till August Fredins uppgifter i *Gotlandstoner* om hur musikaliska högreståndspersoner, som jämte konstmusik även spelade folkmusik, påverkade den gotländska folkmusiken så till den höga grad att spelmännen "knappst kände igen sina kära låtar". Ling konstaterar att "på liknande sätt har säkerligen dialektala spelsätt suddats ut i andra trakter av vårt land, vilket knappast uppvägs av att man gjorde vissa framsteg i tekniskt avseende" (Ling 1964:69,70).

Vi ser här ett typiskt exempel på de krav på folkmusikens genuinitet som tidigare varit vägledande för folkmusikforskare, men som idag övergivits, med all säkerhet även av Jan Ling som än idag är en obestridd auktoritet på folkmusikområdet. Idag hävdar istället musikforskaren att folkmusik och konstmusik inte är varandras motsatser, utan "två sammantvinnade grenar på samma träd" (Lundberg/Ternhag 1996).

Det är denna utgångspunkt jag haft i mitt arbete även om det givetvis är intressant att leka med tanken hur en eventuellt annan folkmusiktradition på Gotland sett ut, undanträngd av den mera konstmusikaliskt influerade vi idag känner till.

Med vetskapen om den stora påverkan konstmusiken haft på den gotländska folkmusiken har det inte varit särskilt svårt att placera in *Nordergutarnas spelmanslag* i en traditionsprocess. *Nordergutarna* blev en "direkt fortsättning på denna konstmusikaliskt influerade folkmusikstil", som Jan Ling konstaterar i en redan citerad skivrecension. Det gäller inte bara *Nordergutarnas spelmanslag*, utan även andra gotländska spelmannsammanlutingar som Olof Bobergs spelmanslag och Gotlands spelmannsförbund. En konstmusikaliskt influerad folkmusik där flera konstmusiker haft en stark ställning tillsammans med det faktum att folkmusiken ofta framfördes i enlighet med konstmusikaliska ideal när den gavs offentligt utrymme har bidragit till att den gotländska folkmusiken kanske i högre grad än i andra landskap präglats av konstmusikaliska ideal åtminstone fram till 1970-talets folkmusikväg.

Men anledningen till att jag valt *Nordergutarnas spelmanslag* som utgångspunkt i min studie har inte enbart varit det faktum att de varit företrädare för en direkt fortsättning av en konstmusikaliskt influerad folkmusikstil. Det är framförallt det faktum att *Nordergutarnas*

spelmanslag genom den ställning de lyckades uppnå varit nästintill synonymt med gotländsk folkmusik som varit utgångspunkten för denna uppsats. Kanske är Nordergutarnas ställning som de självklara representanterna för gotländsk folkmusik inte lika självklar idag, men jag vill ändå hävda att mycket av denna uppfattning finns kvar än idag. Hos oss som är aktiva folkmusiker finns vetskapen om att Nordergutarnas spelmannslag funnits och haft en stor betydelse för folkmusiken närvarande, även om, som för min egen del, många har börjat spela folkmusik långt efter Nordergutarna upphört existera. Under arbetet med denna uppsats har jag stött på uppfattningen hos många jag pratat med att Nordergutarna, det var vad man kände till om Gotländsk folkmusik. Genom att Nordergutarnas spelmannslag bildades i en tid då spelmannslagen fick stor genomslagskraft i Sveriges Radio, genom Rättviks spelmannslags inspelning av Gärdebylåten och Matts Arnbergs arbete för att lyfta fram folkmusiken, uppnådde Nordergutarna en popularitet som ingen av deras gotländska motsvarigheter kunde mäta sig med. Nordergutarnas spelmannslag framträdde i radio, spelades in på skiva, och spelade flitigt både på Gotland och på fastlandet.

Min tes har varit att genom den popularitet Nordergutarnas uppnådde har de också påverkat den gotländska folkmusiken. Denna påverkan har jag delat in i tre delar:

1) Nordergutarna som ett uttryck för folkmusikens fortlevnad i en tid då folkmusiken levde i skymundan av andra musikstilar. Spelmannslagen var en metod för att popularisera folkmusiken, och Sveriges Radio blev det forum där spelmannslagen gavs en framträdande plats. I och med den popularitet Nordergutarna tillskansade sig sattes det mer eller mindre likhetstecken mellan Nordergutarnas spelmannslag och gotländsk folkmusik.

2) Nordergutarna som motpol i nyskapandet inom folkmusiken. 1970-talets folkmusikvåg var i mångt och mycket en reaktion mot det etablerade sättet att spela folkmusik. I och med den starka ställning Nordergutarna hade i den gotländska folkmusiken var det kanske inte så konstigt att drivkraften för den nya generationen folkmusiker att skapa något som inte var som Nordergutarna. Nordergutarna spelade arrangerad folkmusik för en lyssnande publik, folkmusikvågens musiker letade aktivt efter en annan repertoar, och man strävade efter att återge folkmusiken sin funktion som dansmusik, för att ge exempel på skillnaderna. På så sätt hade Nordergutarna en stor roll i nyskapandet inom gotländsk folkmusik, förmodligen utan att vare sig de själva eller folkmusikvågens musiker var medvetna om det.

3) Kvarlevor av Nordergutarnas spelmannslag. Det handlar dels om fragment av Nordergutarnas arrangemang, i form av spelsätt, fraseringar och stämmor som lever sitt eget liv bland folkmusiker och dels om olika arrangemang där Nordergutarna stod för underhållningen.

Ett underliggande syfte med uppsatsen är kanske av mer personlig karaktär. Jag började spela

folkmusik när jag gick på gymnasiet, och ganska snabbt blev intresset för gotländsk folkmusik det dominerande. Jag har aldrig träffat Svante Pettersson eller någon av de andra medlemmarna i Nordergutarnas spelmanslag, och inte heller några av de andra spelmän, Karl Hägg, Patrik Nilsson m.fl. som nämnts i denna uppsats. Ändå kan jag känna att dom finns närvarande i musiken. Äldre spelkamrater hänvisar till Svante Pettersson eller berättar anekdoter om Nordergutarnas spelmanslag. Spelmännen har jag sett på bild och hört på inspelningar. Genom uppteckningar lever deras låtar vidare. Den här uppsatsen har varit ett sätt för mig att lära känna en del av de gotländska spelmännen, kanske framförallt Svante Pettersson, och att få en levande bild av hur folkmusiklivet på Gotland har sett ut. Min förhoppning är givetvis att även andra intresserade skall lära känna de spelmän, och den epok i Gotlands folkmusikhistoria, som passerat revy i denna uppsats.

## Källor

## Litteratur

- Arwidsson, Bengt, 1989. "Folkmusikens historia på Gotland". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*. Visby: Gotlands fornsal.
- Arwidsson, Bengt, 1989. "Gotländsk folkmusikbibliografi". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*. Visby: Gotlands fornsal.
- Eriksson, Karin, 2004. *Bland polskor, gånglåtar och valser - Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet.
- Fredin, August, 1933. *Gotlandstoner*. Stockholm: PA Nordstedt & söner
- Häggström, Anders, 2000. *Levda rum och beskrivna platser - former för landskapsidentitet*. Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Ling, Jan, 1994. "Folkmusik - en brygd" I: Ronström & Ternhag (red). *Texter om svensk folkmusik - Från Haeffner till Ling*.
- Ling, Jan, 1964. *Svensk folkmusik - Bondens musik i helg och söcken*. Stockholm: Prisma.
- Ling, Jan & Ramsten, Märta, 1990. "Tradition och förnyelse i svensk folkmusik". I: Ronström (red). *Musik och Kultur*. Lund: Studentlitteratur.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, 1996. *Folkmusik i Sverige*. Gidlunds förlag
- Pettersson, Svante, 1988. *Gutalåtar*. Slite: Wessmans musikförlag.
- Ramsten, Märta 1989. "Säve, Fredin, Pettersson - tre folkmusikinsamlare på Gotland". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*.

## Wictor Johansson

Visby: Gotlands fornsal.

Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Roempke, Ville, 1977. "Lyssna till toner från hembygd och fädernesland. Om estradspelets framväxt i svensk spelmanshistoria". I: *Sumlen, årsboken för Svenskt visarkiv och samfundet för visforskning*. Stockholm.

Ternhag, Gunnar, 1992. *Hjort Anders Olsson - spelman, artist*. Hedemora: Gidlunds bokförlag.

## Uppsatser

Johansson, Wictor, 2004. *Groddavalsen, Gotlands landskapslåt*. B-uppsats i musiketnologi. Umeå universitet.

Ramnebro, Jens, 2003. *De gotländska låtarna, hur har de det nuförtiden?* C-uppsats i Etnologi, Högskolan på Gotland.

## Intervjuer

Intervjuer utförda i egen regi:

Bengt Arwidsson, intervjuad 11/10 2004.

Björn Björn & Katarina Björn, intervjuad 1/11 2004.

Catarina Bylund, intervjuad 31/10 2004.

Anna-Karin Renard & Håkan Renard, intervjuad 7/11 2004.

Intervjuerna inspelade, i författarens ägo.

Intervjuer utförda av Svenskt Visarkiv:

Arthur Bäckstäde (SVA BA 1961)

Gustaf Johansson (SVA BA 1964-65)

Svante Pettersson (SVA BA 3885-89)

Arthur Bäckstäde och Gustaf Johansson intervjuades av Gunnar Ternhag 1975, och Svante Pettersson intervjuades av Märta Ramsten 1988. Intervjuerna arkiverade på Svenskt Visarkiv.

## Fonogram

- Gotland i ord och ton.* Mixette studion Hemse (MXLP01), 1969. Nordergutarnas spelmanslag, Olof Bobergs spelmanslag m.fl.
- Gotlandstoner - unika folkmusikinspelningar 1907-1957.* Schilling records, 1991. Bäckstädetrion m.fl.
- Gotländskt bondbröllop.* Wessman & Pettersson skivor, Visby (wp-003), 1979. Bengt Endrell & Catarina Endrell (Bylund) m.fl.
- Gutepolskan och andra låtar komponerade av Svante Pettersson.* Wessmans musikförlag (MX LP 08), 1978. Torsten Nilsson & Svante Pettersson.
- Mair musik på gotländska.* Wessman & Pettersson (WP-001), 1977. Jan Ekedahl, Dag Franzén & Lena Franzén m.fl.
- Meikäläisiä – folk som vi.* Manifest (MAN 006), 1976. Norrlåtar.
- Musik på gotländska.* Wessman & Pettersson (WP-001), 1977. Nordergutarnas spelmanslag m.fl.
- Spelmanslåtar från Gotland.* Sonet 1969. Svante Pettersson & Sigvard Huldt.
- Svensk Folkmusik - Gotland.* Radiotjänst (RAEP 21), 1960. Nordergutarnas spelmanslag.
- Svante Pettersson.* Sjelvar records (SJE CD 13), 2000. Svante Pettersson.
- Gardru gar ei marki - toner från en ö.* Mixett produktion (MXLP07), 1977. Ymsedere.
- Vad gör egentligen algerna på vintern?* (SCAM LPS-L 001), 1974. Folklynnnet, Stamp Från Kön m.fl.

## Tidningsartiklar

- Hittills har de forskande spelmännen kunnat rädda de bästa uppgifterna i arkiven.* Gotlands Allehanda, 1/3 1965.
- Nordergutarna fyller 25 och firas i sommar med spelmansstämma.* Gotlands Tidningar, julnummer 1972.
- Spelman i talarstol: "Vi är för mycket musiksnobbar för att erkänna vår folkmusik".* Tidning och utgivningsdatum okänt.
- Spelmannen från Lärbro skrev århundradets schlager.* Gotlands Tidningar, 18/10 1969.
- Svante Pettersson femtio år.* Tidning okänd, 1971.
- Svante Pettersson & Co. blev "plattcharmörer" på fredagen.* Tidning okänd, 29/10 1949.

## Hemsidor

- Gotlands spelmansförbund.* <http://www.musikpagotland.org/spelmansforbundet> (10/1 2005).
- Norra Gotlands folkdansgille.* <http://homepage.calypso.net/~ci-16558/> (10/1 2005).
- Slite Spelmanslag.* <http://www.slitespelmanslag.se/> (10/1 2005).

MARIA LARSSON

## QVINNOLIKEN ÄRO SPELMÄN: GENUSASPEKTER PÅ KVINNLIGA SPELMÄN

Under min tid som ensam tjej och fiolspelerska i ett folkmusikband har funderingar kring genus gjort sig gällande ett otal gånger. Unga killars kommentarer om min kropp efter konserter har varvats med t ex ”man blir stolt som kvinna när man ser dig stå där som en stark symbol för oss”. Vilka står jag där för egentligen? Var det inte musik jag skulle hålla på med? Efter att ha försökt försona mig med min kvinnliga identitet under flera år började jag fundera på om svårigheterna kunde vara sammankopplade med mitt liv i en så manlig värld som den instrumentala folkmusiken är. Var det likadant för andra fiolspelerskor i Sverige? För att få reda på det började jag leta efter kvinnliga spelmän som kanske kunde ha upplevt samma sak. Då märkte jag hur glest det var mellan dem.

Därför har jag valt att närma mig den svenska folkmusiken utifrån ett genusperspektiv. Det är en infallsvinkel som använts mycket lite inom ämnet, men som är ytterst aktuell då antalet kvinnor som börjar spela folkmusik blir fler och fler medan det fortfarande till allra största delen är män som syns i media, spelar in soloskivor och ger konserter. Uppsatsen är en slags fallstudie inom en mycket större diskurs. Folkmusiken får här illustrera en liten del av vårt samhälles genusproblematik.

### Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att utifrån ett genusperspektiv undersöka kvinnliga fiolspelares roll i svensk folkmusik. Hur såg det ut på bondesamhället jämfört med idag? Hur har överflyttningen från en praktisk till en scenisk funktion påverkat kvinnors förutsättningar att bli folkmusiker på fiol? Varför är det så få kvinnliga spelmän som väljer det som yrke och varför syns inte kvinnor på offentliga scener i samma utsträckning som män?

### Teori och material

## Genus

De genusinriktade teoretikers tankar som jag använt mig av i uppsatsen är konstruktivistiska forskare, d.v.s. de ser ”manligt och kvinnligt” som ett ständigt föränderligt och socialt och kulturellt skapat fenomen, till skillnad från essentialisterna som anser att det finns en biologisk inneboende skillnad mellan könen. Om man utgår från att de speciella egenskaper som tillskrivs män och kvinnor är uttryck av en kulturell process så kan man genom att analysera processen bättre förstå hur skillnaderna skapas. Eftersom det innebär att man även ser likheter lättare kan man därför också ställa könen i relation till varandra på ett annat sätt än man gjort förut. Det har medfört att även den manliga identiteten analyseras och sätts i förhållande till kvinnligheten (Lundgren 1990:84). När man inom könsforskningen idag talar om det sociala könet använder man nu istället begreppet genus, från engelskans gender.

Om man har ambitionen att bedriva forskning och utgå ifrån genus blir dock arbetet på sätt och vis att man ska synliggöra skillnaderna mellan könen. Lena Martinsson (1996) skriver om problematiken med att forska i genus och intervjua kvinnor för att lyfta fram deras verklighet. Man förväntar sig, för arbetets skull, att få höra ”den andra historien” vilket kan innebära att man lockas att förklara alltför mycket genom könstillhörigheten och därigenom som forskare bli omedvetet delaktig i skapandet av könets särskiljning (Martinsson 1996:211). Det är då viktigt att reflexivt rikta in sig på konstruktionsprocessen som sådan och istället undersöka hur man deltar i skapandet och vilka maktaspekter som kan ligga bakom.

Man kan även se hur kön skapats historiskt. Folkmusik, som en mycket historiskt förankrad företeelse, får en mängd traditionsbundna ramar att verka inom (eller bryta igenom) genom att människan formar historien efter sina egna föreställningar för att skapa sammanhang och mening i den egna tiden. Därför kan en persons uppfattning om ”hur det var förr” illustrera en normativ bild av någonting mer ursprungligt eller äkta jämfört med nutiden (Martinsson 1996:214).

## Postmodern feminism

Att upprätthålla den könsliga ordningen kan ses som ett heterosexuellt samhälles maktutövande där de som inte passar in i mönstret får uppleva sanktioner av olika slag. Judith Butler, en amerikansk genusforskare som hör till den extremkonstruktivistiska grenen, har utvecklat tankarna om hur kön inte längre föregår genus utan att det av det heterosexuella samhället skapade begreppet ”kön” bör ersättas med genus. Hon menar att det i förlängningen också kommer förlora sin betydelse då man inte längre kommer att behöva någon sådan uppdelning. Butler har också arbetat genom en performance-teori som visar hur genus genom att nyttja

kroppen skapar plastiska sanningar om kön. Kvinnlighet och manlighet är en slags maskerad där man väljer vad man vill ta till sig (Butler 1996).

Judith Butlers idéer härrör från den ”nya” feminismen (från och med 1980-talet) som rör sig bort från en enhetlig syn på kvinnan och kvinnlighet. Där vill man istället se kvinnor som en del av ett större sammanhang (klass, etnicitet etc) och utan den binära oppositionen mellan män och kvinnor. I en del sammanhang kallas den här inriktningen för postmodern feminism. Postmodernism är ett hatat och älskat begrepp för den samhällsordning som ersätter moderniteten och präglas av duett växande informationsflödet (se vidare Giddens 1997).

Cathy Schwichtenberg, som är redaktör för en antologi om Madonna, skriver om hur postmodern feminism fokuserar på skillnaden kvinnor emellan istället för likheterna. Eftersom feminismens grundinställning sägs vara att definiera kvinnan utifrån ett universellt tänkande är det många som ser med sepsis på fusionen mellan postmodern/feminism (Schwichtenberg 1993:131). Den postmoderna kulturen saknar referenser till statiska sanningar och tar man det till feminismen betyder det att även sanningarna om en naturlig könsidentitet måste omformuleras. Hon förklarar genom begreppet *simulation* hur man kan läsa feminint och maskulint som en process i ständigt omskapande, i likhet med Butlers performance-teori.

Den nya feministiska inriktningen har kritiserats för att genom att dekonstruera den kvinnliga identiteten omöjliggöra den önskade uppvärderingen av kvinnan och istället bara ta ifrån henne identiteten. De postmodernistiska feministerna menar att det istället ger kvinnor möjligheten att skapa vilka identiteter de vill, utan att vara bundna till det subjektifierade kvinnliga. Detta skulle då komma att gälla alla, oavsett sexuell läggning, kön, klass eller etnicitet (Schwichtenberg 1993:141). Thomas Ziehes teorier om *kulturell friställning* (se Ganetz 1997:26) berör också omskapandet av identiteter. Han menar att dagens enorma utbud av information om olika trender både i utseende och i filosofiska inriktningar ökar valfriheten att ta till sig vad man vill.

## Genus och musik

För att se genusstrukturerna i dagens folkmusik som trots allt uttrycks inom ett senmodernt samhälles ramar får man i, avsaknad av litteratur som behandlar kvinnan som fiolspelman, jämföra med situationen för kvinnliga musiker inom andra nutida genrer. Det finns en hel del skrivet om kvinnor inom rocken och den litteraturen belyser vilka förutsättningarna är idag för de kvinnliga musiker som gett sig in på en mansdominerad musikarena.

Mavis Bayton har intervjuat kvinnliga instrumentalister inom rocken och tar där upp viktiga frågeställningar som hur kvinnor insocialiseras till att bli fans och konsumenter istället för utövare, hur den kvinnliga instrumentalists kropp tolkas och vilka hinder man som könstraditionsbrytande musiker har att ta sig förbi. Hon tar även upp aspekter som klass, etnicitet och politisk tillhörighet (Bayton 1998). Hillevi Ganetz har en liknande infallsvinkel i boken *Hennes Röster* (1997) om tre svenska kvinnliga rocklyriker.

Det finns även litteratur som genom ett jämförande etniskt perspektiv analyserar musiken som ett medel för samhällets maktfördelning mellan könen. Musikforskaren Anna Johnson har medverkat i sådana publikationer (ex Johnson 1990) och jag använde mig här av hennes studier om det svenska bondesamhällets folktröväsen.

Simon Frith (1998) har bidragit med teoretiska infallsvinklar på den exponering man utsätts för under ett scenframträdande och vad det innebär för en kvinna. Frith ser ”*performance*”, framträdande, som resultatet av en social kontext eller kommunikativ process mellan publiken och artisten. ”Performance art”, det postmoderna obeständiga framträdandet (eller konsten), beskrivs som å ena sidan som *objektifierande* i det att artisten använder sig själv som material för konsten. Artisten och arbetet blir för just det tillfället samma sak och kroppen blir ett medium för konsten tills den tids- och formbestämda föreställningen, ”the space of art” eller ”the event” avslutas. Å andra sidan kan performanceartister ta kroppen i besittning för att uttrycka narrativ och känslor och *subjektifierar* sig själva genom att utgå ifrån sin egen vilja, oberoende av förutbestämda mönster, men blir däremot avhängig av samförstånd med publiken. Performance gör artisten till ett *objekt med mening*, en motsättning som är central i Friths teorier tillsammans med de binära oppositionerna mellan kropp/medvetande och insida/utsida. Hur en artists sceniska utspel tolkas beror på publik och artists gemensamma värld av vardagsperformance. Det är hela tiden en konflikt mellan vad artisten vill visa (det inre) och vad som egentligen syns (det yttre). Frith menar att konflikten härrör från det urbaniserade samhället där vi allt oftare vistas bland människor vi inte har en personlig relation till och måste tänka på hur människor uppfattar en. I det vokala uppträdandet, där man i sångtexterna använder ord för berättandet, har artisten en karaktär som i högre grad går ut på att spela en roll än de instrumentspelande musikerna har (Frith 1998:204f). Frith nämner i sammanhanget skillnaden i förutsättningarna för en kvinna jämfört för en man att göra ett performance. Hur en kvinna som visar sin kropp offentligt automatiskt blir tolkad av den normativa manliga blicken och hur maktmekanismerna i den sexuella åtrån gör sig gällande. ”*The female performer is inevitably much more self-conscious than a male performer in that she has to keep redefining both her performing space and her performing narrativ if she is to take*

*charge over her situation*” (Frith 1998:213) De exempel han sedan ger rör sig tyvärr endast om kvinnan som sångerska.

## Metod och reflexivitet

”I am a white, heterosexual woman, a sociologist, a feminist, and a musician.” skriver Mavis Bayton i inledningen till sin bok *FrockRock* (1998) där hon redovisar sina studier om kvinnliga instrumentalister inom rock. Hon är medveten om att hennes bakgrund och värderingar sätter prägel på hennes text och hon väljer att göra läsaren införstådd med detta redan i inledningen.

När man väljer att skriva om ämnen som verkligen engagerar en och som man då oftast är personligt inblandad i på något sätt, kan det bli problem när det gäller att förhålla sig vetenskapligt till sin text. Mitt arbete om kvinnliga instrumentalister fast inom folkmusik infattar också mig själv till stor del. Varande en ivrig folkmusikfestival/fiolstämlobesökare och efter många års fiolspelande i och utanför grupper har jag skaffat en egen identitet som kvinnlig instrumentalist inom folkmusiken och har därigenom redan en personlig uppfattning om vad det innebär. Är det möjligt att ge en objektiv bild av något som man är så subjektivt inblandad i? Billy Ehn och Barbro Klein ställer sig i boken *Från erfarenhet till text* (1994) frågan om det överhuvudtaget går att närma sig någonting objektivt;

”I det personliga finns överindividuella mönster och i det personliga härjar det egenartade. På så sätt är subjektivism och objektivism oskiljaktiga.”(Ehn & Klein 1994:12). Genom att vara medveten om sitt medvetande i forskandet skiljs inte det kritiska tänkandet från privatpersonens kännande och man blir en del av det man studerar. Ehn & Klein har tre huvudargument för att reflexivitet ska bli en naturlig del av den etnologiska forskningen. För det första handlar etnologi ofta om forskarnas egna liv. För det andra bygger studierna i många fall på personliga tolkningar och subjektiva perspektiv, och för det tredje präglas etnologin i så hög grad av tidsandan, massmedia och den offentliga samhällsdebatten. Min uppsats är ett exempel på alla tre av punkterna. Eftersom jag är kvinnlig spelman själv har jag utgått ifrån mina egna erfarenheter när jag formulerat informanternas frågor och, till viss del, antagligen även när jag tolkat deras svar. Dessutom är diskursen ”biologiskt/socialt kön” högst aktuell idag.

## Mina informanter

På grund av det geografiska avståndet från Umeå till Stockholm eller Malmö där folkmusikscenen är mer levande än här så kunde jag inte använda mig av deltagande observation under konserter

vilket kunde varit givande i det här fallet då en del av arbetet behandlar scenisk gestaltning. Jag valde att istället utgå från informanterna. De få svenska kvinnliga folkmusikviolinister som är aktiva på en professionell nivå är givetvis mycket upptagna och det har varit mycket svårt att få möjlighet att göra intervjuer med dem öga mot öga. Istället har jag använt mig av e-post och telefon för intervjuerna. Jag har även per e-post skickat en frågelista till ett antal spelmän av vardera könet och av skiftande ålder och olika erfarenhet på området för att få ett bredare perspektiv (se frågelista, bilaga 1). De figurerade alla på e-mail-listor eller andra internetbaserade kontaktforum för svenska folkmusiker.

Problemet med att använda sig av olika forum för intervjuer har varit att det har gett sig tillkänna i kvaliteten på materialet. Telefonintervjun (gjordes endast med Ellika) gav längst och mest utförliga svar eftersom jag hade en annan möjlighet att ställa motfrågor och be informanten förtydliga sig i vissa svar. E-postintervjuernas svar resulterade i en väldigt skiftande engageringsnivå från informanternas sida. Även om man i vissa fall kunde skriva tillbaka och be dem utveckla sig i vissa frågor präglades svaren ändå av en sorts envägskommunikation. Jag har valt att göra frågelisteinformanterna anonyma eftersom deras svar bara klipps in i korthet och därför kanske inte gör dem riktigt rättvisa. Däremot står mina två huvudinformerare, med deras tillåtelse med sina riktiga namn. De är båda offentliga personer och för att få läsaren införstådd med deras bakgrundssituation var det nödvändigt att låta dem komma till tals personligen.

#### Huvudinformerare

**Ellika Frisell**, född 1953

Civilstånd: ensamstående

Nuvarande sysselsättning: adjunkt vid Kungliga Musikaliska Högskolan (KMH)

Annat folkmusikaliskt engagemang: hon har medverkat i grupper som t ex *Filarfolket* och *Den Fule*, och har arbetat som teatermusiker med Rikskonserters ensemble Shikasta. Som första kvinnliga fiolspelman släppte hon 1998 en soloskiva (*Tokpolska, Giga*). Hon är även en ansedd företrädare för Bingsjötraditionen.

**Jeanett Walerholdt**, född 1973

Civil status: sambo med sin ”blivande man” som också är musiker

Nuvarande sysselsättning: undervisare på estetiska programmet i Helsingborg

Annat folkmusikaliskt engagemang: Blev riksspelman på fiol med småländsk tradition, 1998. Spelar i en grupp som heter Tilja tillsammans med två andra tjejer. Tilja släppte en skiva med

## *Maria Larsson*

samma namn 1998 (*Tilja, Amigo*). Har även medverkat på skivor med mindre traditionell inriktning.

### Frågelisteinformanter

Sara, född 1978

Malin, född 1977

Lena, född 1974

Daniel, född 1973

Jörgen, född 1963

Markus, född 1969

Lars, född 1957

Göran, född 1950

## Spelmäns historia

De allra flesta böckerna om svensk folkmusikhistoria behandlar endast mäns och kvinnors traditionella musikerroller. Syftet med den litteraturen är att historieskrivningens bild av musiklivet, inte att ifrågasätta den. Det är dock av vikt att i en studie som den här att vara medveten om att det är männens historia som skrivs. Men för att se hur folkmusiken förändrats genom åren och vilken roll spelmännen haft i samhället måste man göra en historisk återblick, för att utifrån det sedan kunna sätta in kvinnors folkmusicerande i sammanhanget. Jag har använt mig av Ling (1964), Ling/Ramsten/Ternhag (1980) och Saether (1984), dock i störst utsträckning av Ternhag/Lundberg (1996) då de utgår ifrån ett samhällsanalyserande perspektiv i större utsträckning än de andra.

## Folkets musik

Vad kategoriserar egentligen en ”spelman”? Vad är ”folkmusik”? Det finns lika många svar som det finns människor att fråga. Ordens betydelse är i ständig förändring och har varit så sedan de uppfanns i slutet av 1700-talet. För att i uppsatsen kunna arbeta med ett vidare folkmusikbegrepp lägger jag genretolkningen i händerna på *den offentliga scen där den existerar idag och där är relevant genom festivaler, stämmor och media*. Termen ”spelman” blir problematisk i ett musikfeministiskt perspektiv som det här. Det skulle vara förvirrande att endast använda ”spelman” eftersom jag i

regel skriver om kvinnor. Jag har därför valt att även använda mig av ”spelkvinna”, trots att det understryker särskiljningen av könen. Men istället för att det ska visa ett avvikande från en manlig norm får man se det som en problematisering av begreppet som sådant.

För de flesta svenskar idag betyder nog folkmusik en fiolspelande herre i folkdräkt. Fiolen har dock inte funnits i Sverige mer än knappt trehundra år då drottning Kristina introducerade instrumentet för sina hovmusikanter. Fiolen började under 1700-talet dominera även den folkliga scenen och med sina nya tekniska möjligheter trängde den undan t ex liran, säckpipan och hummeln. I och med det nya spelsättet förändrades musiken till att bli mer melodisk till skillnad från det tidigare klang- och tonidealet med underliggande borduner och ett kontinuerligt flöde av toner.

Fiolen var sedan under en lång tid folkmusikens huvudinstrument. Ända tills dragspelet kom i samband med industrialismen, och dess ackordbaserade funktion och ljudstyrka än en gång förändrade folkmusikens tonalitet. Under 1700-talet blev samhället alltmer uppdelat mellan högre och lägre klasser och musiken i de olika stånden kom så att renodlas klassvis. I början av 1800-talet föddes sedan begreppet folkmusik. Det var de högborgerliga kretsarna som i romantikens rus ”upptäckte” och namngav allmogens musik. Dessutom behövdes ordet som en markering för den skillnad som hade växt fram mellan böndernas och borgarnas musik. Då var det folkflertalets musik eftersom huvuddelen av befolkningen levde på landsbygden, men begreppet fortsatte att användas även efter att industrisamhället ersatt det gamla bondesamhället. Begreppet har sedan dess alltjämt främst stått för det sena bondesamhällets musikstilar och instrument.

### Spelmannen som expressiv specialist

Spelmannen har alltid blivit placerad i ett visst utanförskap, ända från medeltidens lekare till 1800-1900-talets dansspelman. ”Blir lekare slagen skall det alltid vara ogillt”, står det i den äldre Västgöotalagen från 1200-talet och om lekaren ändå anmäler en oförrätt så ska han i ”nysmorda skor” försöka hålla fast i en piskad kvigas renrakade svans. Om han lyckades hålla fast i svansen fick han djuret och skulle ”njuta det, som en hund njuter gräs”. Om han misslyckades fick han inget annat än skammen. ”Han bedje aldrig mera om rätt än en hudstruken trälkvinna.” (Lundberg /Ternhag 1996:87)

Det som sammankopplar medeltidens lekare med det senare bondesamhällets spelmän är att de representerar de ”professionella kulturarbetarna” (Lundberg/Ternhag 1996:89). De var huvudpersonerna på de festliga tillställningar som utgjorde de viktiga avbrotten från den slitsamma vardagen. Lekarna levde ett kringflackande liv, utan de stabila hemförhållanden som

människorna i jordbrukssamhällena vanligtvis hade. Likaså hade många senare spelmän svårt att klara av att sköta gård och familj eftersom spelmansyrket inte tillät ett alltför regelbundet och inrutat liv. Dessutom bestod betalningen ofta i brännvin vilket medförde att många spelmän blev alkoholiserade. De var ett slags ”*expressiva specialister*” (Lundberg/Ternhag 1996:90) som i sitt samhälle fått ett kollektivt erkännande som musiker och erhöll någon sorts betalning för sitt spelande. Det uttrycktes i att de i hög grad blev offentliga och gjordes dessutom oombärliga eftersom musiken var en så viktig markör för att visa skillnaden mellan vardag och fest.

Från att vara festligheternas huvudperson, den som skapade musiken till vilken människorna kunde fås att dansa som besatta, var inte steget långt att föreställa sig att det var något övernaturligt med spelmannen och därmed ytterligare spä på hans utanförskap. Det har alltid varit svårt för ”vanliga” människor att förstå kraften i skickliga musikers musik som något annat än överjordisk. Eftersom många av spelmännen var helt beroende av speltillfällen för att kunna försörja sig så blev myterna ett sätt för honom att skaffa sig ett rykte som en duktig spelman. Hans övernaturliga image, inte helt sällan förknippad med djävulen eller näcken, kunde i vissa fall även ha den effekten att man inte vågade anlita någon annan spelman i rädsla för repressalier.

## Spelkvinnors historia

Medan kvinnor utmärkte sig på de första speltävlingarna som utmärkta horn- och lurblåeskor har det varit desto tystare om kvinnliga spelmän. I den stora landskapsvis ordnade samlingen av svensk folkmusik, Svenska Låtar, presenteras hundratals spelmän efter vilka man tecknat ner låtar. Bland dem finns bara en enda kvinna med. Maria Sohlberg från Foss i Bohuslän. De storspelmän som anses vara de viktigaste traditionsbärarna är män allihop. Ska man se det som att det av en slump inte fanns kvinnor som blev storspelmän? Att det fanns duktiga spelkvinnor men att de ”glömdes bort”? Eller att det helt enkelt inte ingick inom bondesamhällets rollmönster för kvinnor att bli spelmän?

Källorna som berättar om kvinnliga spelmän är få, men inte obefintliga. I en reseskildring av Linné från hans vistelse i Floda i Dalarna 1734 berättas det om ”hur pigan kom fram med fiolen” (MM nr 12, 1974 s9) och ”Qvinfolken äro spelmän och kunna de mästa av det kiönet spela viol”(Ramsten1992:53). Om kvinnliga spelmän var så vanligt förekommande som Linné beskriver kan man fråga sig varför ingen av dessa blev upptecknade och ihågkomna? Kan det rent av ha varit vanligt med kvinnliga spelmän i resten av Sverige också fast historieskrivningen har osynliggjort dem?

## Mäster-Åhs Johanna, en spelmanskvinna

/Johanna/ har byggt sin stuga själv och var alltid med i karlgöra såsom slätter, skördearbete, målade, tapetserade på sina dagsverken hos andra. Spelade fiol, även på bygdedanser, rökte pipa och spottade som en hel karl. Var klädd i kjolar och läderstövlar, förskinn och karlhuvudbonad. (*Johansson 1988:4*)

Orden handlar om Mäster-Åhs Johanna som föddes 1849 i min hemsöcken Karlanda i Västra Värmland. Hon får stå som ett exempel för den lilla skara av kvinnor som faktiskt spelade fiol före spelmanslagens och musikrörelsens tid, därmed inte sagt att hon står för något typiskt för dessa. Hon var något av en genusanarkist fast hon levde i ett samhälle som hade mycket fasta restriktioner om hur en kvinna skulle leva. Johanna dog långt innan jag föddes och även de som hann uppleva henne i livet är borta, men man kan ändå föreställa sig vilket säreget liv hon måste ha levt. Det var fadern, som var murare och själv fiolspelman som tidigt skaffade henne en fiol och under hela sitt vuxna liv anlätades hon till att spela på stugdanser och andra festligheter som ungdomarna ordnade. Hon levde ensam och hade bredvid sin stuga även byggt en liten snickeriverkstad där hon tillverkade räfsor.

## Manlig och kvinnlig status

Trots att Johanna verkade bryta mot de flesta grundläggande reglerna som en kvinna hade att rätta sig efter, och trots att Karlanda jämförelsevis var en strängt religiös socken så verkar hon inte upplevts som något hot mot samhällsordningen. Det har på senare år producerats mycket litteratur om vilken ställning kvinnan hade i bondesamhället och meningarna går numera isär på flera punkter från att man förr mer enhetligt såg husmodern med sin nyckelknippa som stark och jämställd mannen. Om man ser till hur arbetsfördelningen mellan könen såg ut och vilken status de respektive uppgifterna hade så var kvinnornas sysslor, även om de var lika viktiga, av lägre status än männens. Sanktionerna mot män som utförde kvinnoarbete var avsevärt hårdare än mot kvinnor som deltog i manliga sysslor (Lövkrona 1990:1). Vad som var manliga respektive kvinnliga arbetsuppgifter och därmed också hög- respektive lågstatusarbete växlade med vilken huvudnäringen i samhället var. I Johannas fall var det jordbruket som var den inkomstbringande källan och hon deltog där på samma premisser som männen.

Den viktigaste och mest kulturellt accepterade rollen som kvinnan hade i bondesamhället var *modersrollen*. Till skillnad från de flesta andra av alla de roller hon gavs var det den enda där en

man inte kunde tävla med henne om status. Kvinnans största uppgift i livet var att bli bortgift, ta hand om sin makes hem och föda honom många barn. Reproduktionen blev givetvis en central uppgift i bondesamhället där det även gällde att säkerställa sin ålderdom och garantera att gården kunde fortsätta drivas. Det kan vara en orsak till att man särbehandlade den ogifta modern som man gjorde. Om en kvinna hade sexuella utsvävningar innan hon blev gift blev hon urskillningslöst stämplad som hora och ställdes utanför gemenskapen. Hon missbrukade fruktsamheten på ett sätt som hotade kvinnans enda statusfyllda roll som gift moder (Frykman 1993:112).

Johanna, som aldrig blev gift eller fick barn, kunde alltså aldrig få status genom moderskap. Det faktum att hennes sexualitet verkade vara så nedtonad kan vara en orsak till att hon betraktades som ofarlig trots att hon placerat sig utanför de traditionella ramarna. Hon fick då istället i högre utsträckning leva på männens villkor. De manliga arbetsuppgifterna var fysiskt påfrestande och i bondesamhället var hårt arbete, driftighet och flit dygder som skattades högt. Det var nödvändiga egenskaper för att man skulle överleva.

När Johanna redan hade ställt sig utanför kvinnorollen fick hon ta del av den manliga sfärens statusvärden. Hon använde tillika deras attribut i klädsel och hon spottade och rökte pipa. Det berättas även att hon, i samband med spelningarna, nyttjade alkohol ganska vidlyftigt varpå hon en gång t o m råkade sätta sig på sin fiol. Så som spelman blev hon även del av de manliga spelmännens liv med fylla och slagsmål och fick antagligen även den speciella ställning som tilldelas en sådan.

### Kvinnor i offentligheten

Livet i offentligheten, som kvinnlig spelman, stred också mot välformulerade lagar i form av vidskepliga föreställningar. Om man mötte en käring, i meningen av en gift kvinna, på väg till fisket eller jakten så kunde man lika gärna vända hem eftersom man ändå hade drabbats av otur resten av den dagen. Om man istället mötte en hora betydde det tur. De som drabbades av oturen eller turen var alltid män på väg någonstans och historien formulerar vilka arenor de respektive könen hade att vara i. Den gifta kvinnans plats var i hemmet och om hon vistades utanför det privata skulle hon bringa olycka över andra. Horor och även alltför manhaftiga kvinnor bröt de ordnade könsmönstren i hemmet och tillhörde alltså inte den kvinnliga världen (Frykman 1993:82). De fick därför gå över den gränsen. Johanna tillhörde också gruppen av mindre olycksbådande kvinnor eftersom hon inte tillhörde de gifta kvinnornas skara.

## Värdeladdande genusbrott

Från de intervjuer som tidigare gjorts om Johanna (Johansson 1998), kan man märka att ett visst mytiskt skimmer har bildats runt hennes person. Arvidsson (1999) redogör för berättandets principer och hur man, när man berättar om sitt samhälle, även presenterar personer som får representera vad man anser vara ideala egenskaper. Genom berättelserna om de personernas handlingar illustreras hur man ska hantera de problem som man kunde komma i kontakt med i samhället där historien utspelar sig (Arvidsson 1999:36).

Det berättas om Johanna att hon var mycket givmild, trots att hon inte var speciellt förmögen, och hon var hjälpsam. Hon var arbetsam och driftig; hon bröt själv de åkerlappar hon behövde för att försörja en ko och en kalv. Hon byggde ju också stugan, verkstaden och ladugården själv. Räfsorna som Johanna förfärdigade i sin snickeriverkstad pratas det också om än idag. Upprensandet på åkern efter slätterkarlarna var traditionellt en kvinnlig syssla medan tillverkandet av verktygen var en manlig uppgift och när det var Johanna som kvinna som tillverkade räfsorna verkade de laddas av hennes ”kvinnliga” egenskaper. Det berättas nämligen att de var så ovanligt lätta att lyfta och smidiga att arbeta med.

Hennes fiolspelande har också nått lätt mytiska dimensioner. Det sägs att hon var så enastående duktig på att sekundera (ackompanjera) att hon följde direkt vare sig det var en låt hon hört eller inte. Det har till och med bevarats ett ordstäv efter henne som understryker hennes musikaliska begåvning; *”börj du så får jä ätter”*.

Man kan även tolka in en viss återhållsamhet i den betydelsen att hon inte skulle rivalisera om den utmärkande förstastämman. Hennes sekunderande kan därför ha varit en orsak till att hon var så välkommen in i spelmanskretsarna som hon var.

## Fäbodens musik

På Zorns första spelmanstävling 1906 i Gesunda deltog sexton hornblåsare, av dem var tretton kvinnor. Av dem som spelade upp på fiol var alla män (Johnson 1989:39). Ko-, gethorn och lurar av olika slag var först och främst arbetsredskap som kvinnorna använde på fäboden dit man tog boskapen under somrarna då det inte fanns bete nog i byn. Instrumenten fungerade som förlängning av rösten för att hålla kontakten med kreaturen, skrämja iväg rovdjur eller kommunicera med byn eller kullorna på närliggande fäbodan. När fäboddriften började avvecklas på mitten av 1800-talet miste den kvinnliga blåstraditionen sin funktion. Numera är det mest män som förvaltar traditionen och det i ceremoniella sammanhang som vid invigningar och liknande. Det är intressant att se hur vallningsarbetet i Skandinavien nästan uteslutande utfördes av kvinnor

medan det i andra delar av Europa oftast är männen som är herdar. Det kraftkrävande och högljudda blåsinstrumentspelandet har också traditionellt varit manligt i andra delar av världen.

Den svenske konungen gav 1686 ut en förordning gällande fäboddriftens skötande. Det påbjöds nämligen där att; ”icke några poikar uthan heller quinfolk skola brukas till wallhjon” på grund av att den ”Fahrliga och wederstyggeliga Tjidelags syndh och missgerning på en och annan ort i landet ganska mycket skall föröfwas och taga öfverhanden.” (Ling/Ramsten/Ternhag 1980:71). Eftersom det även i Norge är kvinnor som vallar är det osäkert om kungabrevet haft någon större inverkan.

Om man ser till deltagandet i Gesunda 1906 hade tydligen instrumentspelande kvinnor en plats i offentliga musikaliska sammanhang, men varför var det så ojämn fördelning mellan fiol- och hornspelerskor?

### Folktrons musikaliska markörer

För att se hur man insocialiserade det könsstyrda musiklivet i bondesamhället kan man iakttä hur de mytiska väsendenas musicerande gestaltades. Om man utgår ifrån det mest kända manliga respektive kvinnliga folktroväsendet Näcken och Skogsrået, och på vilka arenor de verkade, kan man få en bild av vad den tidens musikaliska förebilder säger om samhället som skapade dem.

Berättelserna och föreställningarna om Näcken fanns redan på medeltiden och myten om hans förtrollande fiolspel är i hög grad levande än idag. Näcken härskade över markerna närmast vattendragen och sjöarna och det var där han kunde uppsökas av spelmän som ville lära sig att bli lika virtuosa spelmän som honom. Det var endast genom vissa magiska riter, speciella dagar under veckan som man kunde locka fram honom. Låtarna Näcken lärde ut var oftast s k Näckpolsskor som sades kunna sätta både danspublik och spelman i trans. Ett tillstånd som i värsta fall kunde sluta med att alla dansade ner i sjön och drucknade eller att de dansade ihjäl sig (Johnson 1989). Näcken kunde också ses i skepnaden av en häst (det vanligaste namnet för Näcken var i södra Sverige just bäckahästen). Som häst kunde han i vissa fall fångas av bonden och användas som en mycket effektiv arbetskraft. Historierna om bäckahästen som arbetskraft slutar emellertid nästan alltid med att, när hästen lyckas lösa sig ur husbondens våld håller pigan på gården på att hamna i näckens våld istället (Stattin 1991:82). De geografiska områden som näcken eller bäckahästen rörde sig på var den kultiverade/manliga delen av naturen; han strök runt uthusen, gick med hästarna i hagen eller syntes vid sjöstranden.

I bondesamhället var hästarna gårdens ansikte utåt och mannens djur. De fick det bästa fodret och skulle alltid vara välryktade och rena. Kvinnorna fick inte befatta sig med hästarna,

utom i enstaka fall, som när en häst var svårinfångad då en kvinna kunde få den att komma tillbaks. Korna och småkreaturen (getter och får) var istället kvinnornas djur. Det var ytterst opassande för en man att mjölka kor. Arbetet i ladugården sköttes alltså av kvinnor och hela somrarna vistades de tillsammans med kreaturen på fåbodarna. Skogsrådet sades också driva sin boskap på skogen om somrarna och hon och fåbodkullorna levde där sida vid sida. Det var när Skogsrådet lockade på eller sjöng för sina djur som kullorna kunde ha turen att få höra och lära sig Råets musik, man sökte inte aktivt upp henne (Johnson 1990:33).

Skogsrådets miljö, skogen, var den av människan orörda naturen medan Näckens hemvist var i kultiverad natur runt hemmet. Näckens fiolmusik var menad för berömmelse och publik medan Skogsrådets lockrop var ren arbetsmusik med en mer praktisk funktion. Kvinnorna levde i samklang med Skogsrådet. Männen kunde däremot råka riktigt illa ut om de träffade på henne i skogen. Män kunde dra nytta av Näcken och hotades inte bli dränkta eller borttrövade som kvinnor och barn blev. ”Väsendena har gestaltningmässigt ett genus som motsvarar den tänkta vistelseortens könssfär.”(Stattin 1991:83).

### 1900-talets spelkvinnor

Under 1940-talet började spelmansförbunden organisera sin verksamhet i lokala spelmanslag som träffades ungefär en gång i veckan och spelade låtar tillsammans. Den tidigare solistiska gehörsmusiken fick då anpassas till grupper med spelmän av olika skicklighetsgrad och till dragspelet vilket medförde att man började använda noter och arrangerade låtarna i stämmor. Den här formen av samspel betydde att man kunde kombinera musicerande med socialt umgänge och det var ingen i gruppen som tog mer plats än någon annan (Saehter 1984). Under de nya förutsättningarna började även fler kvinnor ta del av folkmusikens stråkinstrumentala tradition. Spelmanslagen har sedan dess varit den dominerande formen av folkmusikaliskt engagemang på fiol även om repertoaren kom att ändras under åren. 1960- och 70-talens våg av feminism och den starka politiska musikrörelse som uppmanade till att återerövra ”folkets musik” kom att innebära att många unga kvinnor började spela folkmusik på fiol. Könnsrollerna omdefinierades; männen fick pappaledigt och kvinnorna började spela fiol. ”Folket” representerades till stor del av en intellektuell vänsterorienterad ungdomsgrupp som kämpade för jämlikhet och sökte det alternativa genom folkmusiken.

## Vägar till offentlighet: Två decenniers folkmusik i media

För att se hur kvinnliga spelmän gestaltas i media ville jag göra en jämförelse mellan två musiktidskrifter från två olika decennier. Jag studerade musikrörelsens tidning Musikens Makt (MM) som gavs ut mellan 1973 och 1980 och Lira som är den ledande folkmusiktidningen i Sverige idag. MM var i huvudsak forum för proggrockens musikpolitiska diskussioner, men eftersom även folkmusiken präglades i hög grad av politiska ideologier behandlades den därför också i MM. Lira är, till skillnad från MM, helt fokuserad på folk- och världsmusik och är politiskt neutral. Eftersom det blev ett glapp mellan att MM slutade ges ut och Lira startade ämnade jag inte göra en jämförelse av en kontinuerlig förändring. Istället fick MM representera musikrörelsens 70-tal, när kvinnorna började kunna musicera på samma villkor som männen, medan Lira istället belyste 90-talets folkmusikströmningar. Meningen med undersökningen var att se hur media behandlade manligt och kvinnligt, som den betydelsefulla ”gate-keeper” media är. Eftersom kvinnliga spelmän var så frånvarande i båda tidningarna<sup>1</sup> resulterade det mest i att mina farhågor besannades och det var svårt att göra en riktig jämförelse. Kvinnornas folkmusik finns med i MM, även om deras musik mest gör sig gällande i vissa temanummer. Mannen är fortfarande norm som musikanter och kvinnan är ett speciellt tema.

Marie Selander, som mest gjort sig känd som folksångerska, intervjuas i nr 12 av MM -74 om kvinnan inom folkmusiken. Bilden av bondesamhällets kvinna som jämlik och stark är här fortfarande den rådande, och det är särskiljning men uppgradering av kvinnorollen som man jobbar för. Även om Selander fokuserar mest på den vokala traditionen nämner hon att andelen tjejer som börjat spela folkmusik under 1960- och början på 70-talet ökat avsevärt, kanske tack vare musikskolans undervisning. Hon spår en ljus framtid; ”Om sådär tio år, är det säkert lika vanligt att se en tjej som en kille att spela de gamla låtarna...”(MM, nr 12 -74 s9). Hur rätt hade Selander i sina antaganden?

I Lira nr 1 -94 (s11) kan man läsa i en notis om det växande antal unga tjejer som spelar folkmusik, angående det internationella ungdomsläggret ethno i samband med Falun Folkmusikfestival. Samma år var 75% av den svenska kvoten tjejer, och de omnämns som ”tjejmaffian” som kommer starkt och man undrar om man kanske ska ändra vokabulären inför 2000-talet så att ordet ”spelman” förpassas till historien. I och med att intresset för folkmusik tydligen har jämnat ut sig med råge borde det spegla sig i media. Var det fortfarande för en manlig läsarkrets musiktidningen inriktade sig. Efter att utan framgång ha varit i kontakt med redaktionen och försökt få siffror på hur stor del av prenumeranterna som är kvinnor fick jag istället vända mig till innehållet i tidningen. Efter att ha gått igenom samtliga exemplar av Lira

---

<sup>1</sup> Med reservation för ändringar efter 2000, red anm.

sedan starten 1994 är det dock tydligt att hur många svenska kvinnliga spelmän det än finns idag så är de tillfällen som en kvinnlig spelman framhävs i media nästan lika mycket ett undantag som det var för tjugo år sedan. Om man ser till omslagsbilder samt reportage och bilder inne i tidningen är det relativt jämt fördelat mellan manliga och kvinnlig musiker. Men de kvinnliga musikerna är fortfarande i regel sångerskor. Jag gjorde även en iakttagelse vid ett tidigare tillfälle när jag tänkte beställa den T-shirt som Lira tryckt upp. Den säljs endast i XL. Folkmusikintresserade kvinnor kanske behöver något att växa i..?

### Zornmärket som offentlig arena

Den arena jag kunde erinra mig om som i hög grad är offentlig och där män och kvinnor har spelat sen 1906 och fram till idag är de årliga Zornmärkesuppspelningarna. Tillställningarna härstammar från de spelmanstävlingar som konstnären Anders Zorn började arrangera i sekelskiftets Dalarna då han oroligt iakttagit spelmanstraditionens tendenser till utdöende. Under 1920- och 1930-talet började tävlingsmomentet bli alltmer ersatt med spelmansstämman där spelmännen kunde spela tillsammans utan att bli granskade och jämförda, och tävlingarna fick istället formen av uppspelningarna för Zornmärket.

I Norge har man arrangerat skappleikar som också är en form av tävlingsspel, ända sedan 1880-talet och jag har utan framgång försökt sätta in det i frågan varför den norska folkmusiktraditionen, till skillnad från den svenska, har en mängd kvinnliga förebilder i fiol- och hardingspel att falla tillbaka på. De unga norska stråkinstrumentspelande kvinnorna som syns på dagens folkmusikscen släpper soloskivor med jämna mellanrum och verkar ha ett självförtroende i stil med de brittiska och irländska fiolspelkvinnorna. I Storbritannien och Irland kan tjejernas odramatiska förhållande till offentlighet ha att göra med pubkulturen där flickor och pojkar insocialiseras tidigt och där det är öppet för vem som helst att ställa sig upp och framföra musiknummer. Norges pubkultur borde inte skilja sig så stort från den svenska och om man istället förklarar det med att tävling i folkmusik introducerades tidigare där än i Sverige så haltar också resonemanget eftersom det verkar som om det är just tävlingsmomentet som avskräcker de svenska kvinnorna. Jag lämnar frågan obesvarad som utgångspunkt för kommande undersökningar.

På Zornmärkesuppspelningarna döms spelmäns traditionsinriktade solospel av en jury och man kan bli tilldelad diplom, bronsmärke, diplom efter brons (DEB) eller silvermärke (då man även får titeln riksspelman). Guldmärket kan man endast ”synnerligen framstående traditionsbärare” få och det delas ut utan uppspelning. Fortfarande har inga kvinnliga spelmän

fått guldmärket, de tre kvinnor som erhållit märket har varit sångerskor (Ramsten 1992:44). Märta Ramsten redovisar i sin avhandling *Återklang* (1992) sina undersökningar om fördelningarna av Zornmärken ifrån 1966 till 1983 genom aspekter som låtval, ålder och kön. Jag har använt mig av hennes könsfördelningsstatistik samt kompletterat med siffror från 1990-talet och fram till år 2000. Uppgifterna om antalet uppspelade kvinnor under dessa två perioder kan även ses som ett komplement till jämförelsen av de två musiktidningarna.

Genom Ramstens material kan man förstå hur folkmusikvägen, med viss eftersläpning, påverkat könsfördelningen på uppspelningarna och hur det sedan dess långsamt blivit allt fler kvinnor som söker sig till uppspelningarna. I slutet av 1960 ser man hur andelen uppspelade kvinnor låg på ca 12 %, för att ha ökat med nästan det dubbla i slutet av 1970-talet då kvinnor utgjorde runt 21 %. 1990, då den tidsperiod jag kompletterat med börjar, hade andelen kvinnor blivit 27% och sedan dess har kvinnor utgjort runt 1/3 av det totala antalet uppspelade.

Genom att följa den procentuella fördelningen av märken mellan uppspelade kvinnor och män kan man dra slutsatsen att spelstandarden ligger på samma nivå. Dock har flertalet kvinnliga zornmärkesbelönade spelmän som jag samtalat med (utanför uppsatsen) upplevt att människor anklagat dem för att på olika sätt ha använt sig av sin kropp för att erhålla märket.

Hur påverkar det kvinnors synsätt på den egna kroppen och på sin egen förmåga som spelman? Kommer siffrorna att fortsätta öka trots det och tillslut nå upp de sista 20%, eller kommer det behövas en omvälvande och fundamental förändring i synen på kvinnan för att det ska bli möjligt?

## Spelkvinnor i dagens folkmusik

*Läser pressmeddelande från Rikskonserter om framgångar för svensk folkmusik på musik-mässan Folkalliance i Albuquerque i USA. Fastnar speciellt för detta stycke:*

*'Medverkat har Väsen med nyckelharpsfantomen Olov Johansson i spetsen, trion Frifot med Lena Willemark som blickfång, och spelmännen Björn Ståbi och Kalle Almlöf. Alla bland de bästa av svenska folkmusikartister.'*

*Jag som trodde att Lena W sjöng och spelade fiol i Frifot, så visar det sig att hon i själva verket är blickfång. Jag som brukar titta mest på Per Gudmundson! Och stackars Väsen som inte har något blickfång, bara en fantom!*

(från diskussionslistan på [www.onelist.com](http://www.onelist.com), citerat i Lira nr2 -99

s34)

Varför blir Willemark blickfång och hennes manliga kollegor musiker? Hur medvetna är dagens folkmusiker om betydelsen av kön i sammanhanget? Betyder den historiska bakgrunden så mycket att man ser några mönster utifrån vad traditionen föreskriver?

Ganetz (1997) beskriver hur kvinnor inom rocken är rebeller i dubbel bemärkelse; dels som rockmusiker överhuvudtaget och dels genom att vara kvinna inom ett maskulint definierat område. Om traditionell folkmusik i sig kanske det inte kan sägas att den är utmärkande rebellisk, däremot har det alltid funnits element av antimodernitet som gått i vågor genom åren. Samtidigt som efterkommande generationer alltid strävat efter att omdefiniera folkmusiken till den egna tidsandan. Trots det har den en tydlig historisk förankring som bidrar till att man till stor del fokuserat på traditioner och mer eller mindre noggrant följt sina förebilder. Även om dagens folkmusik i många avseenden bygger på tradition måste man ändå säga att den som egen genre trots det i hög grad är levande. Musikaliskt sett används traditionerna som ett avstamp till ett personligt uttryck. Men hur blev det med könsrollerna?

### Vikten av förebilder

Ganetz (1997) ställer upp fyra olika sätt kvinnor i mansdominerade musikgenrer kan välja att gestalta sin kvinnlighet på, i avsaknad av kvinnliga förebilder; en vanlig reaktion är att ta till sig det manliga och blir en s k pojkflicka. Den andra, som också är vanligt förekommande, är att man utgår ifrån en föreställning om en essentiellt grundad manlighet och mot det forma en respektive autentisk kvinnobild som innefattar de traditionella egenskaperna som moderlighet, sårbarhet osv. En tredje väg är att aktivt använda den påstådda autentiska kvinnlighetens attribut som en sorts maskerad och på så sätt avmystifiera kvinnan. Det fjärde sättet är en slags könsrollsöverskridande anarki där man spelar på de kulturella motsättningarna mellan manligt och kvinnligt (Ganetz 1997:88) (jmf de två sistnämnda med Butler och Schwichtenbergs teorier ovan). Kan man se något av detta hos de kvinnliga spelmännen eller uttrycks det på andra sätt?

E: Att ha en förebild är en väldigt stor sak. De första förebilderna jag hade var t ex, Tore Härdelin... så gör man ju så att man går liksom under skinnet på den människan, och det är ju lite svårare att göra det på en man om man är kvinna. Så jag undrar hur det hade varit om det hade varit en gammal tant som jag hade försökt krypa under skinnet på. Det har jag aldrig fått veta. /.../ Jag skulle kanske ha haft lättare att hitta till mig själv om jag hade haft någon av min egen sort som förebild. En kvinna är ju mer i samma situation som jag på många sätt och då kanske det hade varit lättare att hitta till sig själv på instrumentet.

J: Vad gäller fiolspel har jag mest haft manliga förebilder. Gemensamt för dem /.../ är att de i mina ögon haft ett kvinnligt förhållningssätt till instrumentet och musiken.

Både Ellika och Jeanett har alltså saknat kvinnliga förebilder. Ellika tror inte att hennes spel skulle ha blivit speciellt mycket ”kvinnligare” eller annorlunda alls om hon haft någon kvinnlig förebild. Däremot skulle hon haft lättare att hitta sig själv i spelet eftersom kvinnor ”har ett annat förhållningssätt till saker och ting”. Redan under det rosa täcket på BB insocialiseras man att bli kvinna. Om man senare i livet får en passion för att spela folkmusik på fiol är alla förebilder plötsligt män. Det kanske är det Ellika menar när hon säger att det inte behöver bli ett annorlunda spel om det funnits kvinnliga förebilder. De hade kanske delat samma värld i större utsträckning. I samma syfte har Jeanett istället sökt sig till män som har lite av det kvinnliga i sitt spel.

### Kvinnliga traditionsbärare

E: Det finns väl nån brist på kvinnlig tradition här... Det kan ju vara så att vi inte har haft tillräckligt starka förebilder. Råkat få. Hade vi haft ett par stycken Hjort Anders som varit kvinnor så hade det kanske sett helst annorlunda ut. Såna här saker kan ju vara slump liksom. Jag vet inte. Det har som blivit någonting manligt över det med fiol här...

Slump eller inte. Traditionsbäraren har, som vi sett, i de flesta fall varit en man. Om man ska dra traditionsmönstren ett steg längre kan man se honom som ett patriarkaliskt överhuvud för ett brödraskap ur vilket han utser en arvinge som ska föra traditionen vidare. Till skillnad från rocken kan man inte påstå att folkmusiken, i den traditionella meningen, förknippas med ungdomlighet. Snarare får man bilden av att ”gammal vet bäst”.

Ellika har fördjupat sig i Bingsjötraditionen från Dalarna, och anses vara en av de främsta företrädarna för den i Sverige. Hon har även spelat fiol i ett antal mer nyskapande svenska folkmusikgrupper på 80- och 90-talet samt har sedan ett antal år arbetat mycket med t ex indiska och persiska musiker. Hur mycket spelar traditionen in i erkännandet av henne som musiker?

E: *”Det är som om det har att göra med att jag börjar bli gammal. Att folk börjar tycka att jag blivit traditionsbärare eller nåt, plötsligt. Det har jag sett fram emot, när man får bli en sån där sur gammal tant som får ha olika åsikter om allting bara för att har en viss erfarenhet. Det är en väldigt skön känsla att man får en*

*annan respekt för att man varit med ett tag. Och det är ju i och för sig riktigt. Jag har ju varit med ett tag. Även om jag inte tänker på det på samma sätt som alla andra verkar göra.”*

Det verkar som om hennes roll som traditionsbärare nu blivit starkare än hennes roll som kvinnlig spelman. Malin, som fokuserat mycket på den speldialekt som finns i hennes del av Dalarna, har också märkt hur folk reagerar när det är en ung tjej som blir traditionsbärare;

*M: ”Folk kan komma fram efter en konsert och säga att det är roligt med tjejer som är så duktiga, och att det är speciellt att det är tjejer som fått ärva en tradition efter en känd spelman.”*

### Kvinnligt spelspråk

Ganetz (1997:104) redogör för Maltz och Borkers studier av barns lek och hur de har kunnat se hur pojkar och flickor tidigt lär sig hantera relationer på olika sätt; flickorna lär sig att skapa och bibehålla personliga och jämlika relationer, de lär sig att kritisera andra på ett acceptabelt (indirekt) sätt och de lär sig att tolka andra flickors språk väldigt exakt. Pojkarna lär sig istället att hävda en dominant position, att dra till sig och behålla en publik samt att göra sig synlig när någon annan har uppmärksamheten.

Utifrån detta kan man förstå kvinnors betoning av den personliga upplevelsen i spelet och det kan vara en förklaring för skillnaden i hur benägna män och kvinnor är att visa upp sig på scen. Det verkar som om det sätter sin prägel även på det spelade språket. Jeanett beskriver hur det kan yttra sig i spelsituationer;

*J: ”Ofta i den här stilen söker man inte på annons efter spelkompisar, istället träffar man folk och blir vänner på t ex spelmansstämmor och sen börjar spela tillsammans i grupper. Man har alltså ofta en vänskapsrelation innan man börjar spela. Tjejer har ofta ett mer komplicerat och mindre rättframt sätt att prata med varandra (man lindra in ord osv) vilket kan vara både positivt och negativt i en spelsituation. Jag upplever det ofta som positivt och kan ta illa vid mig vid killars rättframma sätt. Dock tycker jag att tjejer kan ha en jobbig tendens att de måste stöta och blöta saker så mycket hela tiden att det tar för mycket tid från spelningen, medan killar å andra sidan kan vara alltför blinda för saker som behövs diskuteras.”*

De flesta av mina informanter har en ganska tydlig bild av hur män respektive kvinnor uttrycker sig olika på fiolen. Jeanett får sammanfatta det när hon beskriver hur man bör kombinera den ”manliga” och ”kvinnlige” spelstilen för att få ut mest av sitt musicerande. Kvinnliga

spelegenskaper sägs vara; ”sirligt, finessrikt, måttfullt, nyansrikt, känsligt och med mjuk klang” och de manliga är betonade på ”teknisk snabbhet, virtuost spel, driv, ös och stark volym”. Merparten av informanterna är också medvetna om att de påstådda skillnaderna i spelsätt ställer kvinnan i underläge och även de manliga informanterna tycker kvinnor borde ta mer plats i sitt spel.

Lena har upplevt att hon saknar utmaning när hon spelar med kvinnor;

*L: ”För att jag själv ska få en utmaning, testa nya grejer, få en chans att spela med musiker som själva har idéer som är kul, så får man i regel leta upp killar att spela med. /.../ Det är svårt att få tag på kvinnliga musiker som jag upplever att jag kan bli ’trissad’ av.”*

Daniel, som berättar att han spelar mest med tjejer, funderar på hur mycket den sexuella spänningen spelar in på valet av spelkompisar. Om det är en form av attraktion, om det betyder att det blir mer legalt för honom att spela kvinnligt eller om det är ett sätt för honom att omedvetet hävda en dominant position;

*D: ”Det finns en väldig sexuell laddning i musiken och ofta mera spänning i att spela med tjejer. Eller kanske lättare att hantera? Ibland kan det kännas för intimt eller starkt att spela med killar. Jag tycker att killars samspel ofta uttrycker mer tuppighet och visa upp sig än känslighet. /.../ Jag tror att var och en av oss verkliga män och kvinnor besitter en massa olika av dessa ”manliga” och ”kvinnliga” egenskaper. Kanske är det lättare för mig som man att plocka fram och odla mina ”kvinnliga” sidor i samspelet med en kvinnlig musiker och vice versa. Kanske kan jag också vara mer manlig utan att behöva konkurrera med en annan hanne?”*

Det är i sammanhanget intressant att notera att ingen av mina kvinnliga informanter uppgav att de haft förebilder som varit kvinnor, medan tre av fem av de manliga namngav olika kvinnliga förebilder. Det kan vara en ren tillfällighet. Det kan också ha att göra med det Daniel nämner. Men spelegenskaperna som de kvinnliga förebilderna sägs ha förmedlat till männen har inte ingått i det generaliserade ”kvinnliga” spelsättet.

Ellika upplever de djupt rotade fördomarna om hur kvinnor och män ska spela som mycket hämmande för unga kvinnor som vill hitta sin egen röst på instrumentet. I ämbete av pedagog på KMH och förebild för många spelmän hoppas hon att hon ska kunna visa att spelet ska visa personlighet, inte kön.

E:”Nu när jag har tjejer som elever så hoppas jag att jag kan ge dem en förebild som säger ‘du kan våga spela ut! Våga visa vem du är!’ För jag tror att det är många som inte gör det. Jag har själv varit med om ett par gånger att jag fått höra att jag inte spelar kvinnligt, när jag tagit i och sådär. Negativt menat att ‘va synd att du inte spelar kvinnligt’. Det tycker jag är otroligt tråkigt för det visar ju bara på en enorm massa fördomar som jag tycker är väldigt ytliga. Och då hoppas jag att andra kvinnor som spelar med mig nu att de ska känna att de har rätt att spela precis som de är. Och då tror jag att det är många tjejer som känner att ‘sådär kan jag ju inte göra, då är jag okvinnlig’. Man kan ju vara en sån person som spelar mjukt och försiktigt, och det är ju lika många män som är så. Man är ju på olika sätt och det är det man ska leta efter när man spelar, att uttrycka sig själv.”

## Kvinna på scenen

Folkmusiken som scenkonst är en relativt ung företeelse. När stilen nu har kommit att flyttas till en annan arena, påverkar det kvinnors roll i musiken? Om de gamla spelmansidealen struktureras om, gäller det genusmönstren också?

McClary (1991) behandlar ifrån ett musikaliskt perspektiv det ständigt aktuella problemet att en kvinna som uppträder i offentligheten riskerar att bli betraktad som sexuellt objekt. Det västerländska samhällets uppdelning av manlighet-själ/kvinnlighet-kropp blir extra tydligt i performativa musikaliska sammanhang. Västerländsk musik talar minst lika mycket till kroppen som till själen vilket har medfört att musikframföranden till stor del värderas i artistens förmåga att spela på sexualitet, begär och makt. Hon menar att en man kan använda sin sexualitet på scenen och samtidigt få behålla sin subjektivitet, medan kvinnor som använder den instrumentala musikens icke-verbala kommunikationsform på scen *”are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness”* (McClary 1991:151). Det kan man återknyta till bondesamhällets mening av ”offentliga kvinnor”, vilket betydde att en kvinna på scen fortfarande ses som en slags prostituerad.

McClary, som de flesta feministiska populärmusikforskare, tar sedan artisten Madonna som exempel på den post-/senmoderna kvinnan som tar det offentliga utrymmet i besittning och exponerar sin kropp utan att bli objektifierad. Kameleontliknande skiftar hon ständigt skepnad och förblir lika framgångsrik. Madonna använder sin sexualitet men behåller fortfarande kontrollen, och kroppen omdefinieras till ”en postmodern lekplats” istället för ett ”modernt slagfält” (Schwichtenberg 1993:280). Hon suddar på så sätt ut uppdelningen mellan *hora* och

*madonna*, vilket kan sägas vara ett steg mot målet att kvinnor till slut blir subjekt och inte normavvikande objekt.

I den kommersiella musikbranschen är exponerandet av kroppar så mycket tydligare och mer uttalat. Om man vill försöka se underliggande könsrelaterade maktstrukturer kan det på sätt och vis underlätta eftersom man då vet vad man har att kämpa emot. Folkmusiken präglas däremot inte av samma uttalade kroppsfixering vilket kan vara en orsak till att det verkar vara svårt för informanterna att formulera hur man ser på manligt och kvinnligt.

När Ellika är på scen är hennes musikeridentitet det enda som finns. Den kvinnliga identiteten som publiken ibland ser istället och ger respons för känns främmande för henne.

E: *”Det har varit någon gång när man spelar på någon klubb och man tagit av sig tröjan för att man blivit varm och så har folk börjat skrika, då inser man plötsligt att de tänker på ett annat sätt. Men även om det har varit så att folk har sett på mig på det sättet så tror jag att jag inte alltid förstått det själv. Jag tänker inte på det sättet om mig själv. Jag tänker på mig själv som musiker så jag blir snarare förvånad om jag känner av det.”*

Även om Jeanett verkar mer medveten om sin kvinnlighet på scen så kommer det främst genom musiken, inte genom hennes egen kropp;

J: *”Om medmusikanter eller personer i publiken har en passion för mig som kvinna snarare än för min musik så är det klart att det känns. Dock är det inte därför jag spelar musik. När musiken blir självsvägande och jag känner att allt flyter och det låter bra kan jag få en känsla av att vara vacker, att jag njuter av mig själv, av det jag presterar och även av att vara kvinnlig. Det finns dock kvinnliga musiker som spelar mycket på sin kvinnlighet genom rörelser och minspel, vilket jag kan bli väldigt besviken över och trött på. Jag tappar förtroendet för deras egentliga kunskap och intresset för vad de egentligen presterar. Ofta går det hand i hand, att om man inte kan prestera så bra så får man ta till andra metoder för att få folk att blysna.”*

Markus och Daniel tycker inte heller att en medveten kvinnlighet/manlighet hör hemma bland folkmusikens fiolspelare. Man ska vara sig själv, och i musiken.

Markus;

*”Svenska stråkare brukar inte anspela på att vara sexiga – långt därifrån. De flesta är ganska mycket sig själva – både män och kvinnor.”*

Daniel;

*”Klart man vill se bra ut på scen, men inte speciellt manlig. För mig är folk som går in i sitt musicerande nåt av det sexigaste jag vet, däremot inte när folk medvetet försöker vara sexiga på scen, det blir lätt pinsamt./.../ Stora musiker kan vara sin person oavsett man eller kvinna och nå ut med det de har inom sig, klart man använder sig av könet, men det gemensamma för människor är ju att vi har kön, inte vilken form det är på det.”*

## Kläder och utseende

*”I’m not playing to represent what I’m wearing, and I’m not dressing to represent what I play”* (Frith 1998:219)

Bayton (1998) beskriver hur kvinnliga rockmusiker vid det första offentliga speltillfället plötsligt brukar bli medvetna om betydelsen av valet av kläder och vilken laddning kläderna får när de ska bäras på scen. Inget klädval för scenen blir således helt spontant, även om man strävar efter att se ”naturlig” ut så är också det är ett medvetet val. De allra flesta tjejer vill antagligen ”se bra ut” på scen, men gränsen mellan att se attraktiv ut och att vara ett sexobjekt är hårfin. Bayton skriver att det resulterade i att de flesta av hennes informanter ”klädde ner sig” inför ett scenuppträdande för att kunna bli tagna på allvar. Kvinnliga musiker förväntas dock klä upp sig i högre grad än manliga, det gäller speciellt sångerskor eftersom de oftast har en central roll på scenen och ska vara den visuella behållningen av framträdandet. Inom vissa musikgenrer är klädseln starkt sammankopplad med den musikaliska identiteten (eller omvänt) medan man i dagens folkmusik kan se en ganska stor spridning i klädstilar. Ovanstående citat från Frith får därför gälla de flesta av mina informanter, kanske för att det är en så pass stor åldersspridning på folkmusikutövare och kroppsfixeringen därför mindre framträdande.

*E: ”Det är på scenen precis som när man går på fest, att man klär sig så att man känner att det här är jag och att man mår bra. Jag kan inte klä ut mig för mycket för då känner jag att det inte jag som spelar. Skillnaden mellan mig och en skådespelare är ju att det är jag. Jag låtsas inte att jag är någon annan. /.../ Det har kanske blivit mer de senaste åren som jag känner att jag kan tillåta mig det.”*

Ellika understryker återigen det personliga i spelet och hur klädseln kan påverka det negativt. Med åren har hon hittat sig själv i spelet och blivit ”ett med instrumentet”. Strävan efter att indikera kvinnligt eller manligt blir än mer orelevant.

Även Jeanett poängterar hur viktigt det är att först och främst visa vem man är genom musiken, inte genom yttre faktorer;

*J: "Jag försöker aldrig vara något som jag inte är. Jag vill hela tiden kunna känna igen mig själv, liksom jag vill att publiken ska kunna känna igen mig i musiken."*

För Sara, som klär sig "kvinnligt" i vanliga fall, blir det naturligt att även göra det på scen.

*S: "Jag klär mig kvinnligt (tajta kläder t ex) i vanliga fall, därför gör jag det även i folkmusiksammanhang. Jag tror att många kvinnor och män ändrar utseende till ett visst 'folkmusikanpassat' utseende vid såna sammanhang. Det tycker jag är larvigt."*

De större "folkmusiksammanhang" som idag skulle kunna renodla ett "folkmusikutseende" på det sättet hon beskriver är spelmansstämmor, mer traditionellt inriktade tillställningar och olika festivaler som istället behandlar folkmusiken som genre idag. Om man ändrar klädsel till de sociala sammankomsterna är det en sorts yttre markering att man tillhör samma intressegrupp just för tillfället. Det ser man i de flesta musikfestivalsammanhang. När samma personer träffar andra människor som de har ett speciellt intresse gemensamt med kan klädseln antagligen se annorlunda ut.

Folkmusikklädsel är nog i Saras ögon en antingen mer "alternativ", 70-talsinspirerad klädsel eller en nutida sorts arbetarklädsel, som Lars beskriver:

*L: Om jag får välja vilka kläder jag ska ha på scen så brukar det bli jeans och t-tröja eller skjorta. Jag har gärna boots eller liknande på mig också.*

Bayton (1998:109) beskriver hur man i många avseenden måste skära ner på sin "kvinnlighet" som instrumentalistartist. Man måste fila ner manikyurerade naglar, det är svårt att ha en spelmässigt rätt hållning och stabilitet om man har högklackat och man blir svettig och röd i ansiktet. När man spelar fiol kan dessutom eventuellt "gäddhäng" (slappa överarmar) framträda tydligt om man i ärmlösa kläder, man får dubbelhaka och ansiktet kan se hoptryckt ut.

Ellika menar att det är något man får jobba på att sluta tänka på;

*E: "Och så tror jag att många tjejer, när man spelar fiol t ex, att man måste tänka på hur man ser ut. Så man inte ser ful ut när man håller i fiolen och såna saker, som jag tror att killar inte bryr sig särskilt mycket om. JAG glömmmer bort det, tror jag. Ibland har jag nog tänkt på det, när man ser bilder "Usch, va man ser dubbelhakorna när jag håller i fiolen", men det hjälper inte för jag glömmmer bort det och jag är väldigt glad för alla gånger jag har glömt bort det."*

## Vokal och instrumental

Att så stor del av kvinnliga musiker är sångerskor förklarar McClary med att de genom den med text försedda sången kan få publiken att fokusera på själen (det inre) istället för kroppen (det yttre) (McClary 1991:151). Bayton (1998:13) menar istället att på scen är sångerskerollen den enda som inte rivaliserar med männens vilja att uttrycka sina tekniska färdigheter på instrumenten. Återigen tas förhållandet kvinna/kropp/natur upp. Kvinnans naturliga instrument är hennes kropp och männen kan kontrollera den genom tekniken. Det är också intressant att i sammanhanget notera hur tidigt grunden läggs för det och hur det verkar båda vägarna. Lika ofta som en man säger ”Nej, *jag* kan inte sjunga!” (i nyktert tillstånd) hävdar en kvinna att hon absolut inte kan spela något instrument. Däremot är det vanligt att hon uppger att hon istället sjunger lite ”till husbehov”.

D: ”Det är större skillnad på hur sångerskor uttrycker sin kvinnlighet jämfört med kvinnliga instrumentalister. Att spela ett instrument är väl mera traditionellt manligt, och kvinnliga instrumentalister har nog större frihet där att välja om de vill gå ut starkt med sin kvinnlighet eller ”bara” vara instrumentalister medan kvinnliga sångare förväntas uttrycka sin kvinnlighet.”

Daniel har märkt att kvinnliga instrumentalister jämfört med sångerskor verkar ha ett bredare genusspektra att verka utifrån. Vokalisterna har en rik kvinnotradition att ösa ur och har således främst kvinnliga förebilder. Dessutom har de ofta en central roll i scenframträdanden och fungerar i större utsträckning än instrumentalister som ”blickfång”. Kvinnliga instrumentalister tar istället del av två världar; den kvinnliga eftersom de trots allt besitter en kvinnas kropp, och den manliga eftersom de genom spelandet är en del av en manlig sfär.

## Den långa vägen till karriären

Om man ser till dagens musikindustri i stort är det tydligt att kvinnor har blivit konsumenter istället för producenter av musik. Om man utgår ifrån att man inte föds till att bli en skicklig fiolspelare måste det alltså betyda att det ligger något socialt bakom kvinnornas frånvaro i spelmanskarriären. Bayton (1998:40) menar att det (gällande rocken) härrör från den livsmening samhället ger unga tjejer. Om man tittar på omslagen till de veckotidningar som riktar sig till tonårsflickor är det uppenbart att det enda fritidsintresse en ung tjej behöver ha är att forma sin kropp efter kvinnoidealet och på sätt kunna skaffa en pojkvän.

Applicerat på folkmusiken kan man säga att medan killarna sitter och pluggar in låtar och försöker härma sina förebilder ägnar sig flickorna åt att prata om killar med sina tjejkompisar, hänga upp idolbilder och drömma om att bli spelmännens fru...

Bayton skriver också att det är tjejer ur arbetarklassen som verkar mest benägna att hänga upp sitt liv på att hitta en make och gifta sig. Om dagens folkmusiker fortfarande har en dragning till bondesamhällets ideal eller om flertalet folkmusiker har sin bakgrund i arbetarfamiljer låter jag vara oundersökt.

Om flickorna några år senare kommer på att det kanske kunde vara roligt att spela själva har killarna många års försprång. Killar har dessutom en tendens att i större utsträckning använda och utveckla den speciella terminologi som finns i musikvärlden. Det yttrar sig i att tjejer, som inte hänger med i jargongen, effektivt utesluts ur gemenskapen. Inom folkmusiken blir ofta studerandet av vissa traditioner och traditionsbärare ett forum för sk ”word-dropping”. Killar lär sig också tidigt att använda teknik medan tjejer istället uppmuntras att odla sina vårdande och humanitära ”egenskaper”. I längden betyder det att män får egenrätt på teknik och att många kvinnor hyser misstro till den. Det kan också leda till att kvinnliga musiker känner sig otrygga i inspelningssituationer då de är ”utelämnade” åt tekniken.

Det är lång väg till egen karriär som kvinnlig spelman. Jeanett har uppfattat problemet som en skillnad mellan män och kvinnor att ta kritik;

*J: ”Jag tror att män och kvinnor har olika sätt till självkritik och att det gör det svårare för kvinnor att uppträda offentligt. /.../ Kritik mot en kvinnas spel kan ses som kritik mot hela hennes person. Omvänt kan detta ses som att om en kvinna beundrar en mans spel blir det lätt en beundran för hela hans person (eller om hon inte gillar personen kan det bli svårt att gilla hans musik). Detta är kanske anledningen till att så många män vill bli musiker... och en anledning till att tjejer blir så förälskade i musiker...”*

Lena, bland andra av informanterna, funderar på om det är kvinnors benägenhet att hålla sig innanför kollektivet och fokusera sig på det sociala i spelet som håller tillbaka dem från egna karriärer;

*”Kanske är det så att kvinnor måste uppmanas av andra i miljön för att t ex ställa sig själv på scenen eller spela in skivor. /.../ Självt upptäcker jag att jag ibland väntar på att någon ska föreslå mig att jag ska göra det ena eller det andra, detta trots att jag vet att jag är fullt kapabel till att göra det. /.../ Från mina kvinnliga spelkompisar känns det ibland så att det inte har varit helt ok att gå utanför gruppen och göra något eget. /.../ Kanske är många tjejer rädda för att bryta inrotade sociala mönster som man känner sig hemma i?”*

Flera av de manliga frågelisteinformanterna föreslog att kvinnor kanske saknade det entreprenörskap och den driftighet som krävs för att våga sig in i karriären. Här är Jörgen, Lars och Göran:

*J:”Att inte så många kvinnor arbetar yrkesverksamt med folkmusik kanske beror på att de inser att det är ganska svårt att försörja sig på folkmusiken och därför gör ett annat utbildnings- och yrkesval. Dessutom kräver yrkeskarriär inom folkmusiken både hög nivå på musiken OCH en evig konkurrens om ganska få speltillfällen. Kanske är män mer benägna att ge sig in i den kamp som ett liv som professionell musiker kräver.”*

*L:”Killarna började komma igång / med harpspelandet/ på 70-talet, tjejerna kom lite efter, men jag tror dom är i majoritet nu. /.../ Det tar ju ett tag för tjejerna med, precis som det gör för oss killar, att slå sig fram till den positionen att man KAN leva på att spela. På 70-talet var det inte många killar beller som var proffs och tjejerna ligger, skulle jag tro, åtminstone 10 år efter. (?) Kanske är det så att killar är mer ”gåpåiga”? Eller saknar självkritik..? Kanske är det en killgrej att framhäva sig mer? Eller, om jag ska provocera lite, kanske killarna är bättre spelmän?! OM det nu skulle vara så, skulle det ju i så fall kunna bero på vår ”tjunstart” med rötterna i 60-70-talet?”*

*G:”Tjejer kanske har en mer realistisk uppfattning om arbetsmarknaden.”*

Ellika, som har längst erfarenhet som professionell musiker av mina informanter, kan i efterhand se mönster i hur hon behandlats som musiker. Mönster som kan vara svåra att uppdaga när man är mitt i det. Kan det faktum att media på senare tid uppmärksammat kvinnliga musikers villkor påverka ens bild av det förflutna? Eller är det så naturligt för tjejer att bli satta på undantag att man inte reagerar förrän man upptäcker hur det är att stå i förgrunden?

*E: ”Om jag tänker tillbaka har jag haft både för- och nackdelar med att vara kvinna. Jag tror att jag av vissa spelmän inte har blivit sedd förrän nu, faktiskt. Såna som borde ha upptäckt mig tidigare har inte lyssnat på mig tidigare. Samtidigt tror jag att andra kanske HAR lyssnat på mig och gett mig mer plats än jag egentligen ens var*

*värd som musiker från början just för att jag var tjej. Jag tror att jag inte reflekterade så mycket över det då /.../ Jag ser mönster nu i efterhand. Och jag kan också nu se mönster hur duktiga kvinnliga spelmän som jag ser inte blir lyssnade på. Så är det faktiskt. De är skitduktiga på att spela, men det är ingen som märker dem.”*

Det här osynliggörandet har inget med driftighet att göra. De mekanismer i samhället som visade sig i den manliga historieskrivningen gör sig gällande än idag.

Malin nämner också hur man som tjej utesluts ur den manligt präglade spelmansidentiteten, något som också kan jämföras med bilden av den manliga rockstjärnan:

M: *”Det är svårt att hävda sig i en mansdominerad värld. För att vara en riktig spelman så skall man ju supa och vandra runt hos damerna och det funkar inte för oss tjejer.”*

Att ”supa och vandra runt hos /killarna/” borde inte vara något större problem rent praktiskt för en tjej. Orsaken till att det ”inte funkar” är i så fall att om en kvinna använder sin sexualitet på det sättet samtidigt som hon är en mer eller mindre offentlig person blir hon dubbelt märkt som prostituerad. ”Folkmusikhora” är ett begrepp som florerar omkring beskrivande någon i folkmusikkretsar man *antar* är ”sexuellt frigjord”. Jag har länge funderat på vad den manliga motsvarigheten till ”folkmusikhora” skulle vara. ”En riktig spelman”, kanske.

## Familjen eller musiken?

Bayton (1998:98) behandlar den konfliktsituation många kvinnor känner av när det kommer till att skaffa barn och samtidigt kunna vara professionell musiker. *”Musicians schedule their lives around music as mothers do around their children”* (Bayton 1998:98). Om man då både är musiker och mor kan det bli svårt att få ihop det. Om man, som Bayton påpekar, inte är väldigt framgångsrik eller väldigt förmögen.

Håller man på med folkmusik blir graden av framgång något reducerad om man jämför med möjligheterna inom den kommersiella musiken. Man blir inte heller speciellt rik på det, hur framgångsrik man än är. Men vilken genre det än gäller måste man vara beredd att lägga ner mycket arbete för att kunna försörja sig på musiken.

Bayton visar hur män har en större benägenhet att kunna isolera sig från sin omvärld och totalt hänge sig åt musiken, vilket resulterar i skickliga musiker, men kanske inte de ideala fäderna. Hon har dock också noterat att det på ett sätt kan vara lättare för musiker-mödrar att kunna fortsätta

med musiken om den andra föräldern också är musiker, men det kan också yttra sig i att fadern anser att hans musik är viktigare än hans partners och att han fortsätter musicera i lika hög grad som förut medan hon helt får omskola sig till förälder.

Ser det likadant ut inom folkmusiken eller lever 70-talets alternativitet i form av pappaledighet kvar? Jeanett har uppmärksammat fenomenet bland hennes vänner;

*J: ”Man kan fundera på varför det finns så få par inom folkmusiken där båda spelar. Personligen känner jag en hel del par där båda spelat när de en gång träffades, men där det bara är en som fortfarande spelar efter ett tag tillsammans. Dessutom är det oftast mannen som fortsätter att spela.”*

Det verkar dock som om det i många fall är en odefinierbar längtan hos kvinnor efter ett fast familjeförhållande och barn som får gå före musiken;

*J: ” Jag tror att det faller sig ganska naturligt för en del kvinnor att så småningom i livet prioritera barn och familj före musikintresse. Det handlar ofta inte om en försakelse utan en omprioritering, vilket kanske kan vara svårt för utomstående att förstå.”*

Men varför är det kvinnor och inte män som gör den omprioriteringen? Om man ser till Ellika, som fortfarande inte har familj och barn, känner hon att hon prioriterat bort det för musikkarriärens skull?

*E: ”Jag har ju hela livet gjort mina personliga val vilket har inneburit att jag valt bort en massa situationer där det kunnat bli familj och barn, men jag kan inte säga att har någonsin medvetet ”valt” musiken. Jag kanske har gjort den uppoffringen men det är inget jag har bestämt att jag ska göra. Det har bara blivit så. ”*

Ellika har vistats väldigt mycket på scen och hon beskriver hur hon har ett mycket personligt förhållande till sin publik. Scenen har i princip blivit hennes hem. Med så mycket scenvana, och antagligen med en god portion självförtroende redan innan det, har förbindelsen med publiken blivit nästan familjemässig;

*”Nästan varje gång jag ska gå ut på scen så undrar jag varför jag inte har ett annat jobb. Jag undrar vad jag är för en idiot som håller på med det här, ’ varför jobbar jag inte på posten istället?!’ Att det är så och att sen ta sig förbi det och ut på scen, det är lite liknande som att vara bergsklättrare. Det är en drift, liksom. Sen är det något annat som händer när man ÄR på scen. /.../ Det är som en sorts väldig glädje, som att jag träffar min familj*

*när jag kommer upp på scenen, som är gentemot publiken. Jag känner mig liksom hemma med publiken. Jag får ofta tänka mig för så att jag inte pratar för fritt, så att jag kommer ihåg att jag faktiskt är på scen och att det sitter människor där som jag inte känner. Man kan få för sig att 'jag är hemma'. Och då vet man ju inom sig samtidigt att det är man inte, och då är det en väldig njutning, liksom."*

### Sammanfattande diskussion av intervjuerna

Eftersom det av tradition inte finns några kvinnliga förebilder för svenska spelmän så har man, som både kvinnlig och manlig utövare av instrumental folkmusik, fått ta efter manliga fiolspelare. Jag visade fyra olika utförandeformer av genus som kan bli aktuella när man som kvinna blir del av en så manligt dominerad arena. Det verkar dock som om mina informanter i högre grad har problematiserat manligheten/kvinnligheten i spelandet (insidan), än genom kroppen (utsidan). Det kan bero på att folkmusiken inte existerat på scenen så länge. Innan den blev en scenisk uttrycksform hade den ju en praktisk funktion i dansen och man var tvungen att arbeta med faktorer som gung och driv i själva musiken för att tillfredsställa den dansande publiken. De *dansade* till spelmannen. Han fick se ut hur han ville.

Det verkar därför som om det har blivit en sorts kulturkrock mellan den traditionella spelmannens auditiva konst och dagens visuella. Och det blir kvinnorna som märker av det eftersom exponerandet den kvinnliga kroppen innebär att den automatiskt blir föremål för "den manliga blicken" och musiken de vill framföra blir mindre viktig. Dvs om en tjej trots allt tar sig till offentligheten kan hon lätt bli bortskrämd därifrån när hon upptäcker att publiken inte lyssnar på hennes musik utan betraktar henne som en kropp. Mina informanter har iakttagit fenomenet, men inte problematiserat det. Flera av dem har uppgett att orsaken till att de tagit sig så långt som de har kanske har berott på att de varit "lyckligt ovetande" om det.

I tidig ålder lär sig flickor och pojkar att uttrycka sig olika och det är snart tydligt vilka som får ta mest plats. Det ger sig i uttryck även i informanternas syn på det spelade språket. Killar är målinriktade och rättframma, medan tjejer är avvaktande och mer benägna om att saker och ting ska fungera socialt. Till det kan man lägga den ständiga pressen på unga kvinnor att ägna sin fritid åt att få den ideala kvinnokroppen så att de kan bli "lyckligt bortgifta". Medan killarna alltså är målinriktade, och säkra på att bli en duktig spelman. Samhällsstrukturen gör att villkoren för att ge sig in i folkmusikbranschen inte är de samma för kvinnor som för män.

Den tävlingsinriktning som de manligt dominerade Zornmärkesuppspelningarna kan symbolisera yttrar sig i det spelade språket också. Män sägs visa en slags "tuppighet" och är högljudda, medan kvinnor ska spela känsligt och måttfullt. Även om informanterna är medvetna

om att det hindrar kvinnliga spelmän att ta plats konstruerar hela tiden fördomarna en sanning genom föreställningen att det är så.

”Traditionsbärare” är ett ganska laddat uttryck i folkmusiken. Det står på ett sätt för någonting tillbakasträvande, samtidigt som de allra flesta spelmän idag vill säga sig tillhöra någon lokal speltradition och på så sätt tagit del av traditionsbärarens kunskaper. Det är få av de professionellt verksamma spelkvinnorna som inriktat sig på någon speciell tradition. De verkar hellre söka sig egna vägar. I brist på förebilder kanske det är en naturlig väg? Samtidigt som traditionen kan vara trygg att falla tillbaka på genom att man fokuserar det auditiva är det solistiskt präglat och därför utelämnande. Särskilt eftersom kvinnor uppfostras till att verka kollektivt, om man ser till informanternas svar.

## Slutdiskussion

Jag har med uppsatsen försökt ge en bild av instrumentspelande kvinnors roll i den svenska folkmusiken. Eftersom folkmusik än idag är så historiskt förankrad genom tradition undersökte jag först förutsättningarna för kvinnligt musicerande i det sena bondesamhället, ur vilket folkmusikbegreppet härstammar. Utifrån det jämförde jag situationen för kvinnliga spelmän idag, med hjälp av folkmusikutövande informanter och med olika vinklingar på genusforskning.

Kvinnors musicerande i bondesamhället var tydligt avgränsat till de arenor där deras arbete företogs. I hemmet eller i arbetet med kreaturen; lågstatusarbete i det (av maktstrukturen) dolda. Fiolspelandet hörde till den manliga, offentliga sfären. De enda kvinnorna som fick vistas i offentligheten var hororna. Däremot är det av vikt att ifrågasätta hur ovanliga de kvinnliga spelmännen egentligen var - om det verkligen var så eller om historieskrivningen om spelmännen automatiskt uteslöt kvinnor.

Folkmusik på fiol har under det senaste decenniet kommit att bli främst en scenisk konst efter att alltmer ha mist sin ursprungliga funktion som dansmusik. En av frågeställningarna inför uppsatsen var hur det kan ha påverkat kvinnors förutsättningar att uppträda med folkmusik. När musiken flyttades till en annan arena kanske den skulle omladdas till att bli könsneutral? Det verkar dock som om problemet fick en ny dimension när den auditiva folkmusiken blev visuell. Folkmusiken, som en traditionsbaserad genre, fokuserar fortfarande mer på att musiken ska fungera till dans, än reflekterar över att kroppen exponeras på scenen. Till skillnad från t ex rocken. Så nu när kvinnors möjligheter till att bli spelmän ökat på flera sätt (utbildningar osv) gör istället den sceniska framställningen att de ändå blir föremål för den normativa ”manliga blicken”

och deras kroppar blir intressantare än deras musik. På så sätt betraktas fortfarande kvinnor i offentligheten som ett slags prostituerade.

Mina kvinnliga informanter uttryckte en omedvetenhet inför sin kvinnlighet på scenen som förvånade mig lite grann. Är måhända folkmusiken mer frigjord än andra musikinriktningar vad gäller ”naturliga” könsidentiteter eller beror det på en mer utbredd omedvetenhet om betydelsen av kön som omöjliggör problematisering? En orsak till att jag förväntade mig att kvinnor problematiserat sin roll i högre grad kan vara att jag, i mitt offentliga folkmusicerande, inte har utgått från tradition i så stor utsträckning utan har istället blivit en del av en mer visuell inriktning. Jag har därför kanske märkt av det tydligare.

Friths performanceteorier kan appliceras på de kvinnliga informanternas beskrivningar av problematiken kring deras scenframträdanden. Konflikten mellan det inre och det yttre blir tydligt för en kvinna på scen när man ser sig själv som musiker (något som kommer inifrån) medan publiken istället uppmärksammar personen som kvinna (det yttre). Informanterna utgick ifrån att publiken såg dem som ett subjekt, medan erfarenheterna sa att de inte alltid gjorde det. Det performativa objektets mening gick inte alltid fram.

Ett sätt att komma runt det är att man maskerar över den kvinnliga kroppen med manlighet, i likhet med Mäster-Åhs Johanna, och blir en pojkflicka. Det kan ses som en strategi för att få fokus på musiken istället för att bli värderad efter sin kropp. Enligt Butlers teorier skulle det antingen betyda att man utmanar de givna restriktionerna och skapar sig en egen identitet utifrån ett friare genustänkande. Eller så är det ett sätt att försöka gömma sin utsatta kvinnlighet och istället forma sig efter den manliga normen.

Jag förväntade mig att kunna se tydligare mönster av McClarys hora/madonna- dikotomi, men det yttrade sig mest i den vokala, jämfört med den instrumentala kvinnorollen. Sångerskor förväntas ofta ha en moderlig eller jungfrulig framtoning, samtidigt som de har krav på sig att vara ”sexiga” eftersom de ofta är centrala i det visuella framträdandet. Fiolspelerskorna har istället möjligheten att ta till sig en mer könlös roll. ”Folkmusikhororna” finns i båda lägren och har ingen koppling till det sceniska.

Frågan varför det finns så få yrkesverksamma kvinnliga spelmän som syns i media och har en framträdande roll som individualister på den svenska folkmusikscenen är en komplex fråga som inte bara rör folkmusiken. Man kan se på de allra flesta andra instanser i samhället att det även där är män som dominerar på de högre posterna i karriärstegen. Man kan t ex jämföra med ridsporter eller med kockyrket; hur stor andel killar är det på ridskolorna på amatörnivå? Hur många killar jämfört med antalet tjejer är intresserade av matlagning i grundskolan?

Osynliggörande och särskiljning av kvinnliga spelmän är en effekt av det mansstyrda samhälle som enligt Butler skapade könsstrukturerna för att kunna utöva makt. I historiebrevningarna läser man enbart om manliga spelmän trots att Linné hävdade att ”Qvinfolken äro spelmän”. I dagens folkmusiktidning, som även den kommer att bli historia, läser vi fortfarande om alla dessa manliga spelmän. Trots att man på vilken spelmansstämma eller folkmusikfestival som helst ser att det finns massor av duktiga spelkvinnor.

Hur ska man kunna komma till rätta med ett problem som det här som är så djupt förankrat i maktstrukturer, tradition och osynliggörande? Kan lösningen vara att, som kvinnliga rockmusiker gjort sedan 70-talet, ordna konserter och seminarier endast med kvinnliga spelmän eller bidrar det istället till den särskiljning som essentialisterna förespråkar? Jag tror ändå att det kan vara ett steg i rätt riktning eftersom det första delmålet måste vara att medvetandegöra vilken ställning kvinnor i spelmansvärlden egentligen har.

Nästan alla mina informanter delade föreställningen om att könsmönstren i den svenska folkmusiken var på väg att brytas. Även om den optimistiska föreställningen har härskat i årtionden. Fyra av de nio studenter på Kungliga Musikaliska Högskolan som nu studerar för att bli folkmusiker på fiol är tjejer. Ellika menar att de är väldigt starka instrumentalister allihop och hon är säker på att ”*många av de här tjejerna kommer bli väldigt offentliga*”. Jag hoppas verkligen att hon har rätt och kanske vågar man sig på att säga; ”Om en sådär tio år, är det säkert lika vanligt att se en tjej som en kille stå där”, som förebild för kommande generationer...

Jag avslutar med ett citat av Daniel och med en önskan att alla människor snart förstod att det är sant;

”Det gemensamma för människor är ju att vi har kön, inte vilken form det är på det.”

## Käll- och litteraturförteckning

### Otryckta källor

Lira (1994-1999)

Musikens Makt (1973-1980)

Emailintervjuer samt transkriberad telefonintervju finns i författarens ägo

### Internetadresser

Drones elpostlista; <http://www.drone.se/elpost.html>

Folkmusikkatalogen; [www.rfod.se/fmk/index.asp](http://www.rfod.se/fmk/index.asp)

Svensk folkmusiks onelist; [www.onelist.com](http://www.onelist.com)

### Tryckta källor

Arvidsson, Alf 1999: *Folklorens former*. Lund:Studentlitteratur.

Bayton Mavis; *Frockrock*, 1998, Oxford

Butler Judith; ”Subversiva Kroppsakter”. I: *Feminism*, Larsson Lisbeth (red), 1996 Lund, s 147-178.

Ehn, Billy & Klein, Barbro 1994:*Från erfarenhet till text*. Stockholm:Carlssons.

Frith Simon; *Performing Rites*, 1998 Oxford

Frykman, Jonas 1993: *Horan i bondesambället*. Stockholm:Carlssons.

Ganetz Hillevi 1997: *Hennes röster: Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Eslöv:B Östling Symposion.

Giddens Anthony 1997: *Modernitetens följder*. Lund:Studentlitteratur.

Johansson Aina 1988: artikel i *Värmlands Spelmansförbunds medlemstidning*, nr 1

Johnson, Anna 1990; ”The Sprite in the Water and the Siren of the Woods”, 1990. I: *Music, Gender, and Culture*. Berlin, s 27-40.

Johnson, Anna 1989: Fäbodmusiken – kvinnornas, djurens och de vilda skogarnas musik. I Öhrström, Eva & Ramsten, Märta (red): *Kvinnors musik*. Stockholm:Utbildningsradion, s 34-41.

Ling Jan 1964: *Svensk folkmusik*. Stockholm.

Ling, Jan; Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red) 1980: *Folkmusikboken*. Stockholm:Prisma.

Lundberg Dan & Ternhag Gunnar 1996: *Folkmusik i Sverige*, Hedemora:Gidlunds.

Lundgren Britta, ”Etnologi och kvinnoforskning” 1990. I: *Rig* nr3.

Lövkrona Inger 1990: ”Nyckelknippans semiotik”. I: Gustavsson Anders (red), *Nordisk etnologi och folkloristik under 1980-talet*. Uppsala.

McClary Susan; *Feminine Endings*, 1991 Minnesota.

Ramsten Märta 1992; *Återklang:svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Göteborg:Musikvetenskapliga institutionen.

Saether Eva 1984; *Folkmusiken Lever*. Stockholm:Askelin & Hägglund.

Schwichtenberg Cathy (red), 1993: *The Madonna Connection*. Boulder:

Stattin, Jochum (red) 1991:*Det farliga livet*. Stockholm:Natur & Kultur.

SUSANNE ODELL

## LAPPSPELMANNEN RENSTRÖM: KONSTRUKTIONEN AV ”LAPPOJKEN” I BERÄTTELSE

### Inledning

I mitt arbete på Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM) kom jag genom arkiverade inspelningar att få höra historien om Lappojken. Nils Johannes Renström var av samisk börd och föddes i Stämmingsgården, Skellefteå socken 1857. Han försörjde sig som kringvandrande spelman och kom den sista november 1886 till Västra Sjulsmark i Bygdeå socken där det var bröllopsgille. På detta bröllop fanns redan Per Anton Lundqvist, född 1856 i Krokån, Bygdeå socken. Lundqvist var lejd som ordinarie spelman och stod, tillsammans med en annan spelman, för musiken på kalaset. Renström, även kallad ”Lappojken” fick lov att spela tillsammans med de två andra männen, men klockan tio på kvällen kom han i dispyt den ene av dem: Per Anton Lundqvist. Bråk uppstod och Lundqvist sparkade och trampade Renström varvid han skrek: ”Nu ska jag döda dig din förbannade lappdjävull!” Renström avled några timmar senare. Per Anton Lundqvist dömdes till straffarbete i två år. Han gifte sig senare med Maria Josefina Sköld från Sävar och flyttade till Sörfors, Bygdeå socken där han blev hemmansägare.

Visst hade jag hört historien förut, bland annat berättad av Thomas Andersson i teaterföreställningen ”Lappojkens sorgliga död”, men nu blev jag allt mer nyfiken och jag började fråga mig hur det kom sig att historien levat kvar och fångat så många intresse. Är det personen Nils Johannes Renström, kanske mer känd som just Lappojken, och hans öde som fångslar eller är det själva historien om ett mord som lever kvar och återskapar denne sägenomspunne spelman?

*”[...]Och lappen hän han faller tar för sig med sin hand  
och mot sin kamrat lutar, Per Lundqvist är hans namn  
men Lundqvist han förbannar den fyllda lappens tag*

och meddetsamma börjar med stövelns skarpa slag[...]”<sup>1</sup>

På DAUM finns, förutom denna visa ur vilken jag just återgett en vers, även några inspelningar med låtar som tillskrivs Lappojken och han omtalas som en stor spelman. Om han var det eller

---

<sup>1</sup> Visan i sin helhet: sida xxxx

inte låter jag vara osagt. Jag har inte heller för avsikt att undersöka vad som är sant eller osant kring Nils Johannes Renström eller ge ”hela” historien om honom. Det är intressant att spekulera i, och jag har grunnat många gånger på hur det egentligen var, men jag väljer här istället att inrikta mig på själva berättelserna om Lappojken, mindre på deras autenticitet.

### Syfte, frågeställningar och material

Syftet med denna uppsats är att belysa berättartraditionen kring spelmannen Lappojken alias Nils Johannes Renström. De frågeställningar jag utgått från är: hur skildras och formas Lappojken i berättelserna? Vad betonas i dem? Vad säger de om berättarens/nutidens/dåtidens värderingar?

Jag har använt mig av dels redan befintligt material i form av dokument från rättegången efter Lappojkens död (ur Länsmansarkivet i Bygdeå), inspelningar från Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM BD2691 och BD2668), visan om Lappojken<sup>2</sup> samt Thomas Anderssons TV-föreställning om Lappojken, dels en intervju jag gjort med Thomas Andersson angående hans föreställning och Lappojkens öde. Jag finner arkivmaterialet passande för syftet eftersom jag genom användandet av det får berättelser från olika tidpunkter. Dokumenten från Länsmansarkivet, och i viss mån även visan, för oss tillbaka till tidpunkten direkt efter mordet. Inspelningarna från DAUM låter oss ta del av historier berättade av två män födda 1901 respektive 1903, som hört historierna om spelmannen sedan barnsben och blir inspelade i mitten av 1970-talet, och slutligen tillkommer Thomas Anderssons två berättelser som får stå för ”idag”. Tilläggas bör att Anderssons berättelse kan ses som en slags sammanställning av just arkivmaterial och berättade historier, till skillnad från inspelningarna ifrån DAUM som snarare bygger på muntlig tradition och rättegångens berättelser som bygger på berättarnas individuella upplevelser av kvällen. Anderssons historier kan således liknas vid en brygga som går mellan och binder ihop dokumenten från länsmansarkivet, inspelningarna från DAUM och ”idag”.

Berättelserna presenteras i form av kortare referat under rubriken ”Lappojken i berättelserna”. Jag har valt att dela in berättelsen från Länsmansarkivet i sju ”delberättelser” för att göra det materialet mer lättöverskådligt (mer om detta står att läsa nedan) och TV-föreställningen redovisar jag i form av en presentation av skådespelet. Jag beskriver i viss mån scenografi, ljussättning och klipp, och jag återger berättelsen i samma ordning som Thomas Andersson presenterar den. Jag har där, av praktiska skäl, valt att inte citera Andersson, utan jag återger större delen av berättelsen utan de dialektala uttryck han använder sig av. I vissa fall har jag dock bestämt mig för att citera Andersson, detta för att det är händelser och formuleringar jag menar

---

<sup>2</sup> Uppt. av Carl Bergqvist. DAUM 2387. K00926

är typiska och/eller av stor vikt i Thomas Anderssons föreställning om Lappojken. På samma sätt har jag arbetat med inspelningarna och domstolsprotokollen. När jag transkriberat och citerat, har jag sökt återge avsnitten så nära uttalet hos sagesmannen som jag kunnat.

## Genreanalys

Jag kommer i detta avsnitt att diskutera olika berättandegenrer, detta för att de olika formerna för berättelserna om Lappojken kan ha betydelse för hur Lappojken framställs. Olika slags berättande har olika premisser. Inger Lövkrona, som skriver om ämnet i "Suktande pigor och fumliga drängar" (1996), definierar en genre utifrån *form*, *tema* och *användning*. Hon förklarar genrebegreppet såsom texter som skiljer sig från det vanliga talet genom en specifik textstruktur – en modell som människan kan använda för att framföra vissa budskap. Det är kognitiva konstruktioner som kan se olika ut beroende på vilken kultur de tolkas i. Något som i en kultur tolkas som en viss genre, ses nödvändigtvis inte på samma sätt i en annan, utan kan ge uttryck åt ett helt annat budskap. Varje kultur producerar sina egna genremodeller avsedda för olika kulturella budskap (Lövkrona 1996 s.111-112).

Lövkrona menar vidare att det budskap en genre förmedlar måste ses i relation till andra budskap som kommuniceras. Genren kan alltså ha flera funktioner samtidigt då funktionen bestäms av kontexten. Ett exempel på genrernas dubbelhet är när Thomas Andersson i två olika situationer berättar sin variant av historien om lappojken. I det ena tillfället framför han en pjäs, i det andra berättar han samma historia, men då i syfte att klargöra hur han tänkt när han gjort föreställningen. Han resonerar kring vad som är sant och falskt och funderingar han haft kring lappojken och mordet på denne. Det är samma historia men beroende på sammanhanget den berättas i kan man säga dess funktion bli annorlunda (Lövkrona 1996 s.108-111).

Ett sätt att utröna skillnader mellan formerna för berättelserna gäller de olika graderna av sanningskrav. Länsmansarkivets berättelser är vittnesmål inför en domstol gällande ett brott, det förutsätts att vittnena talar sanning och det som behandlas är själva mordkvällen, där Lappojken är offret och Lundqvist gärningsman. Inspelningarna från DAUM handlar om spelmän som berättar andra- och tredjehandsuppgifter om en duktig spelman samt hans med- och motgångar. Även här finns ett underliggande sanningskrav, om än inte i lika hög grad som vid en rättegång. Uppgifterna som lämnas förväntas vara åtminstone någorlunda sanningsenliga, ej uppbyggda. Som kontrast till dessa två sorters berättelser finns sedan vistexten och Thomas Anderssons pjäs, där vistexten, som är en berättande visa om ett brott, ska berätta en händelse, och detta på rim.

Visan har dessutom en sensmoral, riktad till ”ungdom här i nord”<sup>3</sup>, att ta det varsamt med alkohol. Sanningshalten i denna visa/historia kan dock inte sägas vara lika viktig, som att visan är fin och fångar lyssnare. Ännu mindre sanningskrav åligger Thomas Anderssons pjäs om Lappojken. Att historien inte är helt uppdiktad gör pjäsen än mer spännande än om den varit fiktiv, men samtidigt så förväntas det inte att allt som ska berättas är fullständigt korrekt. Istället väntar man sig en historia med driv och färgstarka karaktärer. Berättaren kan sägas få en viss konstnärlig frihet att tolka och fylla ut för att göra föreställningen mer fängslande. Thomas Andersson berättar när jag pratar med honom, att grundstommen han bygger sin föreställning på, är hämtad från en tidningsartikel om Lappojken och mordet på denne. Han har även fått historien berättad för sig vid olika tillfällen. Därtill har Andersson lagt till en del, han bygger upp de olika individerna och ger bilder av vad det var för olika personligheter och varför de agerade som de gjorde. Dessa utläggningar är, enligt Thomas Andersson, sådant som han anser skulle kunna ha hänt och sådana egenskaper som han inte finner det omöjligt att de olika personerna kunde ha. Han poängterar dock att de uppgifterna är fabricerade. Någonstans ovanför allt detta flyter intervjun med Thomas Andersson där han berättar ”sin” berättelse om Lappojken och kvällen då han blev mördad. I samband med att han berättar kommenterar han som tidigare nämnt även vad som så vitt han vet är sant och vad som han lagt till, tankar kring detta och reaktioner på pjäsen. Han talar därtill även om den rasistiska botten han menar att historien har och (kanske i egenskap av spelman) berättar om de uppgifter han har som talar för att Lappojken var en sann storspelman. Man skulle därmed kunna säga att pjäsen används för att förmedla ett budskap – kanske ett sätt att försöka åstadkomma vissa förändringar i samhället eller åtminstone vara tankeväckande.

Om det som berättades vid rättegången 1886 kan förövrigt konstateras att syftet med berättelserna var att fastställa den skyldige till ett brott för att ålägga denne ett straff. Utifrån detta vittnade de olika människorna om mordkvällen för att ge en bild av vad som hänt. Det kan bara spekuleras om vad dessa människor tänkte om situationen, hur de resonerade när de skulle bestämma vad de skulle säga. Kändes det viktigt att få föra fram sin version av vad som hände? Ville man vara med och skäpa rättvisa, eller ville man där ifrån snabbast möjligt, för att kunna sköta sitt arbete och diverse vardagssysslor?

I likhet med rättegångsprotokollet är visan antagligen förhållandevis gammal. Visan kan, beroende på när den används, nyttjas i åtminstone tre ändamål: antingen för att någon vill sjunga en visa med vacker melodi och bra rytmik, eller för att fånga åhörare och berätta en historia med viss sensmoral, alltså som en slags moralpredikan. Ett tredje alternativ skulle kunna vara för att

---

<sup>3</sup> Se vistexten s. 26

berätta om ett gripande öde och helt enkelt roa sin publik. När den skrevs någon gång efter mordet skulle den kunnat vara tänkt att fungera som ett varnande exempel, men, i likhet med rättegångsprotokollet så finns det inga kvar att fråga angående detta. Visan kan som sagt även ha skrivits i ett rent underhållande syfte.

## Analysmodell

Den analysmodell som här presenteras utgör stommen för analyserna av de olika beskrivningarna av Lappojken och hans levnadsöde. Jag utgår från Mieke Bals (1985) indelning av texten i fyra narrativa element som utgör formellt bärande beståndsdelar i berättelser: tid, rum, aktörer, händelser. (Bal 1985 s.1-6), men för att kunna uttyda värderingar och besvara mina frågeställningar har jag breddat analysmodellen till att även inrymma ett antal specifika frågor kring framställningarna för att se vad som framhävs och markeras.

- Tid, rum, aktörer, händelser
- Vad får man reda på om Lappojken i berättelsen?
- Hur framställs Lappojken i berättelsen?
- Betonas något angående Lappojkens egenskaper särskilt och i så fall vad? Berättas det om eventuella goda/dåliga egenskaper hos Lappojken?
- Vad betonas i berättelsen? (Både genom val av ord och/eller i tonfallet)
- Understryks något särskilt som sanning alternativt hörsägen?
- Läggas det in värderingar i berättandet? Framställs andras/ ”dåtidens” värderingar på något sätt? Framställs informantens egna uppfattningar på särskilt sätt?
- Hur framstår Lappojken i jämförelse med andra i berättelsen? Hur framstår andra?

## Metodisk och teoretisk inspiration

Minnesberättande om personer som existerat i lokalmiljön är ett vanligt förekommande tema i folkliga traditioner. De flesta människor har nog någon historia om någon speciell människa de känner eller har känt.

Thomas Hylland Eriksens artikel i ”Sagnomsust” (2002) berör berättande om Elvis Presley och handlar om hur olika berättelser knyts till en faktisk person. Hylland Eriksen har som

utgångspunkt att historiska personer kan fungera som kulturellt signifikanta figurer och han menar att enskilda personer genom kulturell betydelse kan överskrida sina ursprungliga givna ramar. Man kan säga att personen blir en myt, symbol, legend eller ikon – personen görs till något större än vad den egentligen är. Syftet med Hylland Eriksens presentation är att ge inblick i det kvantitativa och kvalitativa mångfald som präglar den narrativa konstruktionen av Elvis, en mångfald som enligt Hylland Eriksen kan sägas leda till att den egentlige Elvis försvinner i sin egen myt. (Ibid. s.126-128)

Berättandebegreppet är ganska brett och innefattar både mer strukturerade och lösare utläggningar om personen Elvis Presley. Hylland Eriksen delar in artikeln i fem olika ”berättanden” och de fyra första representerar olika utgångspunkter för en narrativ konstruktion av Elvis: biografiernas, anhängarnas, parodiernas och kommentatorernas. Det femte berättandet är ett konkret exempel på hur dessa fyra olika berättanden kan blandas i en och samma Elvisberättelse och fungerar som ett avslutande exempel på narrativ komplexitet (Ibid. s.126-127). Jag väljer att presentera den första och andra berättandeformen då jag anser att dessa är mest relevanta när det gäller Lappojken.

Det första och en av de vanligaste berättandeformerna knutna till Elvis är biografierna. De är historiska helhetskonstruktioner av Elvis och visar ofta den hela och ”sanna” versionen av Elvis. Biografierna kan räknas som de berättelser som mest minner om det faktum att det faktiskt har funnits en person med namnet Elvis Aron Presley (Ibid. s.128-129). Den andra berättelsen är den narrativa personkonstruktion som företas av Elvis anhängare. Hylland Eriksen menar att stora kvinnor och män blir stora först när någon tillskriver dem en storhet, och i populärkulturens historia är dessa anhängare fansen. Ett sätt att mäta en stjärnas storhet är att räkna hur många fans hon/han har – ju fler anhängare desto större stjärna, alltså en kvantitativ ansats. En annan metod att mäta stjärnans ”storhet” är kvalitativ: man ser till anhängarnas beteende i vardagen och i vilken grad stjärnan präglar anhängarnas liv. Elvis är utifrån båda dessa måttstockar en stor stjärna. Hylland Eriksen anser att man genom att se till just berättelserna kring Elvis kan visa att det är just till följd av berättelserna han kunnat komma dit han ”är” idag (Ibid. s.129-134, 142-146).

Forskning om musikerns roll har allt mer uppmärksammats inom musiketnologi i det senaste decenniet. Från att, inom till exempel insamling och forskning om folkmusik, i första hand ha fokuserat på folkets kollektiva kulturella arv blir musikerna allt mer uppmärksammade. (Lundberg och Ternhag 2000)

Gunnar Ternhag beskriver i sin doktorsavhandling spelmannen Hjort Anders Olssons liv och musik i syfte att ta reda på hur gestalten Hjort Anders har konstruerats. Han undersöker även hur spelmannen förändras från byspelman till spelmansartist samt hur bilden av Hjort Anders formats av några centrala personer. Spelmannen i det sena 1800-talets svenska bysamfund var en specialist och den som uppbar denna roll var på så sätt en expert (Ternhag 1992 s.27). Både omgivningen och spelmannen själv uppfattade saken på det viset. I sina lokalsamhällen var spelmännen kända; namn, meriter och privata omständigheter var i det närmaste allmän egendom (Ibid. s.29). Den svenske spelmans ställning under det sena 1800-talet var en person med ”stor betydelse och låg status”, det handlar om en både-och-hållning där man ser dels spelmans värde som festmusiker, dels föraktet för hans leverne. Motiven för denna missaktning kan sammanfattas med ord som: dålig arbetsförmåga, spritmissbruk och kvinnotycke. Spelmän beskylls ofta i uppteckningarna för lättja, dåliga insikter i ekonomi och allmän sorglöshet. Spelmännen sades dessutom dricka mycket alkohol, något som enligt Ternhag kan befaras röra sig om en direkt verklighetsanknuten föreställning. Andra drag som omtalas i uppteckningarna är dels att spelmännen sågs som ”fruntimmerskarlar”, dels att spelmän kunde besitta övernaturliga krafter. Dessa påstådda kunskaper i magi hade till effekt att omgivningen betraktade sin musiker med stor respekt, ibland med rädsla (Ibid. s.32-38).

Vad gäller berättandet kring Hjort Anders menar Ternhag att man genom att presentera spelmän som bevarare av lokala traditioner (något som bland annat Nils Andersson och Otto Andersson gjort), skapade en kontrast som berättar åtskilligt om (musik)samlarnas syn på samtidens musikliv. Det företeelser som förekom i det rörliga musiklivet, fenomen som spelmännen självklart kom i kontakt med, befattade sig inte samlarna med. Ternhag anser att samlarna med sina uppteckningar ”låste” spelmännens låtar till bestämda utseenden, det som hos spelmännen själva var föränderligt blev något beständigt i samlarnas händer (Ibid. s.252-253). Bilden av Hjort Anders i spelmansrörelsens skapades dock inte bara av Anderssonerna. Ernst Granhammar, aktiv i Svenska ungdomsringen, skrev enligt Ternhag hyllningsartiklar, vilka han menar kan ses som ideologiskt genomsyrade dokument från en tid, då den ”organiserade Folkdansrörelsen hade starka inslag av kulturkonservatism och isolationism” (Ibid. s.253).

## Sockenlappar

Fram till 1800-talets senare hälft utgjorde bönder enligt Svanberg (1999 s.9) det viktigaste samhällsskiktet i Europa. Etnologisk och socialhistorisk forskning har enligt honom visat att varje bondesamhälle tycks ha skapat marginalgrupper som fick stå utanför. Dessa människor, som

ibland setts som representanter för särkulturella minoritetsgrupper, uppfattades som böndernas motsats: de var ej bofasta, var ej skötsamma och brukade de resurser bönderna ratat. Svanberg menar att sockenlapparna kan ses som en sådan marginalgrupp

En viktig bakgrundsfaktor att ta hänsyn till för förståelsen av sockenlappsinstitutionens uppkomst är enligt Svanberg inställningen till avlivning av hästar dels bland bönderna inom det berörda geografiska området, dels den samiska befolkningen. Det förekom fördomar gentemot hästavlivning främst i södra och mellersta Sverige samt i södra Norrland. I egenskap av minoritet hade samerna, menar Svanberg, en möjlighet att bryta mot de normer som omfattades av majoritetsbefolkningen. Det finns åtskilliga belägg för att samer inte tycks ha haft några fördomar mot att t.ex. slakta hästar (Svanberg 1999 s.46). Utanförskapet gav alltså en viss frihet – det gav utrymme för främlingen i det förindustriella samhället, men priset för det utrymme var högt.

Rollen som hästslaktare var förbunden med den lappska identiteten, utan att det behövde innebära sociala restriktioner vid umgänget med majoritetssamhällets representanter. Det förekom dock en del fördomar från allmogens sida gentemot samerna. Till exempel tillskrev man samerna en del negativa eller underliga egenskaper. En av de mest framträdande, skriver Svanberg, är att sockenlapparna skulle vara begivna på sprit, och de sades i vissa fall även vara trollkunniga (Ibid. s.72-75).

Även lappspelmän omtalas kort av Svanberg som nämner Ville Roempke (1994 s.44) och hans studie över Lapp-Nils som exempel. Lapp-Nils var son till Jon Jonsson som var just sockenlapp:

”Det har talats om lappspelmän av laphärkomst, som under 1850 å 60-talen funnos här i bygden att dessa kunde med sitt spel förtrolla ungdomen. Dessa lappspelmän som annars voro s.k. sockenlappar [...] De voro vanligtvis begivna på sprit och överlastade sig ofta. Men en del av dem kunde traktera fiolen och här i Myssjö hade en sockenlapp vid namn Jonas sin vistelse och kunde spela. Hans låtar voro karaktäristiska för honom och benämndes av bygdens vanliga fiolspelmän för Lapp-Jonaslåtar.”

”Det främmande framstår som urtypen för skillnad” skriver Johan Fornäs i ”Moderna Människor” (2004 s.193). Han skriver förvisso inte om spelmän och folkmusik, utan om jazzens intågande i folkhemmen, men jag vill nämna hans resonemang för att ge ytterligare ett perspektiv och exempel på de ovan nämnda marginalgrupperna. Fornäs menar att man på olika sätt exotiserar det främmande, och jazzen räknades till detta främmande. Det var en ovan klangkropp i den svenska miljön och jazzen ansågs till betydande del ha skapats av afroamerikaner, den bedömdes ha en främmande rasmässig, etnisk och nationell prägel. ”I samhället finns det starka

diskurser som i kulturella uttryck försöker göra enkla och tydliga indelningar i ”vi” och ”dom”. (2004 s.194).

På samma sätt som (negativa) schablonbilder målats upp kring sockenlapparna har man alltså haft fördomar gentemot afroamerikaner, romer med flera. Svanberg och Fornäs diskuterar båda detta faktum, och gemensamt för dem båda är att de kommer fram till, att det främmande är lätt att utskilja. Det är lätt att kategorisera en utstickande grupp som ”de andra” – en marginalgrupp som får stå utanför den egna skaran: ”vi”.

## Manlighet under 1800-talet

Berättelserna om Lappojken är också berättelser om en *man* som levde i slutet av 1800-talet. Han var en del av det bondesamhälle som då var rådande, och han mättes utan tvivel efter då vedertagna mått och värderingar. Men hur var gängse bild av hur en man skulle vara under sent 1800-tal?

En tydlig polarisering av könsrollerna började, inom delar av vetenskapen, ta form i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. En uppdelning som med all säkerhet alltid funnits, men som då berördes och behandlades mer reflekterande. Mannen tillskrevs mer kultiverade, civiliserade drag medan kvinnan kopplades till naturen, och attribuerades mer vilda/okultiverade egenskaper. Det är dock, som Ambjörnsson skriver, komplicerat att beskriva mansrollens historiska utveckling. Detta då maskuliniteten har varit, och är, så heterogen. Mannen kan enligt Ambjörnsson sägas ha varit osynlig i historien eftersom det som redovisas där nästan uteslutande rört sig kring männen och deras förhåvanden, men den specifikt manliga identiteten blir lätt osynlig, detta för att den sammansmälter med människans. Man har, som Ambjörnsson säger, ”inte sett mannen för alla män”, det manliga har sammanfallit med det mänskliga, något som framkommer tydlig till och med när man ser till vissa språk där man inte skiljer mellan människa och man – exempel på detta är engelskans *man* och franskans *homme* (Ambjörnsson 1999 s.7).

Daniel Ekman framhåller i ”En mans bok” (1995) att samhället till stora delar är ett manssamhälle. Mannen står för det kända, mannen är normen. För de manliga filosoferna och teoretikerna under historiens gång var kvinnligheten det centrala problemet. Kvinnorna representerade det problematiska medan mannen var allt det som kvinnan inte var (Ekman 1995 s.71). Slår man upp ordet manlig i en synonymordbok står där att läsa uppräknningar av karaktäristika som djärv, karlavulen, rask, heroisk, karsk, orädd, modig, tapper, viril, manhaftig, oförfärad och så vidare (Dalin 1981, Strömberg 1995). Ekman tar upp ett antal attribut, drag och egenskaper som han menar utgör vanliga kännetecken på den manlige mannen i vårt samhälle,

där mannen till exempel bör vara ständigt verksam, självständig, handlingskraftig, djärv, huvudförsörjare, sträng, reslig, kylig, en häändig fixare, aktiv, krigare och rationell (Ibid. s.136-137).

Manlighetsidealet har, enligt Ekman, skiftat avsevärt under tidernas lopp. 1600-talets tystlåtna bonde, som var beredd att bevista tre gudstjänster om dagen i en ouppvärmad kyrka, har han något gemensamt med dagens man (Ibid. s.166)? Jag är av den mening att vissa egenskaper värderades högt då som nu. Även om idealen skiftat så har inte allt förändrats – vissa grunddrag är desamma. De kvaliteter som Ekman räknar upp, till exempel handlingskraft och rationalitet, skulle kunna ha varit skrivna både om 1800-talets och om 2000-talets mansideal.

Det är lite svårt att hitta böcker där man behandlar just vad som betecknades som manligt av 1800-talets allmoge. I ”Skogens fria söner” (1994) diskuterar emellertid Ella Johansson ämnet, då hon bland annat skriver om maskulinitet i norrländskt skogsarbete. Johansson framhåller att en *karl* i bondesamhället i allmänhet var en gift man, och en gift man var alltid överhuvud i ett hushåll. 1800-talets norrlänningar levde dock, enligt Johansson, efter ett ganska unikt mönster där pojkar blev män i två steg – först blev pojken *yingling* och några år senare, genom giftermålet, blev ynglingen *karl* (Johansson 1994 s.160). Därigenom kan två sorters maskuliniteter lyftas fram, en ungdomlig och en vuxen version. Den ungdomliga maskuliniteten var inriktad på prestationer, kamratskapet med andra män, verbal kvickhet med mera. Den vuxna maskuliniteten kan gestaltas med bonden, det respektabla hushållsöverhuvudet, och tillskrevs egenskaper så som ansvarstagande, risktagande, mångsidig och med förmåga till överblick” (Ibid. s.161). En riktig karl hade ”kvinna, barn, hus, jord och häst” (Johansson 1994 s.160). Chanserna att leva enligt denna norm var dock, enligt Johansson, små för de flesta män i 1800- och det tidiga 1900-talets norrländska samhälle.

Ett annat sätt att se förr rådande ideal, är genom de egenskaper som lyfts fram som avvikande och dåliga. Något som framkommer inte minst då Gunnar Ternhag skriver om spelmannen som missaktades av den svenska allmogen. Han uppfattades ha bland annat dålig arbetsförmåga, spritproblem samt dåliga insikter i ekonomi. Därigenom kan vi anta att oföretagsamhet och allmän sorglöshet inte sågs som några goda egenskaper till skillnad från idogt arbete. En ”riktig” man skulle kunna försörja sig själv och hårt arbetande människor värderades högt.

## LAPPOJKEN I BERÄTTELSENA

Här presenteras de olika berättelserna om Lappojken. Alla berättelser, med undantag för visan som står i sin helhet, är återgivna i form av referat. I vissa fall finner jag det nödvändigt att citera,

och markerar då detta med citattecken. Detta för att det är händelser och formuleringar jag menar är typiska och/eller av stor vikt i berättelserna. När jag transkriberat och citerat, har jag sökt återge så nära uttalet jag kunnat.

Jag inleder varje avsnitt med att ange tid, rum samt aktörer i berörd berättelse, därefter redovisas händelser. Jag har dock varit tvungen att göra två undantag: vittnesmålen och Thomas Anderssons tv-föreställning. Vad gäller vittnesmålen har jag valt att enbart redovisa tid, rum och aktörer i den första, allmänna, skildringen av kvällen (se 3.4). Detta på grund av att dessa uppgifter är gällande för samtliga berättelser från rättegången. De olika vittnesmålen som sedan följer (se 3.4.1- 3.4.7) läses alla som uppgifter kopplade till händelser. Thomas Anderssons TV-föreställning i sin tur har jag återgett som ett referat av pjäsen. Jag beskriver kortfattat scenografin och de olika klippen, och skriver med mina egna ord om pjäsen, jag har valt att inte försöka skriva ut dialekten Andersson pratar annat än i särskilda fall, de citaten markeras såsom jag nämnt ovan med citattecken.

## Thomas Andersson (intervju)

**Tid:** den 1:a advent 1886

**Rum:** Västra Sjulsmark på ett bröllopgille. (Hos Israel Sävstedt)

**Aktörer:** Brudens far Israel Sävstedt, Brudgummen Lundmark från Bullmark, Ordinarie spelmannen Lundqvist från Krokån, Johannes Renström: kringstrykande spelman av samisk börd. Renströms mor var lapp, de tillhörde fattiglapparna. Lappojken var yngst av fem syskon.

**Händelser:** Lappojken kom objuden till bröllopet i Västra Sjulsmark. Där fanns redan Lundqvist som spelade fiol och dessutom en man som spelade tramporgel. Lappojken fick lov att spela han också. Han stämde sin fiol efter tramporgeln för att sedan börja spela. Han var väldigt duktig.

Till betalning fick Lappojken brännvin. Detta ledde till att han efter en stund blev ”full som en spruta”, men han spelade fortfarande lika fint. Lundqvist, som inte kunde spela lika bra som Lappojken, blev arg och förlägen.

Lappojken blev fullare och fullare och fick tillslut hjälp av en kvinna att hålla sig upprätt. Denna kvinna råkade vara samma kvinna som Lundqvist hade haft ihop det med. Detta blev för mycket för Lundqvist så när Lappojken ramlade och i fallet fick tag i Lundqvists fiol i ett försök att hindra fallet tappade Lundqvist besinningen.

Lundqvists fiol slogs sönder mot golvet och Lundqvist skrek ”Nu ska jag sparka ihäl dig din förbannade lappdjävul”. Han hoppade och sparkade ihäl Lappojken som dog senare samma kväll, liggandes i en säng ute i köket i samma gård

Lundqvist blev inlåst i sockanarresten i Bygdeå under den julhelgen 1886 och dömdes för dråp i hastigt mod.

Efter fängelsevistelsen flyttade Lundqvist till Sörfors utanför Sjulsmark. Detta menar Thomas Andersson kan ses som ett tecken på att Lundqvist inte skämdes för det han gjort. Om så vore skulle han inte ha flyttat så att han bodde ännu närmare byn och platsen där han hoppat ihäl Lappojken.

En ättling till dåvarande kyrkovaktmästaren har berättat för Thomas Andersson att när Lappojken kom till Bygdeå för obduktion var han stelfrusen. Detta för att man lagt honom i lagårdsporten sedan han dött. Vaktmästaren tog därför in Lappojken i ett rum så att han skulle tina upp fortare. Vaktmästaren ställde upp Lappojken mot något framför kaminen, men kroppen föll ikull. Vaktmästaren blev irriterad och sa: ”Vi vo-or int ovänner men du le-evd. Du ska väl int ställ he så vi vor ovänner nu!” Han ställde sedan upp Lappojken med fler stöttor. Detta, menar Andersson, kan ses som ett tecken på brist på respekt för Lappojken (och för samer i allmänhet) och det visar därmed också på en rasistisk botten i historien om Lappojken.

1883, -84 eller -85 hade Lappojken kommit gående efter Bureälven i trakten kring Ljusvattnet. Lappojken ville vara med i flottningen, men det fick han inte. Boström som ledde flottningen sa nej då han tyckte att Lappojken var alldeles för liten. Men, sa Boström, du får full lön i alla fall om du spelar för oss i pauser och på nätterna! (detta för att de arbetade i nattlag och ville ha någon som kunde pigga upp flottarna).

Thomas Andersson menar också att Johannes Renström kan ses som en mytisk person. Som exempel på detta berättar han om farbröderna i Burträsk spelmanslag, som ofta pratade om hur duktig Lappojken ska ha varit på att spela fiol... En till sak som enligt Thomas Andersson talar för att Lappojken var en väldigt duktig spelman är att Lappojken befann sig i trakterna där det fanns stor-spelmän, och Andersson menar att det är möjligt att Lappojken lärde sig att spela fiol av dem.

En gång när Lappojken hade varit och spelat i Ljusvattnet träffade han Viktor Burman, även kallad Spel-Viktor. Burman var då cirka 11-13 år. Lappojken lärde Spel-Viktor några låtar. Lappojken lär då ha sagt (om Burmans spel) att det var det jäkligaste han hört! (i positiv bemärkelse). Eugenia Norén var i sin tur lärd av Spel-Viktor. Hon har berättat för Thomas Andersson att Spel-Viktor sa följande till henne angående Lappojkens skicklighet: ”Nu ska je ta å

spela en kadrilj et Lapp-pöjtjen"... och sedan: "Ja denna bruke Lapp-pöjtjen spela, men mytje, mytje bätter, å du ska veta att det ar Viktor Burman som sa det".

Josef Nyström

**Tid:** 1/12 1886

**Rum:** Västra Sjulsmark, på ett bröllopgille.

**Aktörer:** Brudgummen Israel Sävstedt, ordinarie spelmannen Per Lundqvist från Krokån och kanske en till spelman också. Lappojken född 1845, från Stämmingsgården i Skellefteå. Lappojkens pappa hette Einar Andersson, Lappojkens mamma var "Lappstint". Lappojken var liten och spe.

**Händelser:** Lappojken kom dragandes med sin fiol och stod och tittade in genom fönstret. Lappojken kom sig sedan in och fick börja vara med och spela. Per Anton Lundqvist såg att människorna blev tyckte väldigt mycket om Lappojken, när Lappojken spelade var det som om folket blev "trolldagi". Då blev Lundqvist arg. Lappojken var så full på bröllopet i Västra Sjulsmark mark att han ramlade på rygg vid spelbordet. Per Anton Lundqvist hoppade då upp på bordet och sedan ner på Lappojken. Lundqvist hoppade ihjäl Lappojken (han dog två timmar senare på samma gård). Lundqvist fick 2,5 år för "dråp i hastigt mod". Lappojken begravdes på Bygdeå kyrkogård.

Lappojken var med i flottningen i Skellefteälven och i Burträsk. Han hade jämt fiolen med sig. En man från Lappvattnet som Josef Nyström träffat på ett ålderdomshem hörde Lappojken spela i Bursiljum. Vidare berättar Josef Nyström om Viktor Burman (Spel-Viktor) som berättat för Nyström om Lappojken. Burman brukade ej skryta och han hade berättat för Nyström att Lappojken var mycket bra på att spela fiol: "för han kan för stråk han, bruk han säga Spel-Viktor".

Emil Sandberg

**Tid:** framkommer ej.

**Rum:** Västra Sjulsmark, på ett bröllop.

**Aktörer:** En moster åt "Tant Pettersson" som gifte sig med en Åberg. Föräldrarna till Tant Pettersson, som var bjudna till bröllopet. Per Anton Lundqvist som var tingad att spela på bröllopet (han var farfar till en Lundqvist som Emil Sandberg vet vem det är). Lappojken (han

hette Fjällström och kom från Sorsele). Lappojken gjorde inte annat än att spela fiol, han åkte runt mellan byar och bröllop och spelade

**Händelser:** Lappojken blev ihjälsparkad på ett bröllop i Västra Sjulsmark. Lappojken kom dit objuden. Den ordinarie spelmannen Lundqvist tyckte sig vara en riktig storspelman och då Lappojken kom dit och störde honom och började spela fiol blev han så förbannad att han ”snört´n i golvet”. Det hela skedde i övermod och troligtvis även på grund utav fylla ”å han sprant på bröstet på´n, å trampe på´n å så vart e så... då vart de slut me´n”.

När de sedan obducerade Lappojken kunde de konstatera att han hade cirka 10 % mat i sig och resten var brännvin. ”Han tiggd ba brännvine å drack meste”.

Lundqvist fick ett års fängelse, ”de va så lite liv uti den där karln [lappojken], dem gav´n inte större straff men han fick ett års fängelse”.

Den som berättat historien för Emil Sandberg är bland annat mamman åt Helmer Pettersson, hon var släkt med bruden (bruden var tant Petterssons moster). Tant Petterssons föräldrar var bjudna på bröllopet.

Emil Sandberg berättar även att Lappojken brukade slå sönder sin fiol, ”bara i slarven så han bar´n i en näsduk, å så lind´n ihop fioln åsså spela han igen, en märkvärdi männisch!”

Lappojken brukade följa med till Gumboda, där militären hade lägerplats ”på den ti´n”. De (militärerna) satte Lappojken på axeln och så satt han och spelade på samma gång. Lappojken var så lätt att de som bar honom sa att det kändes som att bära en tio kilos mjölpåse.

Lappojken var väldigt bra på att spela. Han var i Stockholm och spelade på Operan och han spelade även i Tyskland. Lappojken fick ”beröm vi furstihusa”. Han fick pengar också, men dem drack han upp.

Länsmansarkivet

**Tid:** 30/11-1/12 1886

**Rum:** Sjulsmarks by (Västra), bröllopgille hos Jonas Lundmark

**Aktörer:** Krono-hemmansåboen Per Anton Lundqvist från Krokån som spelade fiol. Jonas Lundmark. Karl Anton Åberg (Brudgum). Nils Johannes Renström (även kallad Lapp-Janne) från Stämmingsgården, Skellefteå sn. Renström var en kringstrykande, till växten liten spelman, huvudsakligen sysselsatt med fiolspelning.

**Händelser:**

”P. A. Lundqvist har i rusigt tillstånd medelst häftig sparkning och trampning på åtskilliga delar av kroppen misshandlat kringstrykande lappske personen [...] så att denne efter misshandeln förlorat medvetandet och sedan avlidit [han dog i köket ca 4 timmar senare]”. Misshandeln ägde rum klockan 10 på kvällen. Spelmännen kände ej varandra sen tidigare. De var båda ”bra rusiga”. Per Anton Lundqvist döms för dråp i hastigt mod under förmildrande omständigheter. Han fick undergå straffarbete i två år.

#### Lundqvists vittnesmål

Den dansande ungdomen tyckte att Renström spelade svagare än Lundqvist. När Lundqvist ensam stod på spelbänken sträckte Renström upp handen och rev sönder strängarna. Lundqvist höll upp foten för att hålla sig undan. Om Renström föll pga. honom eller ej mindes han inte. De blev elaka på varandra. Lundqvist hade sprungit ned från bänken för att ”efterse strängarna”. Lundqvist var då så rusig, att han hade skuffat och sparkat Renström, men han trodde ej att han dog pga. detta. Han hade ej haft för avsikt att döda Renström.

#### Tjänstepigan Hulda Karin Markström

Båda (Renström och Lundqvist) var rusiga. Renström hade lagt upp handen på Lundqvists fiol. Lundqvist hoppade då ned från bänken och sparkade Renström. Han hade ena handen på bordet, andra mot väggen, och skrek: ”Nu ska jag sparka ihjäl dig din förbannade lapp-djävul.” Renström var redlös, han var lugn. Tjänstepigan Markström hade ej sett någon ovänskap mellan spelmännen tidigare. Det blev ett uppehåll i dansen men sedan fortsatte man dansa igen. Renström lades i köket. Uppträdet ägde rum ca 10 på kvällen.

#### Hustrun Anna Erica Ericsson

Ingen ovänskap hade förut varit rådande emellan Renström och Lundqvist. Anna Erica Ericsson hade sett dem i vänskap skåla med varandra vid måltiden klockan 7 på aftonen. Renström klagade över illamående och gick ut, han avslutade då sin spelning. Han var tvungen att fatta byggnadsväggen för att hålla sig uppe. När Renström kom in i salen efter sitt utevarande blev han ifrån salsdörren stött framåt av två karlar så att han föll framstupa på golvet. Vittnet reste honom, satte honom på bänken bredvid sig. Lundqvist stod och spelade på bänken.

Renström var tyst när Ericsson lämnade honom. Det satt en man mellan Renström och Lundqvist. Anna Erica Ericsson hann ej vända sig utåt salen innan hon såg Renström liggande på golvet. Hon såg ej hur han föll ned från bänken. Lundqvist sparkade Renström: ”Jag ska sparka dig din lappdjefvul för det du haft sönder strängarne”. Johan Petter Larsson stod invid Lundqvist och slog trumma när uppträdandet ägde rum. Renström var medvetlös. Han lades i en säng i köket. Han ropade ”Herre gud” två gånger och begärde vatten. Sedan dog han.

Andra rättegångstillfället: Åklagaren uppger att han ”sökt efterforska om någon el. några andra personer på sättet vittnet Anna Erika Eriksson uppget våldfört sig å Renström men icke kunnat erhålla den ringaste kunskap derom”.

#### Johan Petter Larsson

Larsson hade ej hört eller sett Renström utföra musik. Larsson stod bredvid Lundqvist och trummade. Renström sträckte upp handen mot strängarna (vid stallet) på Lundqvists fiol. Denne knuffade då bort Renström med knäet, sparkade honom med foten så att han ramlade mot bordet och därefter hoppade han själv ned på golvet. Han höll då ena handen mot bordet och sparkade Renström.

#### Olof August Petersson

Han (Peterson) dansade med vittnet Markström. Han såg då hur Renström reste sig och tog med handen emot strängarna på Lundqvists fiol. Denne sparkade så Renström föll mot bänken, sedan sparkade han Renström igen så att han föll baklänges mellan bordet och bänken. Lundqvist hoppade efter det ner från bänken, satte foten Renströms bröst och trampade. Brudgummen hade då kommit dit och drog bort Renström fram utåt golvet.

#### Pastorsämbetet

Från pastorsämbetet kommer ett brev. I detta står det att läsa att Länsman först trott att lappojken hette Renman, men pastorsämbetet meddelar att ”någon sådan finns ej i församlingen”, däremot en man med namnet Renström. ”Johannes Renström från Stämmingsgården som fört ett kringstrykande lif”. Han var född den 5/1 1857 av lappen Johan Renström (död 3/11 1863) och Lena Kajsa Erikdotter (död 11/8 1877) och betecknas i kyrkoboken såsom ”fattig och liderlig”.

Obduktionsprotokollet

I obduktionsprotokollet står det att läsa om Lappojken att han är en omkring 30 år gammal mansperson av lapsk härkomst vilken uppgivits heta Johan Johansson eller Renström, men i dagligt tal vara ”Lappjanne” kallad. Vidare kan man läsa att liket har förvarats i likhuset vid Bygdeå kyrka. Lufttemperaturen växlade mellan –17 och +3 grader Celsius. Läkaren menar att Johan Johansson eller ”Lappjannes” död förorsakats av den starka blodträngningen till hjärnan. ”Det rusiga tillstånd han befann sig i kan visserligen inte förnekas att hava medfört benägenhet till denna blodträngningen samt möjligen till en del hava framkallat densamma men, att vid betraktandet av den omständigheten att han före våldets utövande å honom befunnit sig i det tillstånd att han kunnat utföra musik men omedelbart efter misshandlingen blivit medvetlös den utövade misshandlingen dock måste anses hava framkallat den dödliga utgången[...]”

Visan om Lappojken (*Lappspelmans sorgliga död*)

Under 50-talet gjorde Per Uno Ågren ett stort antal inspelningar åt Folkmåls- och folkminnesundersökningen i Övre Norrland (FFÖN)<sup>4</sup>. En av dessa intervjuer gjordes i november 1953 med Carl Bergkvist, född 1885 och bosatt i Överklinten, Bygdeå socken<sup>5</sup>. Bergkvist berättar på inspelningen om ”en lapp som for runt å spela, å som vart ihjälslagi på ett bröllop i Bygde socken i Västra Sjulsmark”. Han beskriver Lappojken som en spelman som var ”alldeles överstyv på å spela” men att han blev ihjälslagen av en ”fylltok”. Han börjar sedan recitera en visa, visan om Lappojken, som presenteras nedan.

När jag transkriberade visan delade jag in den i verser utifrån de pauser Carl Bergkvist gjorde när han läste upp den. Längre pauser har jag tolkat som markörer för att det är en ny vers, kortare pauser markeras endast med kommatecken. Carl Bergkvist säger på inspelningen att han bara minns visan delvis, men när han reciterar den stannar han aldrig upp för att fundera. Han verkar kunna den som ett rinnande vatten, men berättar att han ej minns sista versen. Bandet stoppas strax efter att Bergkvist avslutat uppläsningen och när inspelningen startas på nytt talar man om helt andra saker. På två ställen i visan verkar det vara en halv strof för mycket, något som skulle kunna bero på att Bergkvist råkat läsa ihop ”verserna”. Detta är dock svårt att avgöra då han som tidigare nämnt aldrig tvekar när han läser visan.

---

<sup>4</sup> FFÖN överfördes år 1971 till den statliga myndigheten Dialekt- och ortnamnsarkiven samt Svenskt visarkiv och fick då namnet Dialekt- och ortnamnsarkivet i Umeå. Sedan 1993 ingår arkivet, som numera heter Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM), i myndigheten Språk- och folkminnesinstitutet (SOFI).

<sup>5</sup> DAUM BD0001

Kom ynglingar och hören den sången än en gång, att Gud vi bedja bören bevara oss en gång

Från syndens vägar vandra från syndens illa stig, att vi som flesta andra törs vandra samma stig

Vad kort är vandring bara som blommor ut i höst, den ena dag bevarar den andra blir förlöst

Till jord så åter varda så äro även vi, och efter var vi hamnat så skall vi dömda bli

Att se ett bröllop varar jag här beskriva må, i Bygdeå det varar i Väster Sjulsmarks by

Som bjödo nejdens ungdom som ortens sed där var, att med det brudpar fröjdas så skedde  
även här

Men detta nådde även en vandrans öra fram, han vandrade så sakta till brudegummen fram  
erbjöd sig till få vara den tredje speleman. [En halv strof för mycket? Versen läses upp med  
samma betoning som andra halvan i de andra verserna/SO]

Och därtill fick han löfte att vara med och så, och till de andras nöjen han spela skulle få

Från ena byn till andra med spel han vandrat har, från späda barndomsdagar ett svärd i syndens  
garn

Så har han ej att stanna och så betänka sig, förrän den klockan slagit den sista timmans slut och  
livet efter slaget av gud har stegats ut [en halv strof för mycket?]

Och lappen hän han faller tar för sig med sin hand, och mot sin kamrat lutar Per Lundqvist  
är hans namn,

Men Lundqvist han förbannar den fyllda lappens tag, och meddetsamma börjar med stövelns  
skarpa slag

Till dess han död utbäres från denna brölloppsal, och mördaren inspärras av vakter trenne var

Det säges att han anropat sin Gud på bädden där han låg, men om var kroppens smärta eller var det själens kval

Men orätt är att döma om lappen på denna grund, Ja kanske lappen fördes till Gud i samma stund

Och Lundkvist skall nog få minnas nog äldre natt som stund, för han får sitta inne i trenne åren rund

Sin moder han nu sänkte i sorgens djupa nöd som djupare kan tänkas än här beskrivas må

Ett varningsord jag riktar till ungdom här i nord, att tagen er för vara för dryckenskapens flod

Tänk huru många änkor och föräldralösa barn, som har förlorat sin fader och även så sin bror.

#### TV-föreställningen *Lappojkens sorgliga död* med Thomas Andersson

Föreställningen börjar med en närbild av en del av ett lite suddigt svartvitt foto som ser ut att vara gammalt. Det föreställer spelmän. En polska spelas på fiol. Följande text står sedan att läsa: ”Efter en verklig händelse i Norra Sverige”.

I nästa klipp är Thomas Andersson i bild. Han spelar på fiol samma låt som inledningsvis spelades. Det är en rätt sparsmakad scenografi, med det svartvita fotot i bakgrunden som en skärm, bakgrunden är dock emellanåt allt från vit till grå och svart beroende på ljussättningen.

-o-

Thomas Andersson berättar: I Sjömark bodde en karl som ansåg sig förmer... Andersson ger en bild av en man som egentligen ville att de andra byborna skulle kliva ned i diket när han, Lindström, gick förbi och hälsa artigt, men ingen gjorde egentligen det. Lindström var väldigt religiös och dessutom spelman, enligt honom själv rent ”gudabenådad som fiolspelare”, men fortsätter Andersson, det tyckte inte de andra. Lindström höll ibland små predikningar, och ansåg att nederst, närmast människan där fanns bibeln, Katekesen och Psalmboken och sedan så tillkom också allt som sjungits till Gud och med allt det så var det nästan så att man kunde se härligheten, det var bara en liten glipa kvar och om det sade Lindström att ”glipet tänkte jag fylla

upp med mitt fiolspel”. Men, berättar Thomas Andersson, Lindström var en bra karl, han var en arbetsmänniska, han arbetade för tre (han åt dock för fem) och han var snäll med barn och duktig med djur.

Israel Gidlund från Sjömark skulle hålla ett bröllop för sin dotter och en Lundmark från Bullträsk. De var tvungna att gifta sig då de unga tu som Andersson säger redan lekt herre och fru. Gidlund ville ha de bästa spelmännen inom Varmångers socken på bröllopet, dessa fanns i en by som hette Överliden men de var redan uppbokade så spelningen skickades runt och hamnade i slutänden hos just Lindström.

På bröllopet skulle det vara mycket mat och mycket dricka. En ryssbåt hade vid den här tiden frusit fast ute vid kusten, så sjömännen var tvungna att sälja det de hade för att försörja sig. Däribland fanns brännvin, Gidlund köpte mycket av detta brännvin och det var starkt! Det var dock som att dricka saft, säger Andersson, och det var så det dracks på bröllopet.

På bröllopet började Lindström spela. Nu slutar Thomas Andersson att berätta en stund och tar upp fiolen och spelar en polska. Lindström var armstark fortsätter han, han tryckte fast stråken och han tryckte fast noterna in i fiolen så det blev för stora toner, det var som en svårartad förlossning utan bäckenbottenbedövning. Det var en till spelman på bröllopet, det var Ansgar Engman och han sekunderade på tramporgel. Han var väldigt duktig på att sekundera, men det var svårt att sekundera en melodi som ej håller takten med sig själv. Ingen på bröllopet dansade. Efter nattmålet kom en karl in genom dörren.

-o-

Klipp, Thomas Andersson i närbild.

”Han va liten, han va int större än en 10-, 12-års pojk, men han va fullväxt, he syntes för han hadd skäggväxt oppa ansiktet. Han va av samisk börd, he syntes väldigt väl för han hadd lappkläa på sig, fast han hadd sommarutstyrseln på sig, å de här va första advent, he va ju full vinter ute så han stod å skä’kktess<sup>6</sup> på det här sättet.”

Vidare berättar Thomas Andersson att det syntes att det var en spelman då man såg fiolen och stråken sticka upp ur näverkonten, och han hette Johannes Renström men kallades Lappojken. Han hörde till fattiglapparna som levde i armod. Lappojken var nummer fem i syskonskaran och den enda som överlevde, hans föräldrar dog innan de fyllde 40. Han gick fram till Israel Gidlund och frågade om han fick spela och det fick han. Lappojken stämde ihop fiolen med orgeln –

---

<sup>6</sup> I ordboken ”Nysättramålet” av Astrid Lundgren förklaras ordet på följande vis: **Skakas** v. dep *Skä’kas, skäkks, skä’kktess, skä’kktess* ’skaka, skälva’.

noga. Nå, sa han, kan ni den här? Nä, svarade Lindström, men Ansgar Gidlund han svarade jo, men den där är ju bra... Andersson beskriver hur Sjömarkarna och Bullträskarna nu blir glada och börjar dansa medan Lindström glömdes bort. Kalaset tog en annan vändning och den ende som illtrivdes var Lindström. En förbidansande ung man ropade åt Lindström: "Nå Lindström, hur var det nu med musiken för dig då?! Hahahah!" Lappojken räddade situationen och sa: "[...] nu tar vi den här biten!"

Andersson spelar en schottis på fiolen och fortsätter berätta. Lindström kunde inte spela den låten. Han började inse att glipet mellan människan och Gud inte skulle kunna uppfyllas av han själv utan av Johannes Renström...

(Nytt klipp) Johanna från Rosenbäck hade haft ihop det med Lindström. Hon gick nu fram till Lappojken och hjälpte honom att hålla sig uppe då han var väldigt onykter. Lappojken fick sitta i knäet på henne. Lindström blev arg och sa "Släpp å den där lappsatan" och hon gjorde det, gick fram och nöp åt om Lindströms näsa och sa: "du har ingenting att göra mer med mig Lindström, hör du det?" I samma stund ramlade Lappojken omkull, full som han var, han lyckades rädda sin fiol men slog ut med handen för att få tag i något som kunde hålla honom uppe, han fick då tag i Lindströms fiol. Den åkte med honom i fallet och slogs sönder emot golvet och de som dansade, de dansade rakt över Lindströms fiol så det blev ingenting utom strängarna kvar av den. Lindström såg Lappojken ligga bredvid fiolen. Då sa Johanna från Rosenbäck: "For du ill dig, hur gick det?" Det blev alldeles tyst och Lindström blev som tokig.

-o-

Belysningen dras ned och det svartnar bakom Thomas Andersson.

"Nu ska jag sparka ihäl dig, Lappdjävul!" Lindström slog ihjäl budbäraren och budet det var bara "du är int förmer riktigt som du har trodd Lindström, alla människor hava samma värde."

-o-

Andersson berättar att mycket musik finns kvar efter Lappojken, och i och med att den spelas, så lever Lappojken, men Lindström är död. Thomas Andersson spelar en polska. I bakgrunden står en säng, runt sängen hänger vita skynken. En man ligger i sängen och reser sig upp, kameran zoomar in mannen, det är Thomas Andersson som står där. Han talar om att det var i Varmångers sockenarrest Lindström fick tillbringa julhelgen. Han talade med Herren då han brutit mot det 5: e budet och "dräpt en människa... eller en lapp". Andersson skildrar hur

Lindström nu resonerar: det var när Anders Larsson slet sönder axeln, strårkarmen i oktober, om söndagsaftonen... Klipp till Thomas Andersson i närbild. Snälla Lindström sa han, du måste hjälpa mig att spela på ett bröllop, jag har blivit för gammal... Medan gubben berättade om omständigheterna kring bröllopet kom hans fru in och sin man gå och hämta salt och Lindström att bära in ved. Lindström lånade Larssons skinnvantar, han tänkte att Larsson ju kunde ta hans ullhandskar då han bara skulle bära saltet. Larsson gick och lånade saltet, men han gick utan handskar. Det var kallt ute och saltet i handen gjorde det ännu kallare om händerna så Larsson stoppade saltet i bröstfickan och händerna i byxfickorna och gick vidare. När han kom på gårdsplanen halkade han och ramlade omkull, där blev han liggande till Lindström fann honom en lång stund senare. Då var han kraftigt nedkyld och han hade förlorat känsel och styrrel i högerarmen. Anders Larsson fick lunginflammation och dog och därmed fick Lindström själv spela på bröllopet, utan Larsson. Lindström vred och vände på detta där han satt i arresten och menade att om Larsson varit med när Lappojken kom och började spela hade han säkert sagt: "Stå int där och plåges... för en sån där vidunderlig musik får vi kanske aldrig höra mer" och om så varit hade ju inte Lindström tappat humöret och då hade inget ont behövt hända.

Thomas Andersson sjunger en visa om Lappojken, den lyder som följer:

”Om natten så träder på bröllopfesten in, där  
gästerna nu fröjdas med dans och brännevin  
Han syntes tunn å mager ty hunger bar han på,  
här hans namn var okänt, hans gåva lika så.  
Ty Herran hade givit den lille gåvan stor, att  
spela fram en glädje som på jord ej bo. Hans toner  
prisar herran stor fröjd det allom ge hans toner  
fyller salen stor glädje mer och mer”

Nytt klipp, fotot i bakgrunden hamnar i fokus, sedan kommer Thomas Andersson i bild igen.

-o-

När Anders Larsson höll på att dö sa han att Lindström skulle få fiolen, han bad sedan Lindström att spela en låt som det passade att dö till.

-o-

Thomas Andersson spelar låten Lindström spelade för Larsson när han dog. Han fortsätter sedan att framföra Lindströms samtal med Gud.

Lindström konstaterar att Lappojken kom efter nattmålet och att han inte tyckte om Lappojken... Han såg oärlig ut, ”ja tyck man kan se det på alla lappa [...] den som icke arbetar han ska icke heller äta”. Den som ej arbetar får ej mat, inte heller krymplingar etc. Då skulle världen bli bättre. Lappen kunde inte arbeta. Men han kunde spela. ”Hur kunde en sån sneögd lappdjävul få talangen”? Ogudaktige lapp, han kan inte ha fått gåvorna från Gud, ”en sån satans männisch...” I så fall gjorde jag rätt, det var olustigt men det gick lätt... Jag måste ha fått hjälp. ”Ja en männisch som bara funder på brännvin å kvinnor, hör till ett minnervärdigt folkslag och dessutom sålt själen till satan har ingen rätt att leva”.

-o-

Ljuset tonas ned, det blir mörkt. Thomas Andersson spelar visan om Lappojken som han tidigare sjöng (samma visa spelas i inledningen av programmet) på fiol. Sängen syns i bakgrunden igen, visan om Lappojken spelas och följande text står att läsa:

”Lindström dömdes i lokal tingsrätt till 3 års fängelse för dråp i hastigt mod. Lappojken begravdes enligt sägnen i ’ilgärningsron’ på kyrkogården. Där begravdes grova brottslingar och andra som inte ansågs kunna räkna med en plats vid det himmelska festbordet.”

Sedan rullar en lista med de medverkandes namn (så som producent, ljud etc.) och föreställningen är slut.

## ANALYS

Jag kommer till att börja med att använda mig av de kategorier som Mieke Bal tar upp (tid, rum, aktörer och händelser) för att bena upp historierna. Därefter inriktar jag mig på värderingar som kan finnas i berättelserna samt hur lappojken formas och framställs i historierna om honom och hans leverne.

*Tid och Rum* är de kategorier som helt och hållet knyter samman berättelserna om Lappojken, med undantag för Emil Sandbergs berättelse, där tid inte framgår mer än att han själv aldrig träffade Lappojken, däremot hans föräldrar (Sandberg är född år 1901) och visan om Lappojken som inte nämner tidpunkt överhuvudtaget (dock att det utspelade sig i Väster Sjulsmarks by). De

andra tre berättelserna skildrar en kväll i slutet av november, närmare bestämt natten mellan den 30/11 och den 1/12 1886, på ett bröllopsgille i Västra Sjulsmark.

Även *Aktörerna* är desamma. Det är Lappojken Nils Johannes Renström som i Emil Sandbergs berättelse fått namnet Fjällström, ordinarie spelmannen Per Anton Lundqvist samt bröllopsgästerna som dock har lite olika framträdande roller i olika berättelser. I Thomas Anderssons berättelse figurerar en kvinna som konstaterar att Lappojken nog har en gud ändå samt vaktmästaren på kyrkan i Bygdeå. I berättelsen från Länsmansarkivet framträder Anna Erica Eriksson som hjälper Lappojken upp då han blivit omkullknuffad tidigare under kvällen av för oss okända män och så vidare.

Thomas Anderssons berättelse, som är mer omfattande än Josef Nyströms korta redogörelse, har vissa personer och uppgifter kring dessa som skiljer sig från de upplysningar som framkommer under rättegången. Detta kan förklaras dels genom att Andersson hört historien genom muntlig tradition som fortgått i drygt hundra år, dels genom en fokusering på den genre Anderssons berättelse kan sägas ingå i. Det senare förklarar jag mer ingående i avsnittet om Genreanalys (se s.4-6), men kortfattat kan man säga att de olika sammanhang som berättelserna framförs i, medför olika premisser för *vad* som sägs, och *hur* det berättas. Andersson gör en scenisk framställning där historien kan broderas ut för att fånga lyssnarna och för att ge en god historia som tjsar. Detta kan ses i kontrast till människorna som vittnar under rättegången – de förväntas att sakligt berätta vad som hände, utan några utsvävningar och helt sanningsenligt. Därförutom skrevs uppgifterna som redovisas i protokollen från Länsmansarkivet inom två månader efter mordet, och jag antar att de personer som togs upp i rättegången, valdes ut för att de var väsentliga i just det sammanhang, när man skulle avgöra huruvida Lundqvist var skyldig eller ej. Thomas Andersson berättar snarare för berättelsens/berättandets skull, för att förmedla en intressant eller beaktansvärd historia och kanske för att väcka tankar hos publiken.

*Händelserna* i stort, de som bildar stommen i berättelsen återkommer på ungefär samma sätt i alla fyra skildringarna av natten den sista november. Även denna gång skiljer sig dock Emil Sandbergs historia i utformningen, eftersom han inte säger så mycket om själva mordkvällen utan istället fokuserar på Lappojkens skicklighet som spelman. Berättelsen skiljer sig från de övriga även genom att Lappojken inte slår sönder Lundqvists fiol vilket han gör enligt de andra skildringarna – han har dock sönder sin egen ganska ofta. Från att ha slagit sönder en mans fiol berättas nu alltså att Renström av egen vilja slog sönder sin egen fiol ofta. Kanske är det en förändring av historien, jämförbar med ett rykte som blivit allt mer uppseendeväckande ju längre tid som gått

och ju fler som berättat det, eller så brukade Renström verkligen ha sönder sin fiol emellanåt. Detta får bli något jag lämnar med att konstatera att båda fallen skulle kunna vara möjliga.

I de andra berättelserna, Anderssons, Nyströms, Länsmansarkivets, framkommer det att Lappojken kommer objuden till bröllopet, får tillåtelse att spela och gör det. Senare under kvällens gång, där både bröllopgäster och spelmän druckit ohejdat och dansen är i full gång, sträcker Lappojken upp sin hand mot Lundqvists fiol, alternativt sliter han sönder strängarna på densammes fiol. Han blir sedan knuffad av Lundqvist och ramlar omkull vid eller på spelbordet. Lundqvist hoppar då ner på Lappojken för att sedan sparka honom. Här börjar de tre berättelserna gå skilda vägar i den meningen att olika saker betonas olika mycket och att vissa detaljer skiljer sig. Till exempel kan Renströms skicklighet som spelman och Lundqvists personlighet nämnas. Vissa saker poängteras dock i alla fyra fallen, däribland det faktum att Renström är same. Jag återkommer till dessa avvikelser och överensstämmelser lite senare.

En parentes men likaså en intressant detalj i detta skede av historien är de ord som Thomas Andersson citerar efter Per Anton Lundqvist: ”Nu ska jag sparka ihjäl dig, Lappdjävul”. Orden är i det närmaste exakt desamma som det bröllopgästerna återger i sina vittnesmål under rättegången – detta trots att en period av drygt 100 år gått sedan de uttalades! Det tål att tänkas på och kan väl närmast liknas vid dagens rubriker på löpsedlarna. De är slagkraftiga och ofta spektakulära. De ord som Lundqvist yttrar förstärker historien och gör händelsen än mer uppseendeväckande.

För att återgå till själva förloppet så framkommer det slutligen i berättelserna att Lappojken dör efter några timmar, liggandes på en soffa i köket och att han så småningom begravs på Bygdeå kyrkogård. Per Anton Lundqvist dömdes skyldig för dråp i hastigt mod och straffet sattes till cirka två och ett halvt år.

Visan å andra sidan är inte lika detaljrik vad gäller själva misshandeln av Lappojken. Vi får istället veta att Lappojken länge varit en kringvandrande spelman och ”från späda barndomsdagar ett svärd i syndens garn”. Om Lundqvist framkommer det att han i och med att han dödade Lappojken, ”sin moder sänkte i sorgens djupa nöd” (se s.26-27). Även detta kan, i likhet med vad jag skrev om aktörerna på sida 33, hänföras till den genre visan faller inom. En visa kan tillåtas vara mer poetisk, än till exempel en mer vardaglig redogörelse av vem Lappojken var och hur han dog. Visan ska möjligen, i likhet med pjäsen, fånga en publik genom ett spännande, roligt eller sorgligt innehåll, men den väntas många gånger också låta på ett vackert sätt – därav blir språket ett annat och kanske väljs bitar av händelseförloppet ut ifrån dessa utgångspunkter.

Berättelserna har alltså både likheter och diskrepanser, något som kan bero på många saker. Jag vill poängtera att berättelserna är tagna ur fem olika situationer: den nyss nämnda visan om

Lappojkens död, vittnesmål och anteckningar från rättegången 1886-1887, inspelningen med Josef Nyström och Emil Sandberg i mitten av 1970-talet samt den intervju jag hösten 2003 gjorde med Thomas Andersson kring uppgifter han samlat kring Lappojken och den föreställning han senare gjorde i ämnet. Det är olika sorters berättande framställda vid olika tillfällen, något som kan kopplas till Ljungströms (1993 s.27) resonemang kring ”erfarenhets berättelser”. Det handlar om upplevelser som en gång var personligt unika men som när de berättats ett antal gånger tar färg av referensgruppens uppfattning om hur det borde ha förhållit sig. Berättelser som alltså även säger något om sentida värderingar. Det är med andra ord naturligt att berättelserna skiljer sig åt – bara genom det faktum att det är dels olika personer som berättar, dels olika tidpunkter vid vilka historierna berättas.

Genom att läsa berättelserna från rättegången kan man sålunda få en bild av hur de personerna som var på bröllopet såg på händelsen. Genom deras ord kan vi få en glimt av deras värderingar och syn på bland annat samer och spelmän. När de nyare berättelserna om Lappojken hamnar i fokus blir förutsättningarna lite annorlunda. De personer som då berättar har viss kunskap i hur synen på t ex samer var i slutet av 1800-talet, och de har eventuellt även åsikter kring det. De har även viss distans till själva händelsen och samhället som det såg ut när Lappojken levde, närmare bestämt drygt hundra år, och diskussioner kring rasism och liknande är idag vanligt förekommande. Det är med andra ord givet att det inte bara är berättelsen om Lappojken och synen på olika saker i samhället år 1886 som skildras i dessa berättelser utan även sentida värderingar och tolkningar. Som Ljungström skriver leder det upprepade berättandet till visst ombyte i kompositionen. Nya individuella inslag kan tillkomma och berättelserna övergår då allt mer till att spegla såväl samhället som individen. Detta märks inte minst när Thomas Andersson poängterar historiens rasistiska botten.

Jag finner det svårt att hitta tydliga uttalade värderingar i Sandbergs berättelse. På samma sätt som de andra berättarna konstaterar han till exempel att Lappojken blev ihjälhoppad, att Lundqvist fick ett kort straff för att det inte var så mycket ”liv” i Lappojken eftersom han drack så mycket, men sen pratar han åter om det som är den röda tråden genom hans berättelse: Lappojken som en till växten liten man, vilken var väldigt duktig på att spela, en ”storöverdängar” som Sandberg kallar honom. Det som skulle kunna läsas mellan raderna i Emil Sandbergs berättelse är att Sandberg – som själv spelar fiol – på ett sätt aktade Lappojken i egenskap av spelman efter vad han fått sig berättat om honom när han var yngre. Huruvida Lappojken var i Stockholm och Tyskland är också svårt att svara på. Det skulle till exempel också kunna röra sig om en hopblandning med någon annan samisk spelman etc. som gjorde en

liknande resa eftersom det förekom att samer deltog som exotiska inslag i turnéer. Utsagan signalerar att Lappojken betraktas som duktig spelman.

Att Johannes Renström var same betonas, som sagt, vid flera tillfällen i de berättelserna. I Länsmansarkivets berättelse omskrivs Renström som en kringstrykande lapp, och i kyrkboken som omnämns i domstolsprotokollet betecknas Renström såsom fattig och liderlig. Även Thomas Andersson talar om en spelman av samisk börd och berättar att han hörde till fattiglapparna. Det framhålls även i berättelserna att Renström var kraftigt påverkad av alkohol, och Josef Nyström berättar att när Lappojken spelade var det som om folk blev trolltagna.

Jag vill här återkoppla avsnittet om metodisk och teoretisk inspiration i denna uppsats, där just sockenlappar och spelmän behandlas (s. 11-14). Som det där står att läsa utgjorde bönderna under 1800-talets senare hälft det viktigaste samhällsskiktet i Europa. Etnologisk och socialhistorisk forskning har vidare visat att varje bondesamhälle verkar ha skapat marginalgrupper som fick stå utanför. Dessa människor uppfattades som böndernas raka motsats: de var ej bofasta och inte heller skötsamma. Svanberg tar upp sockenlapparna som ett exempel på sådana marginalgrupper, och jag vill här lägga till ytterligare en till grupp: spelmännen. Spelmän utmärkte sig genom sin sysselsättning, de var på sitt sätt ensamma inför sitt val av musikerbanan och ofta även ensamma i sin utövning. En dans fordrade en spelman och han styrde danskvällen, spelmanen spred glädje och hans spelande skapade en stor del av stämningen. I vardagen nådde emellertid inte spelmännen upp till gällande ideal, enligt omgivningens syn på saken. Uppskattningen omvandlades istället till ett klart ogillande, en låg status. På samma sätt som det förekom fördomar hos allmogen om sockenlapparna fanns det fördomar gentemot spelmännen och de hade till vardags en föraktad ställning. Det var en person med låg status som sades dricka mycket alkohol, ha dålig arbetsförmåga, vara allmänt sorglös och lättjefull – och många har ju hört talas om spelmän som sades stå i förbund med näcken. Väl värt att åter poängtera är att även sockenlapparna sades vara begivna på sprit, och vissa av dem påstods på liknande sätt även vara trollkunniga.

Nils Johannes Renström omtalas således både som spelman och ”kringstrykande lapp” – två teman som det knyts an till i alla berättelserna om hans öde och person. Om man utgår från de egenskaper som kunde tillskrivas dessa grupper så torde Lappojken inte ha setts med särskilt blida ögon. Thomas Andersson tar tydligt ställning i frågan. Han poängterar att Renström var same, han har teorier om att Renström dog för att Lundqvist inte tålde att en lappspelman skulle vara bättre än han själv, att Lundqvist såg sig som förmer. Andersson tar upp etniciteten som en viktig del av sin berättelse. Detta är något som framkommer än tydligare i Thomas Anderssons

tv-produktion om Lappojken, där man kan se tre ”egenskaper” av vikt hos Nils Johannes Renström, först och främst att han är spelman och same, men även det faktum att han är man. Det sista återkommer jag till senare.

Huvudtemat i framställningen är främlingsfientlighet. I föreställningen har Andersson i likhet med vad han säger i min intervju med honom ändrat namnen på personer och platser, och han har så att säga skarvat en del: de dialoger som förs i föreställningen har Andersson skrivit. Detta med undantag för Lundqvists (som i föreställningen kallas Lindgren) yttrande innan han sparkar Lappojken”.

Lundqvist framställs som en ganska snäll men väldigt självupptagen man som ser sig som förmer än andra. Han är inte någon mästerlig spelman, men han är en väldig arbetskarl. Lappspelmannen blir i denna berättelse så som i de andra en något mystisk för att inte mytisk person. Han är en fiolvirtuos, en för de andra bröllopgästerna okänd man, vilken Lundqvists tidigare käresta blir förtjust i. Thomas Andersson använder sig av de myter kring spelmannen som jag tidigare presenterat, en kvinnotjusare och den som får fart på kalaset. Andersson låter Lundqvist dra paralleller mellan Lappojken och djävulen. När Lundqvist sitter i häktet funderar han enligt Andersson på om Lappojken fått sin talang från den onde. Han talar även om Lappojken som lappdjävul, Andersson låter oss förstå att Lundqvist hyser extra agg till Renström för att han är same, att han tyckte att Lappojken såg oärlig ut och att detta var något man kunde se på alla samer.

*”Ja en männisch som bara funder på brännvin å  
kvinner, hör till ett minnervärdigt folkslag och  
dessutom sålt själen till satan har ingen rätt att leva”.*

*(Thomas Andersson i Lappojkens sorgliga död, SVT, 26/12 2002)*

Vidare pratar Thomas Andersson om bibeln. Lundqvist var enligt honom en väldigt gudfruktig och religiös människa och skulle därför ha kunnat söka rättfärdiga sina handlingar genom bibeltexter: *”Den som icke arbetar han ska icke heller äta.”* Andersson låter Lundqvist resonera kring att den som ej arbetar ej ska få mat och menar att inte heller invalider ska få äta och att världen då skulle bli bättre. Han spelar alltså på rasism och elitistiskt tänkande.

På samma sätt framkommer det i Länsmansarkivets berättelse att det faktum att Nils Johannes Renström var same, inte bara spelman, hade betydelse. Om inte annat så omtalas han vid flertalet tillfällen som lapp, därtill som kringstrykande – en benämning som inte är fri från negativa värderingar. Anna Erica Eriksson vittnar om att fler personer än Lundqvist våldfört sig på Renström, vad det berodde på framkommer aldrig, kanske handlade det om en vedertagen syn på

fattiglappar och spelmän som personer med låg status, dagdrivare med dåliga vanor, kanske handlade det om Renström som person eller om en massa överförfriskade bröllopgäster. Det spelar i detta sammanhang inte så stor roll, men jag anser att det är i det närmaste ett faktum att Renström utmärkte sig genom etnicitet och yrke, han var en kringvandrande spelman och same. Tilläggas bör att Lundqvist de facto var spelman även han, men han var även hemmansägare och försörjde sig antagligen inte till fullo som spelman.

Jag har tidigare i detta avsnitt diskuterat kring det resonemang som förts av bland annat Gunnar Ternhag (1992) och Ingvar Svanberg (1999) om spelmän och fattiglappar i slutet av 1800-talet. Jag har funnit likheter mellan dessa ”marginalgrupper” som uppfattades som allmogens raka motsats. Det förekom fördomar gentemot sockenlapparna och det förekom vanföreställningar mot spelmännen. Andersson betonar indirekt just detta i sin föreställning, Lundqvist kan sägas få stå för allmogen och han anser att Lappojken har dålig arbetsförmåga, att han är lättjefull och dessutom i förbund med djävulen. Slutsatser som det är lätt att dra om man får höra historien om Lappojken och dessutom läst om synen på samer och spelmän i slutet av 1800-talet. Thomas Andersson poängterar detta när jag intervjuar honom, liksom att vissa delar av hans berättelse är sådant han har diktat ihop själv, *men* att han inte finner det omöjligt att det skulle kunna finnas ett uns av sanning i det han säger, just med den tidens värderingar i bakhuvudet. Nu vill jag till dessa resonemang även koppla mansrollen, detta då Renström även här hamnar utanför i den meningen att han ej levde upp till de ideal som fanns runt omkring honom. Han var, som han beskrivs i berättelserna, varken ständigt verksam, handlingskraftig eller huvudförsörjare – egenskaper som enligt Daniel Ekman (1995 s.136-137) alltså tillskrivs en riktig man.

Omgivningens syn på Nils Johannes Renström verkar alltså inte ha varit den bästa, men kanske höjdes hans status något genom att han var en så skicklig spelman som det i många fall sägs att han var. Thomas Andersson, Emil Sandberg och Josef Nyström framhåller att Lappojken var otroligt duktig, de berättar historien om en makalös spelman som gick ett tragiskt öde till mötes. Anderssons teori är som tidigare nämnts att Lundqvist inte kunde spela lika bra och blev förlägen, Nyström berättar att folk blev som trolltagna när Lappojken spelade och Sandgren kallar honom som tidigare nämnts ”storöverdängar”. Detta medan Anna Erica Eriksson berättar om Renström som en spelman som blev så full att han blev illamående och avslutade sin spelning och i obduktionsprotokollet framkommer det att Renström hade väldigt mycket alkohol i kroppen men att detta ej var dödsorsaken för han kunde ju spela fiol fastän han var så full. Något som kan jämföras med Hulda Karin Markström och Lundqvists uttalande om att ”ungdomen tyckte att Renström spelade svagare” och att det var orsaken till att Renström slutade spela.

Vilket som stämmer har jag som jag nämnde i inledningen inte för avsikt att avgöra, det är dock intressant med koppling till uppsatsens syfte, att se hur Lappojken framställs och gestaltas i berättelserna. Detta för att jag, utan tvekan, kan konstatera att de uttalanden som lever kvar, är de som höjer honom till skyarna vad gäller hans fiolspelande, inte de som ifrågasätter hans skicklighet. Här berättar Thomas Andersson om Viktor Burman, Spel-Viktor kallad, en aktad spelman som lärde sig låtar efter Lappojken. Han lär ha sagt att Lappojken spelade mycket bättre än han själv. För att stärka detta påstående kan Holger Hansson citeras. Han var violinist och konsertmästare i Radiosymfonikerna och han spelade ofta med Spel-Viktor i sin ungdom. Han gjorde även uppteckningar efter denne under sin utbildning vid Musikaliska Akademin. Enligt Holger Hansson hade Spel-Viktor en enastående spelteknik.<sup>7</sup>

Emil Sandberg beskriver en spelman som får åka till Stockholm och spela på operan, en spelman som till och med åker ut i Europa och spelar för furstar. Jag vill här göra kopplingar till Hylland Eriksens artikel om Elvis, som jag skriver om i avsnittet om Metodisk och teoretisk inspiration. Hylland Eriksens utgångspunkt var att historiska personer kan fungera som kulturellt signifikanta figurer och att enskilda personer genom kulturell betydelse kan överskrida sina ursprungliga givna ramar. Detta skulle kunna vara fallet i berättelsen kring Lappojken. Han var mest troligt en skicklig spelman och genom berättelserna om honom kan denne spelman och kan nu till viss del liknas vid en myt och legend, genom den narrativa konstruktionen skulle man kunna säga att även den egentlige Lappojken, i likhet med Elvis, på sätt och vis försvinner i sin egen myt (Hylland Eriksen 2002). Genom berättelserna har bilden av Lappojken kommit att få det utseende den har i dag. Kanske åkte Renström till Stockholm för att spela, kanske var det så att han fick spela på stora kalas och var välansedd som spelman och att det med tiden blev så att ett sådant storkalas blev till Stockholm, på samma sätt som det faktum att Renström hade sönder Lundqvists fiol kan ha varit upphov till historien att Lappojken brukade slå sönder sin fiol helt och hållet för att sedan limma ihop den. När Gunnar Ternhag beskriver bilden som vissa byggt upp av Hjort Anders, talar han om att en klart idealiserad bild (Ternhag 1992 s.253-255). Jag anser att det är av vikt att detta poängteras, inte för att jag anser att bilden av Lappojken nödvändigtvis är tydligt idealiserad, utan för att jag menar att det är tänkbart. Beroende på vem som berättar och när det berättas, kan olika saker betonas och framhävas och jag finner det intressant att det sätt Lappojken gestaltas på och hur han blir ihågkommen hänger så tätt ihop med dem som berättar historien om honom!

Nils Johannes Renström beskrivs som en kringvandrande spelman – och som jag nämnt flertalet gånger framhålls det i berättelserna att han är just *lappspelman*. I de sentida berättelserna

---

<sup>7</sup> Muntlig källa: Staffan Lundmark (DAUM)

framstår han som en stor spelman som faller offer för dåtida värderingar och en konkurrents ilska. I berättelsen skapad nästan direkt efter bröllopet berättas det om en okänd spelman som får spela på bröllopet, om hur han slutar spela för att han börjar må illa till följd av alkoholintaget, men även att ungdomarna inte tyckte att han spelade bra. Åsikterna går isär och så mycket mer om Renström framkommer egentligen inte. Jag finner det intressant att han enligt utsago utsattes för våld tidigare under kvällen och att detta inte utreddes vidare efter att det konstaterats att man inte riktigt visste vilka förövarna var, men jag kan egentligen inte göra annat än spekulera i orsakerna till detta. Något jag kan konstatera är dock att Lappojken lever vidare genom berättelserna, och som de flesta som talar om honom idag så blir han en mytomspunnen storspelman, något av en 1800-talets Elvis i Övre Norrland.

## SAMMANFATTNING

Nils Johannes Renström, mer känd som Lappojken, skildras i berättelserna i första hand som same och kringvandrande spelman. Stor vikt sätts vid att han var liten och att han drack mycket alkohol. I de senare berättelserna poängteras det att han var en makalös musiker, en storspelman, men i de skildringar av mordkvällen som ges i rättegångsprotokollen nämns inget sådant. Provinsialläkaren påpekar dock att Renström var kapabel att spela trots det stora alkoholintaget, detta medan en piga som var på bröllopet menar att ungdomen tyckte att Renström spelade sämre än hemmansägaren och konkurrenten Lundqvist.

Om man utgår från den svenske spelmannens ställning under det sena 1800-talet: en person med ”stor betydelse och låg status” (Ternhag 1992) och till detta tillfogar synen på sockenlappar (Svanberg 1999), så förstår man hur det kommer sig att Lappojken omtalas som han gör i domstolsprotokollen. Han kan ses som spelmannen med värde som festmusiker, men vars leverne till vardags föraktades, en man som dessutom var same och i egenskap av detta därmed tillhörde en marginalgrupp tillskriven ytterligare negativa egenskaper.

När historien berättas av Andersson idag, så speglar det den medvetenhet som till stor del råder idag, en kunskap om att människor behandlas på olika sätt till exempel för att de har en viss etnisk bakgrund och uppfattningen att detta är fel kan sägas vara allmänt vedertagen. Andersson talar om rasism, något som de mest troligt aldrig tänkte en tanke på under rättegången år 1886! Länsmansarkivets berättelse ger oss istället en glimt av de åsikter som fanns i slutet av 1800-talet, en kringstrykande lapp som de skriver som dessutom var spelman stack antagligen ut ganska mycket. Tilläggs bör att Anderssons berättelse dessutom återspeglar en medvetenhet om att det

finns vissa förväntningar på män, Lundqvist han var en riktig arbetskarl – han arbetade för tre, detta att ställa i motsats till Renströms klandervärda, kringflackande leverne.

För att återknyta till syftet att undersöka hur Lappojken gestaltas i de berättelser jag tagit del av och analyserat, kan jag konstatera att de berättar om en storspelman *och* en full oinbjuden lappspelman som blev bragt om livet natten mot den första december 1886. En kringvandrande same utan fast adress som livnärde sig på sitt fiolspel och enligt vissa av sagesmännens utsago var känd för sitt fina fiolspel. Huruvida han var duktig eller inte går det bara att spekulera i, men i de sentida berättelserna framställs han som en riktig storspelman som få kunde mäta sig med. I dessa berättelser framkommer även tankar om att Lappojkens död delvis berodde på att han var av samisk börd. Det berättas om stor musik, främlingsfientlighet och en spelman vars öde, kanske till följd av hans brutala död blivit till något av en folksaga.

Det skulle i en framtida uppsats vara intressant att i ett vidare perspektiv undersöka lappspelmännen i allmänhet – hur många det kan ha funnits, vilka de var, hur de mottogs och om det fanns något mer än deras etniska ursprung som skilde dem från de andra kringvandrande spelmännen? Vilka var storspelmän och hur väl kände man som spelman övriga spelmännen i landet?

Det är fängslande att undersöka hur berättelserna ser ut, och hur en person genom dessa ”skapas”. Jag är väl medveten om att även min uppsats kan ses som en del i berättandet kring lappojken och genom mina tolkningar så är det svårt, för att inte säga omöjligt att inte mina värderingar, åsikter och förutfattade meningar i ämnet ska speglas när jag analyserar de andra berättelserna - något som jag tycker gör narrativitetsteorin än mer intressant. En historia eller text kan berätta så mycket mer än bara de olika händelser den framför!

Lappspelmanen och berättelserna kring honom kommer nog alltid att reta fantasin. Jag ser min uppsats som ytterligare ett inpass i ämnet, men det här är nog en av de händelser som man aldrig kan bli riktigt ”klar” med, alltid dyker det upp ett nytt dokument eller en ny historia. Kanske är det just det som är så fascinerande och jag har en känsla av att historien om Lappojken kommer att leva kvar länge än.

## KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

### Tryckta källor och litteratur

- Ambjörnsson, Ronny, 1999. *Mansmyter: James bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar*. Ordfront förlag. Stockholm.
- Arvidsson, Alf, 1998. *Livet som berättelse*. Studentlitteratur. Lund.
- Bal, Mieke, 1985. *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto Buffalo London.
- Dalin, A.F, 1981. *Svenska språkets synonymer*. Liber förlag. Stockholm.
- Ekman, Daniel, 1995. *En mans bok*. Natur och kultur. Stockholm.
- Engström, Christer (Chefred) 1994. *Nationalencyklopedin. Fjortonde bandet*. Bokförlaget Bra Böcker AB. Höganäs.
- Eriksen, Thomas Hylland, 2002. *Elvis – myt, symbol, legend, ikon*, i Amundsen, Arne Brugge; Hodne, Bjarne; Ohrvik, Ane (red), ”Sagnomsust?”. Novus. Oslo.
- Fornäs, Johan, 2004. *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Nordstedts förlag. Stockholm.
- Johansson, Ella, 1994. *Skogarnas fria söner. Maskulinitet och modernitet i norrländskt skogsarbete*. Nordiska museet. Stockholm.
- Karlsson, Gunnar; Burman, Siw, 1987. *Slatta fra Västerbottn*. Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Umeå.
- Ljungström, Åsa, 1993. Farmor och bråk gumma – dagsverkarhustrun som blev nyckelsymbol i Arvidsson, Alf (red), *Muntligt berättande: Verklighetskonstruktion och samhällspegel*. Institutionen för kultur och medier, Umeå Universitet. Umeå.
- Lundberg, Danne; Ternhag, Gunnar (red), 2000. *The musician in focus. Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Kungliga Musikaliska Akademien. Stockholm.
- Lundgren, Astrid, 1997. *Ordbok över Nysättramålet, en nordvästerbottensk dialekt*. Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Umeå.
- Roempke, Ville, 1994. *”På spelmansfärd med Lapp-Nils*. Jämtlands läns museum. Jämtland.
- Scott, Carola, 2004. *Berättelsens praktik och teori – narrativ forskning i ett hermeneutiskt perspektiv*. Studentlitteratur. Lund.
- Strömberg, Alva, 1995. *Strömbergs synonymordbok*. Strömbergs bokförlag. Stockholm.
- Svanberg, Ingvar, 1999. *Hästsaktare och korgmakare*. Johan Nordlander-sällskapet. Umeå.
- Ternhag, Gunnar, 1992. *Hjort Anders Olsson*. Hedemora: Gidlunds..

## Otryckta källor

- Dialekt-, Ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM). Bandinspelning BD0001. Intervju med Carl Bergkvist av Evert Larsson och Per-Uno Ågren. Visan om ”Lappspelmans

sorgliga död". Bandinspelning BD2691. Intervju med Josef Nyström av Gunnar Karlsson. Inspelning BD2668. Intervju med Emil Sandberg av Siw Burman och Gunnar Karlsson. Landsarkivet i Härnösand. Bygdeå tingslags häradsrättsarkiv. Domböcker vid ordinarie ting Aia 97 [1886], Aia 98 [1887]. Bygdeå distrikts länsmans-landsfiskalsarkiv. AI:1 Protokoll över polisförhör [förhöret i Sjulsmark] BI:7 Brevkoncept 1885-1886; BI:8 Brevkoncept 1887-1890 ["Dagbok öfver Afgångna Bref och Expeditioner åren 1887-1890"]; CI:4 Brevdiarier 1878-1896 ["Diarium öfver Ankomne Bref och Tjenstehandlingar Åren 1878-1896"]; EI:13 Handlingar till brevdariet [övrigt, folkbokföring, räkningar etc].

### Etermedia

Lappojkens sorgliga död. Thomas Andersson. SVT. 2002-12-26.

### Internet

Folkräkningen 1979; 1880; 1890; 1900. [Http:// www.arkion.se](http://www.arkion.se). 2004-06-07 kl. 12.25.

### Intervjuer

Andersson, Thomas. Intervju av Susanne Odell (cirka 1 tim.). 2003-11-13.

Lundmark, Staffan. Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Muntlig källa.  
2004-09-02

Summary: Performing the role of the *spelman* in Swedish folk music

The studies of this anthology all focus on musicians who play Swedish folk music, individuals or permanent groups of individuals. The perspective on Swedish folk fiddle music – for it is almost always the violin that is played, and certainly in the common image of Swedish instrumental folk music there's the violin up front – will here be double or sometimes triple. On the one hand, there is a tradition where a repertoire of tunes and stylistic features is passed on, expanded and changed between generations of musicians using it in social contexts changing over time. With this repertoire comes along – at least since the late 19<sup>th</sup> century – a mythological image, a set of presuppositions of what an authentic *spelman* is and what he (!) does, is not and does not (The word *spelman*, pl. *spelmän*, literary means “playman”, the one who plays, but has since ca the 18<sup>th</sup> century been used only in connection with countryside music outside of official contexts). While this mythological image of the *spelman* continuously is kept alive in narratives and written accounts, new roles and images of who is to care for the folk music and pass it on are shaped for different generations. When society changes, the opinions on who is most suitable as tradition trustee in the contemporary society also changes.

Why is the role of the *spelman* important? For one thing, musicians are ascribed authority in defining the central traits of their music, and its limits. What tunes are really part of Swedish folk music, how are they to be performed, how free is a musician allowed to act in relation to established patterns and models – questions like these often are answered with a reference to named established *spelmän*, or to *de gamla spelmännen* (The old *spelmän*) as a general collective concept. A march played at a regiment in 1812 is part of folk music, because it is written down in a manuscript by a *spelman*. Another march played at the same regiment at the same time is merely military music, since no *spelman* apparently wrote it down. Old photographs of identified *spelmän* could be used as arguments for claiming a certain way of holding the bow, or playing in ensemble with accordion or guitar, as legitimate within Swedish folk music. An established folk musician can introduce new instruments and it is accepted as creativity, while a record producer at a record company not established within folk music testing the same combination of instruments will be frowned at as a commercial exploiter. Those who live up to the presuppositions of the *spelman* role thus have authority within Swedish folk music – something we should hold as a characteristic trait in this form of music. In comparison, musicians in other forms of music often have a more subordinated position – the authority may rest foremost with the composer (through his definite written-down version), the conductor, the manager, the producer or the critic.

## Summary

Thus, in the ideology of Swedish folk music, the *spelman* is a powerful image and concept. The historical roots of this image aside, around the year 1910 when a great national *spelmän's* meeting at Skansen in Stockholm was held, there is a model firmly established where Swedish instrumental folk music is performed in the modern public sphere not by any musician, but by a man from the countryside, of a farming family, undoubtedly skilled in playing but without a background in formalised music education; someone who had to be “discovered” by an authority in order to get admission to the public sphere. An individual, who at the same time incarnated the image of the creative collective as it appeared within the discourse of folk culture; an “anybody” of the peasants who with no individual ambitions – maybe chosen as apprentice by a master, rather than self-consciously striving for the position – who had taken on the task of carrying the collective national tradition further on. Stories of witchcraft and contacts with natural spirits underlined this was an ancient and authentic cultural expression.

However, research on Swedish folk music focused mainly on questions of origin and history of styles and genres. This was along the dominating perspectives in international scholarship: folk music was primarily a historical survival with its value on a general level (supposedly ancient scales, instruments, playing techniques, *nr*-forms of tunes etc); the individuals who played the music were first and foremost links in a chain of generations passing the music by. The folk music, when it was identified as such, was studied as folk music *per se*, independent of whom actually had played it.

Gradually, questions started to arise. Some stylistic traits of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century art music were identified in the *spelman* music. How did they get there? By some general cultural diffusion between classes, or more specifically by certain individuals – the *spelmän*? But they were supposed not to have been influenced by official education? The image of the creative peasant collective was also questioned by the folklorist Carl Wilhelm von Sydow, who in the 1930's coined the concept of “tradition-bearer” to focus on how knowledge has to be individually embodied in order to exist, and on the existence of an aesthetic specialisation and division of labour within the supposedly homogenous peasantry. The concept of tradition-bearer was productive until the 1970's when its limitations, the image of the aesthetic specialist as solely a reproductive force without any own creativity, were beginning to be felt.

In parallel with these changes in scholarly views, the general image of Swedish Folk music also is changed. The *spelmän*, those who self-consciously is guarding the tradition, manifested their own superiority by getting together in formal regional organisations and a national organisation. In the “folk music wave” of the 1970's individuals were put forward more strongly: when music publishers and record companies earlier had put forward folk music under regional or parish

labels, now individuals as Björn Ståbi and Anders Rosén or the rock band-imagined Skäggmanslaget make records under their own names. 1979 record producer Samuel Charters publishes (with a strictly commercial record/music company) a book of interviews and portraits simply named “Spelmännen”.

This rise of interest in the spelman as individual also could be noticed within research. Jan Ling had in his 1964 book *Svensk folkmusik*, an over-view of Swedish folk music in historical times, a chapter on Spelmannen. He stressed the heterogeneity behind the concept: “Those musicians were a colourful and motley crew, the only thing in common being their tasks. The spelman could be the parish organist or parish factotum, a self-taught farmer’s son or farm-hand, a wandering tinker or soldier.” Lings book was extremely important, both in inducing a rising public interest in Swedish folk music, and in delineating and establishing the field of possible studies and research. Still, the study of style, genre, repertoires and instruments dominated during the 70’s and 80’s; the spelman did not come to the fore until Gunnar Ternhags 1992 doctoral thesis on Hjort Anders Olsson, the farmer who in the 1910’s was “discovered” as spelman and established himself as a genuine transmitter of folk tradition in the official national public sphere – a new context which had repercussions in his way of playing, choosing tunes, and speaking of his music. Together with Dan Lundberg, Ternhag has further elaborated on the possibilities and problems within the Nordic project *The individual in focus*, 2000. They stress the possibilities of studying learning processes, creativity, and the shaping of a repertoire, as well as the pedagogical gains of representing music history or a musical culture through a person. As problems they name questions of representativity, the risk of fragmenting research, the narrowing of contexts, and ethical issues of the individual’s integrity. New studies as Karin Eriksson’s 2004 thesis on the Halland regional spelmän organisation as an arena for acting, and as a independent actor in itself, and David Kaminsky’s thesis of 2005 on ideologies within the contemporary urban-based folk music movement has further contributed to the understanding of the relations and tensions between individual, collective, and ideals.

The aim of this anthology is to further investigate and make clear the changing roles of the spelman within the folk music discourses. The common image of the spelman still is an elderly, man, of the countryside (the regions of Dalarna and Hälsingland have highest priority), peasantry, who has learned his tunes from earlier generations of spelmän, preferably family relatives. Youth, women, people from Stockholm, university-trained people, who have learned by sight-reading or by records, thus represent the opposites of the ideal role – but have also been among most important categories in providing re-growth in Swedish folk music the last 50 years. It is important to study who actually are the existing spelmän, in order to underline the social

## Summary

variability within the role – not only to complement and correct stereotypic images, but also in order to study what happens when individuals have to relate what they're doing to stereotyped models. The expectations of what a *spelman* should be and represent can be a resource – Gunnar Ternhag's study of Hjort Anders Olsson shows a man succeeding in living up to the expectations in the 1910's – but to many the mythical images is a problem to be managed.

The studies in this anthology all deal with *spelmän* who in one way or another depart from the common images of *spelmän*. For instance, the 18<sup>th</sup> century construction of the concept “folk music” drew upon a logic of contrasts. Folk music had to be different from the known music – that music which doesn't need a qualifier to be named and identified. This difference was constructed around the idea of the illiterate peasantry which in its geographical and social isolation from cities with their international education and fashion trends had preserved traits of an authentic national culture. But the musical form chosen in Sweden to represent the idea of folk music, the *spelman* tradition (there are other quite distinct traditions as well that could qualify), showed in many of its regional shapes obvious tracks of inspiration from 18<sup>th</sup> century international trends. The idea of cultural isolation didn't work; never the less the differentiating stylistic traits have had enough strength to keep up interest. But how did this influence take shape in the late 18<sup>th</sup> century? In his study Eric Hammarström through archival material has come close to *spelmän* with other characteristics than in public image – they have knowledge of sight-reading, writing music down, and in musical theory, they have, or apply for positions as parish organists, they are active in a differentiated countryside where roles and work collapse country and town, middle class and lower classes, the off-road village and the parish centre. They represent neither the freeholding farmer nor the mystic stranger from the woods. By following several family lines into the late 19<sup>th</sup> century he also pinpoints how the *spelman* work is estranged from education. Instead there rises an occupational role as teacher and organist – where eventually a possible voluntary task is to record, arrange and re-use *spelman* tunes in public contexts.

Hammarström also sketches out a general development where the *spelmansmusik* (fiddler's music) becomes part of a national culture project which in its turn takes different shapes during the 20<sup>th</sup> century. It is possible to read the public society's interest in folk music from the early 19<sup>th</sup> century onwards as a process where during different periods there has been a re-negotiation of what is central to the folk music concept, what genres are the most important and what the arch-typical musician looks like. In a given historical context a dominating view of folk music is construed, which subsequently forms a structural frame for the existence of folk music for some decades. Then a new dynamic phase begins – which can be the manifestation of new group

relations, technological or ideological change, generation shifts etc – where the understanding of folk music gets a new focus, at the same time as earlier structures of thought continue to be working. So, we have in part an additive history where the “discovery” of the ballad in the 1810s is complemented with the pastoral songs in the 1840s, and with the instrumental *spelmansmusik* and singing games at the end of the century; during the 20<sup>th</sup> century these genres continue to be valid, but at the same time they are aesthetically re-defined and transferred to new categories of practisers and are supposedly continuing to blossom in new social situations.

The 19<sup>th</sup> century public society opened its stages only to established members of the society. Folk music was presented by researcher/publicist Rickard Dybeck and opera singer Kristina Nilsson, was played by musicians at the national Opera, and by the amateurs of the bourgeois salon. At the same time folk music was supposed to exist in the countryside among the anonymous collective of the people.

A few years after the turn of the century, folk music got new faces. By artist Anders Zorn’s initiative, *spelmän* competitions started in order to secure the continuous existence of folk music in the country, with an individualisation of the musicians as a result (cf. the description of Hjort Anders Olsson, above). The new contexts available are to begin with the adult education movement and the regional homestead movement, from the 1920s also the folk dance movement and, to a selected few *spelmän*, radio (the Swedish broadcasting corporation). Alongside the genuine peasant fiddler there was also space for the well-educated violinist who integrated *spelman* tunes with his high culture repertoire, for instance Sven Kjellström, academy teacher who toured Sweden for decades with his string quartet or as a soloist, along with serving as judge in *spelmän* competitions. Also worth noting in the 1920’s and 30’s is young people simultaneously taking up *spelman* music and taking part in symphonic amateur orchestras. For this type of music-making arrangements are made of *spelman*’s tunes, for string quartets and orchestras, in suite or rhapsody form.

After World War II the *spelman* team rises as a new form. Here, the sporadic regional networking among musicians got an institutionalised form, often with a parish, a few neighbouring parishes or possibly a county as base. Here a new type of *spelman* makes entrance: one with administrative skills, who can persuade local politicians and teachers, and at the same time has knowledge of musical theory and can arrange tunes for two or three voices and teach them by rote. Wictor Johansson’s study pinpoint how *Nordergutarnas spelmanslag* (a team of northern Gotland) with leader Svante Pettersson come to personify the *spelman* music of Gotland for some decades, and how the team relates to older tradition as well as younger generations of Gotland folk musicians.

## Summary

Around 1970 there is yet another *spelman*'s role formed, which corresponds to the new youth generation: men with long hair, beards, and denim clothes, to be seen as likely in a Vietnam War demonstration as at a country fiddlers' meeting. They are individuals, and independent groups with rock band-types of names. Jens Erik Eriksson in his essay analyses how the Skäggmanslaget ("the bearded men's team") in their second LP album, produced by blues producer Samuel Charters, represent many new attitudes: the repertoire are from many counties and even includes Sámi yoik, they add bass, saxophone and tablas, it is recorded at a party session with several friends as guest musicians in the country, and has cover art in a contemporary style. The team was popularised by mass media as representatives of a new generation, mixing folk and rock.

Susanne Odell's paper has several levels. On one level, it is a narrative of a Sámi who also was a *spelman* in Swedish villages – a not uncommon ethnic dimension seldom noticed in the image of Swedish folk music. In this case, where the "Lapp boy" was killed by envious rival *spelman* during a village dance, the ethnic power structures are made visible. On another level, it tells of narrative tradition about *spelmän* among *spelmän*, that is, the *spelman*'s role that *spelmän* themselves construct. Who is remembered as an important *spelman*, and what qualities does s/he represent? How does such an internal canonisation process take place? Lastly, the paper also describes a contemporary *spelman*, Thomas Andersson, who has extended his public appearances with narrating, and further developed this into one-man theatre. He has taken the story of the death of the "Lapp boy" and turned it into a morality play, just as he has combined folk music with other narratives he has come across in the countryside while doing field trips collecting folk music.

Maria Larsson problemizes the second element of "spelman" – why is the word gendered, what presuppositions of sex are connected to *spelman* music, what gender-related experiences do women have who play folk music in public? She has interviewed some women *spelmän* who speak of a lack of female models, and a male gaze which subordinates musicality to gender, as hindrances they have to learn to cope with.

Eva Deivert in her essay studies what meanings Swedish folk music has on an individual level by five men and women fiddlers; what relation do they have to this music, and what values do they think it represents? She contrasts the social aspects that are ascribed folk music today, where the joy of playing together and the joy in learning are two aspects, with a more anti-social secrecy among 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century *spelmän*. The music is said to represent values as simplicity, easiness, informality, acceptance and contact with other people – which also can be seen as an image of qualities among those playing folk music, or as presuppositions forming the image of the contemporary *spelman* role.

\*

As a conclusion, here is an attempt to make an analytical “check-list”, far from complete, but hopefully a methodological tool which may inspire ethnomusicological studies no matter what style or genre. It comes as a series of questions to use as starting-points.

Who is the musician – or ought to be? Sex, age, social and geographical background, studies? There are two dimensions: the visible musician which the audience directly can identify and classify from performances, pictures and ways of speaking, and questions of origin, where authenticity is brought to the fore within folk music genres.

Where does the musician play? In what situations does the musician meet his/her audience, in what contexts? At a concert, on record, at home? Different forms of music have their different privileged situations, where the music is heard at its best, where the ideal audience is to be found. The question, for whom is the musician playing, is also a question of the musician’s background – does the musician have to “represent” the audience by having identical origin? Or is the acceptance of the audience of the individual as its musician what really matters?

What does the musician play? The repertoire should have the “right” composition, certain genres are approved of. Who has authority in choice of music? The musician through his/her professional knowledge, or the audience through its wishes? In the performance is also the question of how the musician is playing. The ideal musician has to be an exponent of the preferred musical style – something that varies over time.

What does the musician mean? Besides the issues of background and relation to the audience, the opinions and interpretations by critics and the audience may be of great importance. Musicians can be associated with identities, values, positive and negative qualities, religious or political symbolic content, which can be of great importance for the composition of the audience and its expectations. A significant example is how Bob Dylan from the mid-60’s several times tried to defend himself from the meanings put into his artist’s role by large audience segments, by changing musical style, song topics, and public appearance. Even *spelmän* in Swedish folk music have some times had an uneasy position, for instance through expectations of nationalist ethos.

What also plays a part is the process whereby history is written and the past is evaluated. What musicians become in retrospect important models (that is, what qualities are highly valued in the present, and are sought for in time passed)? How are musicians written into a history – as keepers, innovators, popularisers, as people in power who can’t be neglected? Do musicians in

## *Summary*

retrospect turn into negative examples, or get defined out of a position they earlier have occupied?

Questions like these can help in clarifying what makes up the historically and socially embedded musicians' role, and thereby increase the understanding of questions of who succeeds within a musical form at a certain time, what possibilities a certain role brings socially and musically, and what restrictions they are put under in terms of repertoire, style and context. The successes, failures and stagnation of individual musicians and musical genres as a whole can be tested from the point of what space or lack thereof is available to a musicians' role, and the possibilities to perform it with credibility.

1. Ehn, Billy (red), 1993. Kultur och erfarenhet. Stockholm:Carlssons.
2. Arvidsson, Alf (red), 1993. Muntligt berättande: Verklighetskonstruktion och samhällspegel. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
3. Genrup, Kurt (red), 1994. "Förtyskningen" av Sverige. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
4. Jacobson, Maja, 1994. Kläder som språk och handling. Om unga kvinnors användning av klädseln som kommunikations- och identitetsskapande medel. Stockholm: Carlssons.
5. Lundgren, Britta, 1995. Den ofullkomliga vänskapen. Stockholm:Carlssons.
6. Jacobsson, Roger, 1995. Boklig kultur i Umeå före 1850. Om tryckeriverksamhet och bokförmedling. Stockholm:Carlssons.
7. Liliequist, Marianne, 1996. I skuggan av *Inte utan min dotter*. Exiliraniers identitetsarbete. Stockholm:Carlssons.
8. Lundgren, Britta; Lövkrona, Inger & Martinsson, Lena, 1996. Åtskilja och förena. Etnologisk forskning om betydelser av kön. Stockholm:Carlssons.
9. Jacobsson, Roger & Lundgren, Britta (red), 1996. *Oväntat*. Aspekter på etnologisk kulturforskning. Stockholm:Carlssons.
10. Arvidsson, Alf, 1998. *Livet som berättelse*. Studier i levnadshistoriska intervjuer. Lund:Studentlitteratur.
11. Müller, Dieter K. (red), 1998. Tyskland i Sverige och Sverige i Tyskland. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
12. Jacobson, Maja, 1998. Gör kläderna mannen? Om maskulinitet och femininitet i unga mäns bruk av kläder, dofter och smycken. Stockholm:Carlssons.
13. Berg, Magnus, 1998. *Hudud*. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild. Stockholm:Carlssons.
14. Arvidsson, Alf (red), 1998. *Jazz i norr*. Uppsatser i svensk jazzhistoria. Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
15. Jönsson, Lars-Eric, 1998. *Det terapeutiska rummet*. Rum och kropp i svensk sinnessjukvård 1850-1970. Stockholm:Carlssons.
16. Arvidsson, Alf, 1999. *Folklorens former*. Lund:Studentlitteratur.
17. Jacobsson, Roger, 1998. *På bokhistoriskt vis*. *Ouvertyrer och utblickar*. Stockholm:Carlssons.

18. Nehls, Eddy, 1999. Lastbil som livsstil. En etnologisk yrkeskulturstudie bland lastbilsförare i fjärrtrafik. Designhögskolan, Umeå universitet.
19. Nilsson, Bo, 1999. Maskulinitet. Representation, ideologi och retorik. Umeå: Boréa.
20. Liliequist, Marianne, 2000. Våp, bitchor och moderliga män: Kvinnligt och manligt i såpoperans värld. Umeå: Boréa.
21. Arvidsson, Alf, 2002. Från dansmusik till konstnärligt uttryck: Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920-1960. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå.
22. Häggström, Anders 2000: Levda rum och beskrivna platser: En studie i former för landskapsidentitet med utgångspunkt i Blekinge och Jämtland. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
23. Lundgren, Anna Sofia 2000: Tre år i g: Perspektiv på kropp och kön i skolan. Stockholm: Symposion.
24. Arvidsson, Alf, 2001. Etnologi: Perspektiv och forskningsfält. Lund: Studentlitteratur.
25. Jacobsson, Roger 2001: Nedskrivningssystemens natur: Bokhistorisk kulturforskning – kommunikation och innebörder. Stockholm: Carlssons.
26. Ehn, Billy, 2001. Universitetet som arbetsplats: Reflektioner kring ledarskap och kollegial professionalism. Lund: Studentlitteratur.
27. Lundgren, Britta (red), 2002. Akademisk kultur: Vetenskapsmiljöer i kulturanalytisk belysning. Stockholm: Carlssons.
28. Almgren Mason, Suzanne, 2002. Life in the labyrinth: A Reflexive Exploration of Research Politics. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
29. Nehls, Eddy, 2003. Vägval: lastbilsförare i fjärrtrafik – perspektiv på yrkeskultur och genus. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
30. Eivergård, Mikael, 2003. Frihetens milda disciplin: Normalisering och social styrning i svensk sinnessjukvård 1850-1970. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
31. Nilsson, Bo, 2003. Brottsoffer. Offerskapets innebörder och villkor i (o)säkerhetens kultur. Umeå: Boréa.
32. Jacobsson, Roger, (red) 2004. Forskning mellan gås och Trabant. Kurt Genrups skrifter 1968-2004. En bibliografi. Umeå.
33. Winroth, Annacristin, 2004. Boteberättelser: En etnologisk studie av boteprocesser och det omprövande patientskapet. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
34. Wolanik Boström, Katarzyna, 2005. Berättade liv, berättat Polen. En etnologisk studie av hur högutbildade polacker gestaltar identitet och samhälle. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.

35. Lindström, Susanne, 2005. Kamp om rummet. En studie av heteronormativitet inom Svenska kyrkan. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
36. Lundgren, Annasofia, 2006. Genus på offentlig plats - Reflexer och transparens. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
37. Lundgren, Britta, 2006. Övrig död – förväntad sorg. En etnologisk studie av sörjandets processer. Stockholm:Carlssons.
38. Gunnarsson Payne, Jenny, 2006. Systerskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
39. Danielsson, Jonas, 2006. Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
40. Bergvall, Clas, 2007. Liv, lust och mening – om krukväxternas kulturella betydelser. Stockholm:Carlssons.
41. Pettersson, Helena, 2007. Boundaries, Believers and Bodies. A Cultural Analysis of a Multidisciplinary Research Community. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.
42. Sjöström, Lars Olov, 2007. Modernitet i det traditionella. Kulturbyggen och gränser inom ett nordsvenskt område. Umeå.
43. Berg, Linda, 2007. InterNacionalistas. Identifikation och främlingskap i svenska solidaritetsarbetarnas berättelser. Umeå: h:ström.
44. Genrup, Kurt (red), 2008. Från Jerzy Kosinski till Carl Linnæus och andra aktstycken: Roger Jacobssons bibliografiska anteckningar 1979-2007. Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet.