

Noterat · 10

SVENSKT VISARKIV



Noterat · 10

REDAKTION

Eva Danielson, Margareta Jersild, Jens Lindgren, Dan Lundberg,
Märta Ramsten och Ingrid Åkesson

Statens musiksamlingar
Svenskt visarkiv
Stockholm

Noterat · 10 kan beställas från
Svenskt visarkiv
Box 16326, SE- 103 26 Stockholm
Besöksadress: Norrtullsgatan 6
Tel. 08-34 09 35 . Fax 08-31 47 56
svenskt.visarkiv@visarkiv.se

Svenskt visarkiv är en institution inom Statens musiksamlingar

OMSLAGET:

Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur Fredmans epistlar, utgivna år 1825 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm. George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan) och 333 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

© Svenskt visarkiv och författarna 2002
Satt med Garamond och Trade Gothic
Grafisk form: Kay Isacson

ISSN 1400-7339
Triostryck, Örebro 2002

I

Dan Lundberg och Owe Ronström: Tuva – världsmästare i övertonssång	5
Tuva Wretblad: Thore Härdelin d.ä. (1866–1945) <i>En hälsingspelman – hans livsöde och betydelse för folkmusiken kring sekelskiftet 1900.....</i>	27
David W. Colbert: Songs in a Strange Land <i>A Swedish Immigrant's Book of Lyrics</i>	53
Björn Englund: Håkan von Eichwald <i>Sveriges förste storbandsledare</i>	73
Bjørn Aksdal: Den kollektive tradisjonen og individet <i>Noen tanker om 1900-tallets store individualister i norsk folkmusikk.....</i>	87
Margareta Jersild: Strofvvariationer i balladmelodierna	105
Mathias Boström: Olof Andersson som fonografanvändare <i>Nytt lys över vissa fonografinspelningar med svensk folkmusik.....</i>	117
Litet vis- och låtlexikon	121
At a Georgia Camp Meeting	
Bonden och kråkan	
Lille Jon / Knut Huling / Midsommarnatten var inte lång	
Lill-Pelle spring fort	
Limu limu lima	
Och jungfrun gick åt killan	
Om alla berg och dalar / Vedergällningen	
Sinclairsvisan / Sist när på ljuvlig blomsterplan	

FÖRFATTARNOTISER

David W. Colbert, Seattle, USA, professor

Björn Englund, Stockholm, verksam vid Statens ljud- och bildarkiv

Owe Ronström, Visby, docent i etnologi, lektor vid Högskolan på Gotland

Tuva Wretblad, Saltsjöbaden, arkitekt med rötter i Delsbotrakten, Hälsingland

Bjørn Aksdal, Dragvoll, Trondheim, Norge, docent II, verksam vid Rådet for folkemusikk og folkedans

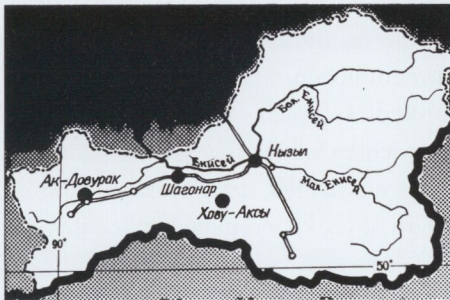
Mathias Boström, *Eva Danielson*, *Margareta Jersild*, *Dan Lundberg* och *Ingrid Åkeson* är alla verksamma vid Svenskt visarkiv, Stockholm. *Märta Ramsten* är f.d. arkivchef.

Tuva – världsmästare i övertonssång

Dan Lundberg och Owe Ronström

Land och folk

Jaså, det är inte till att ha hört talas om Tuva? Eller om tuvinierna? Du är inte ensam! I södra Sibirien, inte långt från Bajkalsjön, just där den mäktiga floden Jenisej har sina källor, där ligger Tuva. På den gigantiska asiatiska kontinenten är Tuva blott ett litet oansenligt hörn, inklämt som det är mellan två höga bergskedjor alldeles vid mongoliska gränsen. Där bor heller inte särskilt mycket folk, omkring 320 000. Föreställ dig alltså ett land knappt så stort som Österrike eller de tre baltiska republikerna sammantagna, och med lika mycket folk som Malmö. Ändå är det med de mått som här gäller ett ganska tätbefolkat land! Alldeles norr



om Tuva börjar ju Sibirien, ju längre norrut vi rör oss, desto glesare med människor. Söderut ligger Mongoliet och där är det ju inte heller någon trängsel precis.

Det lilla landet som tuvinierna bebor är höglänt och otillgängligt. Klimatet är som i större delen av Asiens inland extremt, med långa, mycket kalla vintrar och korta brännheta somrar. I norr ligger de regnrika Sajanska bergen, i söder Tannu Ola, en utlöpare av den väldiga ökenliknande mongoliska högplatån med toppar upp till 4000 meter. Däremellan ett lågland med bergskedjan Adar Dasj i mitten, och med dalgångar och torra stäpper genomkorsade av strida floder.

Två av de största floderna är Kaa-Chem och Bij-Chem, som flyter upp i de mycket glest befolkade bergs- och skogstrakterna i nordöst. Mitt i huvudstaden Kyzyl flyter de samman. Här börjar Jenisej sin långa färd tvärs igenom Sibirien till Ishavet i norr. Och just här ligger också Asiens geografiska mittpunkt. En hög obelisk markerar platsen och för säkerhets skull är "Asiens mitt" inhugget i stenen, på fyra språk. Men, berättar man för oss i Kyzyl, egentligen ligger mittpunkten lite längre upp i stan. En engelsman tog sig för att mäta upp hela Asien någon gång på 1800-talet. Triumferande satte han ner flaggan exakt mitt i Asien. "Vilken himla opraktisk plats!" tänkte Kyzyl-borna. När så engelsmannen rest iväg, flyttade man helt sonika mittpunkten några hundra meter bort, till ett ställe med större dignitet och med plats för ett ståtligt monument. Och där står det än idag, just där Kaa-Chem och Bij-Chem möts och bildar Jenisej.

I Kyzyl bor en knapp tredjedel av landets befolkning, omkring 100.000 personer. Ungefär 50.000 till bor i någon av de fyra andra större städerna, som alla ligger i låglandet i de centrala och västra delarna. Resten av befolkningen, omkring 165.000, bor i småorter och på landsbygden, glest utspridda över stora ytor. Landet är alltså inte särskilt tätt befolkat. Ändå har antalet invånare ökat dramatiskt. Vid folkräkningen 1931 fann de sovjetiska myndigheterna 65.000 tuviniere och ca 15.000 ryssar. 1970 hade antalet tuviniere mer än fördubblats. Ändå var tuvinierna långt ifrån ett av de minsta folkslagen i Sovjetunionen. Av de 142 olika folken i f.d. Sovjetunionen hamnade tuvinierna faktiskt på 46:e plats – det fanns alltså hela 96 folk som var ännu mindre! Vid den sista sovjetiska folkräkningen 1989 hade Tuvas befolkning vuxit till 314.000. 64% av dem var tuviniere, resten en salig blandning med ryssar som viktigaste ingrediens, därefter chakasser, ukrainare, tatarer, burjater, vitryssar och ännu fler.

Jag förstår tuvinska

Tuvinska är ett språk på den ujuguriska grenen av den turkiska språkstammen. Det är närmast släkt med språken som talas av jakuter, chakasser, shorer och några andra altaj- och sibirfolk. Det är både likt och olik den turkiska som talas i Turkiet. På tuvinska heter "mitt namn är Kalle" *Meng adim Kalle* och på turkiska *Benim adım Kalle*. Bra fraser att kunna kan vara *Tyvalap oorenip alyksap tur meng*, som betyder "Jag vill lära mig tuvinska", och *Meng tuwadyl bilirmen* – "Jag förstår tuvinska". Fungerar inget av det kan man alltid ha nytta av *Mynda orustap bilir kizji bar be?* – "Vilka främmande språk talar ni?"

Såväl språk som levnadssätt bär tydliga spår av långvarig och nära kontakt med grannarna i söder, mongolerna. På 1920-talet genomförde den nya sovjetregimen en språkreform som gick ut på att rensa ut inlånade mongoliska ord och istället lyfta fram ord av den gamla turkiska stammen. Ett eget skriftspråk baserat på det latinska alfabetet fick man först på 1930-talet, också det genom de sovjetiska myndigheternas försorg. 1943 övergick man till att skriva med samma alfabet som ryssarna, det kyrilliska. Så här ser tuvinska ut i skrift, ett avsnitt ur en regelbok för *churesj*, "tuvinsk brottnings:

1. МАРГЫЛДАА ЭРТТИРЕРИНИҢ ЧУРУМУ БОЛГАШ АРГАЛАРЫ

§ 1. Маргылдааны эрттирериниң чурumu.

1. бот-хуунуң
2. команда аайы-биле

Tuvas historia

Det finns inte särskilt gott om källor som berättar om tuviniernas historia. De tidigaste spåren går tillbaka till 1000-talet, då en folkgrupp med namnet Tuva invandrade till trakten längs bergskedjan Sajanerna. Man menar att de flesta härstammade från olika turkiska stammar, men att det bland dessa första invandrare också fanns en del andra folk, som keter, samojeder och mongoler. 1207 intog Djingis Khans äldste son Djötji området. I många århundraden var det mongolhärskarna, Djingis Khans arvtagare, som styrde landet. Från den tiden härrör den

mongoliska beteckningen på landet, Urjanchaj. På 1700-talet föll de sista resterna av mongolernas väldiga rike och tuvinierna anslöts till det mäktiga Manchuimperiet i Kina. Samtidigt började ryssarna i allt större utsträckning kolonisera Sibirien och många av dem bosatte sig också i Tuva.

Nu började en lång och segsliten dragkamp om makt och inflytande mellan kineser och ryssar. Kampen slutade i blodigt kaos under 1900-talets första decennier, efter det att såväl det kinesiska kejsardömet som Tsarrysland gått under. Under inbördeskriget som följde på ryska revolutionen ockuperades Tuva och stora delar av Mongoliet av tsartrogna generaler. 1921, efter Röda armens seger över de vita styrkorna, grundades den självständiga republiken Tannu Tuva, som erkändes av Sovjetunionen samma år. Men självständigheten var förstås villkorlig. I verkligheten styrdes republiken från partihögkvarteret i Moskva. 1944 skickades en begäran från regeringen i huvudstaden Kyzyl om att få bli en del av Sovjetunionen, vilket beviljades i oktober samma år. Som av en händelse hade man då tre år tidigare övergett det latinska alfabetet till förmån för det kyrilliska. 1961 blev Tuva officiellt en autonom sovjetsocialistisk republik i den ryska rådsrepubliken (RSFSR).

Med sovjetsystemet kom många och snabba förändringar. Städer byggdes, liksom vägar, skolor, sjukhus. Officiell statistik meddelar att 1931 kunde bara 12 % av befolkningen läsa. 1975 hade läs- och skrivkunnigheten ökat till 95 %. 1944 räknade man 26 läkare i hela landet. 1990 hade de blivit 1026. Den allmänna livsnivån ökade, liksom livslängden, vilket förklarar den snabba befolkningstillväxten under andra halvan av 1900-talet. 1990 var den officiella befolkningsökningen i Ryssland 2,2%, medan den i Tuva var hela 17,2%.

I slutet av 1980-talet ökade spänningen i Tuva mellan tuvinier och inflyttade ryssar. Försämrade ekonomi spädde på de ansträngda relationerna. Nu började en snabb utvandring av ryssar, många av dem utbildade specialister av olika slag. Antiryska demonstrationer och rena upplopp under året som följde ledde fram till presidentens avgång och till utropandet av republiken Tuva 1991.

Tuvinier har alltså styrts av mongoliska furstar, kinesiska kejsare, ryska tsarer och Sovjetkommissarier. Mongoler, kineser och ryssar har under olika perioder lämnat sina bidrag till tuviniernas språk och kultur. Många av de äldsta orden, sederna och bruken har mongoliskt ursprung, de något yngre kinesiskt, medan de allra modernaste stammar från Ryssland. Idag är tuvinierna formellt "autonoma" i den

nya ryska federationen. Många tuviniere är engagerade i återskapandet av en mer renodlad och "äkt" tuvinsk kultur som man anser sig ha förlorat, särskilt under Stalins och hans efterföljares tid. Men ännu är landet politiskt och ekonomiskt starkt beroende av Ryssland.

Schamaner och lamor

För länge sedan var tuviniere liksom de flesta andra sibirfolk vad man brukar kalla animister, de trodde att den värld de bebodde var besjälad. Särskilda experter, schamaner, tog på sig uppgiften att mediera mellan den övre världen, himlen, den undre, jorden och vattnen, och människornas egen värld där emellan. Under 1500-talet vinner lamaismen inträde i landet, förmedlad av mongoler och manchuer. Tempel och kloster byggdes och man etablerade nära kontakt med lamaistiska centra i Tibet och Mongoliet.

Under Sovjettiden motarbetades religionen kraftfullt, i synnerhet under Stalins paranoia regim. Under åren efter Sovjets annektering av Tuva förstördes samtliga 49 lamaistiska tempel och deras egendomar konfiskerades. Präster och munkar fängslades och försvann. Men religionen har trots allt fortsatt att spela en stor roll för tuvinierna. Lamaism och i viss mån schamanism har hela tiden utövats trots risken för repressalier från myndigheterna. När Sovjetmakten föll i början av 1990-talet visade det sig snart att de gamla heliga platserna inte fallit i glömska och att lamorna gömt undan en del av templens tillhörigheter uppe i bergen. Det gjorde att tempel snabbt kunde återuppföras över hela Tuva.

Gemensamt för animism och lamaism är betoningen av människans samband med naturen. Det återspeglas på många sätt i det tuvinska vardagslivet. Man menar till exempel att det är bättre att använda oskodda hästar i bergen än moderna jeepar eller motorcyklar, eftersom hästarna gör mindre skada på marken. Likaså brukar man förklara användningen av de traditionella filtstövlarna med att man vill undvika att skada eller döda smådjur när man går.

Intresset för animism och schamanism har också återkommit till Tuva under det senaste decenniet. En schamans uppgift är att knyta kontakter med naturens väsen eller andar genom särskilda ritualer. Genom att försätta sig i trans kan en schaman samla på sig kraften hos naturens andar och fokusera den mot något som man vill förändra, till exempel att driva ut någon sjukdom ur en människas kropp eller,

vilket var fallet i början av 1980-talet utanför Kyzyl, stoppa bygget av en kraftverksdamm.

Till schamankliniken i centrala Kyzyl kommer idag många som söker andlig ledning eller bot mot sjukdomar. Där kan de få behandling av någon av de 34 schamaner som registrerats och certifierats av Tuvinska schamansällskapet fram till 2001. Ytterligare ett hundratal schamaner under utbildning väntar på sina certifikat. Chefen på kliniken säger att de flesta patienter som kommer till kliniken har medicinska eller psykologiska problem som de vill reda ut innan de går vidare till traditionell homeopatisk behandling eller till sjukhuset. En viktig del av behandlingen är att med en stor ramtrumma trumma ut de onda andarna, eller tillkalla goda andar av olika slag.



Jurtor i västra Tuva. Foto: Owe Ronström.



Foto: Owe Ronström.

Nomadiska herdar

Av hävd har tuvinierna varit nomader och livnärt sig på jakt, fiske och på att föda upp renar, jakar, kameler, nötboskap och inte minst hästar. 1931 uppskattade man att hela 88 % av befolkningen var nomader. Idag har många nomader övergått till jordbruk, eller bosatt sig i någon av de nyuppförda städerna. I det nya livet finns mindre plats för de gamla sångerna, berättelserna och instrumenten. Dragspelet är den nya favoriten och sångerna handlar nu oftare om jordbrukarnas vedermödor och naturligtvis om kärlek, hjärta och smärta. Men en stor del av befolkningen är fortfarande på ett eller annat sätt sysselsatt med boskapskötsel. Fortfarande finns det många som flyttar med sina renar, får och getter mellan olika be-

ten på stäppen. Där man slår sig ner tillfälligt bygger man snabbt upp små byar av filttält som kallas *jurt* eller *ger*.

Grunden i nomadernas liv är de starka och uthålliga hästarna. Hästar är fortfarande det viktigaste forskaffningsmedlet i Tuva, ofta den enda möjligheten att ta sig fram i väglöst land. Men man inte bara rider på hästarna och låter dem bära hus

och hem vida omkring. Hästarna är levande symboler för frihet och närhet till naturen. Man mjölkar dem och sätter mjölken att jäsa till en stark och livgivande dryck som tuvinierna kallar *aragaa*. Man besjunger sina hästar och diktar sagor om dem. Precis som sina grannar mongolerna har tuvinierna format sina fiddlor till deras avbilder och de bästa hingstarna har fått släppa till tagel till stråkarna.



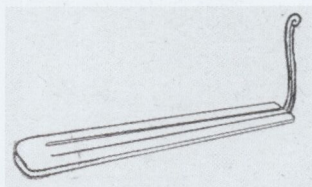
Foto: Owe Ronström.

Tuvinska musikinstrument

Tuvinierna spelar många slags instrument. Men instrumentet framför andra i denna del av världen är mungiga, på tuvinska *chomus*. Alla spelar mungiga, från minsta barn till de äldsta gummorna och gubbarna. Inte så konstigt då att mungigan i tuviniernas händer har blivit ett redskap för virtuost musikanteri, konst på högsta nivå. Tillsammans med mongoler och jakuter är tuvinierna mungigornas mästare!

Igil är ett tvåsträngat kvintstämt stråkinstrument, gjort av hästhud, hästhår och senor. Det är nära släkt med den mongoliska hästfiddlan och används ofta för att härma hästljud med. *Igil* förekommer ofta i episka sånger, sagor och legender, därför har man också antagit att det är mycket gammalt.

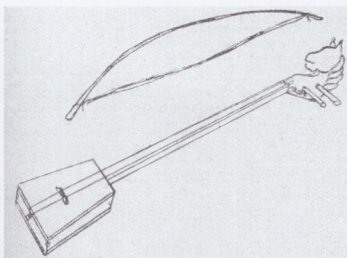
Ett annat gammalt och mycket spritt instrument är *tjadagan*. Det är en cittra som stäms i kvinter, spelas



Tuvinsk mungiga av metall.



Mungigefodral av trä i form av tuvinsk stövel.



Igil och igilspelare (överst t.v.).

Foto: Owe Ronström.

med klubbor, och som mest används för att ackompanjera sång. Också det omnämns ofta i gamla hjältepos, legender och sagor.

Dosjapulur är en tvåsträngad långhalsluta som förr fanns i nästan varje jurta. Den används med förkärlek till att ackompanjera sång, i synnerhet *chöömej*, övertonssången.

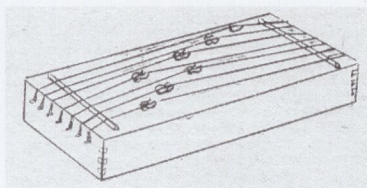
Pyzantji är en giga som spelas med stråke. Strängarna är grupperade i par, som stäms i kvinter. Som hästfiddlan *igil* används den ofta till ackompanjering av sångare och sagoberättare.

Tjanzy är ett tre- eller fyrsträngat stråkinstrument som är spritt över hela centralasiatiska regionen. Det stäms i kvarter. Man förkortar strängarna med högra handens naglar. Utöver stränginstrumenten finns några vanliga flöjter, blockflöjten *limbi*, och kantflöjten *sjoor*.

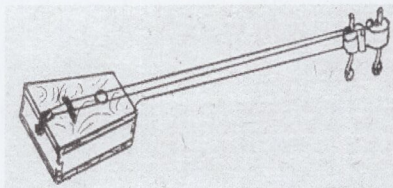


Mungigespelare.

Foto: Owe Ronström.



Tjadagan.



Pyzantji.

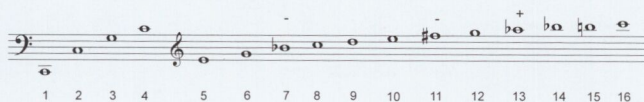
Sång

De många instrumenten till trots är det ändå i sången tuvinierna givit de starkaste uttrycken för sin musikaliska estetik. Sångerna är av två skilda slag; *yrklar*, de långsamma och lyriska sångerna; och *kozamyk*, de snabbare dansvisorna, ofta med improviserade texter. Grunden för musicerandet hos tuvinierna, liksom hos så många andra folk i Asien, är den femtoniga skalan utan halva tonsteg. Som regel utförs sångerna och den mesta instrumentalmusiken enstämmigt och solistiskt. Bara vid speciellt festliga tillfällen sjunger flera tillsammans och då alltid unisont.

Nu finns emellertid också två- och ibland till och med trestämmiga sånger, men av ett mycket speciellt slag. Alla stämmorna kommer nämligen ur en och samma strupe! Sångsättet kallas *chöömej* eller *choomii*, på svenska vanligen övertonssång, eller strupsång. Det tuvinska namnet kommer från det mongoliska ordet för hals. Legender i Tuva berättar att sångsättet uppstod genom att tuvinska herdar försökte härma naturljud, som porlande vatten och vinande vind. Det är inte så långsökt som det kan låta, för mycket herdemusik i Tuva är kopplad till en animistisk tradition. Bergens och flodernas andar manifesterar sig genom form och läge, men också genom ljud, antingen det är bergen och floderna själva eller människor som ger upphov till dem. Också djurs andar manifesteras i deras ljud och läten. Genom att härma dem kan människor överta andarnas kraft. Övertonssång har sedan gammalt varit känd också hos mongoler, altajer, basjkirer och chakasser, men det är hos tuvinierna den fått sina mest konstfulla utövare.

Naturens egna melodier

Hur är det möjligt att sjunga tvåstämmigt med sig själv? Det första och enklaste svaret är att tonerna finns där redan från början. Även när ”vanliga” sångare sjunger, uppstår flera toner samtidigt med den meloditon som lyssnaren uppfattar. Ett mer ingående svar kräver en kort utflykt i elementär ljudlära. En ton består av en *grundton*



Naturtonsserien.

med en viss *frekvens* och ett antal *övertoner* som är multipler av denna frekvens. När övertonerna blandas på olika sätt uppstår tonens speciella *klangfärg*, vilket gör det möjligt för oss att höra skillnad till exempel mellan olika vokaler med samma tonhöjd, eller mellan olika instrument som spelar "samma" ton. De olika delfrekvenserna i en ton kan skrivas ut och numreras som en serie, *naturtonsserien*, där "grundtonen" är nummer ett.

Vissa övertoner framträder alltid starkare än andra, de kallas *formanter*. Vilka formanterna är beror på såväl tonkällan som resonansen i rummet eller instrumentet. Förändras tonkällan eller resonansen så förändras också formanterna. Vad övertonssångare gör är att sjunga en grundton och förstärka vissa formanter så starkt att vi uppfattar dem som självständiga toner.

Bruksskala för "sygyt"

I *sygyt*, som är den ljusaste och mest pregnanta *chöömej*-stilen, kan en skicklig sångare utnyttja de åtta tonerna mellan nummer sex och tretton i naturtonsserien.

Dessa toner utgör det melodiska material som alla sånger i *sygyt* utgår ifrån. Till

Sygyt

Oleg Kuular, DL 950911
Noterad en kvart lägre än originalet

Från CD:n *Shu-de, Voices from the distant steppe*. CDRW41.

Sygyt, framförd av Oleg Kuular. Melodin har transponerats från klingande f.

musikalisk praxis hör dessutom att övertonerna sju, elva och tretton ofta utelämnas i melodierna, vilket medför att merparten av *sygyt*-melodierna består av en femtonsskala med en oktavs omfång. Exemplet på föregående sida är en transkription av en *sygyt* av den tuvinske sångaren Oleg Kuular. I detta framförande utnyttjar Kuular tonerna sju och tretton som genomgångstoner i melodin.

När vi nu förstår principen är det dags att återvända till de tuvinska sångarna. Hur gör de? Undersökningar av tuvinska chöomej-sångare i USA visar att de använder fyra olika sätt att producera sina toner. I *sygyt* hålls tungspetsen just bakom tänderna, medan tungans mittdel höjs och sänks för att få fram olika höga övertoner. Ett annat sätt är att föra tungan framåt, som man gör när man ändrar ett "o" eller "ä" till ett "i". Då försvinner den lägsta formanten, och istället blir den andra formanten tydligt framträdande. En skicklig övertonssångare kan kontrollera båda dessa formanter och få fram två olika hörbara övertoner samtidigt! Det tredje sättet är att förändra halsen snarare än munnen. Om tungroten förs bakåt mot halsmynningen bildas en låg formant. Flyttar man så tungroten framåt så bildas högre formanter. Det fjärde sättet är att ändra munhålans storlek. Om grundtonen är tillräckligt låg så kan man få fram upp till tolv tydligt hörbara övertoner.

Att få fram en tydlig överton kan nog de flesta lära sig efter lite övning. Men därifrån är steget långt till den ekvilibristiska tonkonst de tuvinska övertonssångarna utövar. I Tuva räknar man med en hel rad olika stilar.

- *Sygyt*, som betyder vissling, sjungs i det allra högsta registret. Övertonerna är här ofta starkare än grundtonen, väl så starka som en busvissling. För att klara det måste man använda mycket tryck från magen och pressa luften genom en ganska spänd strupe.
- Chöomej kallas all övertonssång, men det är också namnet på en särskild stil, med svaga och klara övertoner ovanpå en bordun i mittenregistret. Man sjunger med mindre tryck från magen och med mindre spänning i strupen än i *sygyt*. Tungan håller man platt mot de nedre framtänderna.
- Kargyraa sjunger man i mycket lågt register. En del sångare använder de så kallade "falska stämbanden" för att få fram en nästan ofattbart lågt ton. På den kan sedan vissa skickliga sångare förstärka ända upp till fyrtitredje övertonen. I en variant av stilen, stepp- (chovu) kargyraa, sjunger man med ganska mycket strupspänning och liten bröstresonans och utnyttjar munhålan, ungefär som när

man formar vokaler. En annan variant, bergs- (dag) kargyraa, sjungs med bröstresonans och inte så mycket strupsänning för att få fram en rad nasala effekter.

- Borbannadyr, ”rullning”, och ezungiler utnyttjar effekter som åstadkoms med läpparna, tungan och halsen, som drillar, vibrato, tremolo.
- Ezungiler kommer från ordet för sporre, och består av rytmiska övertonsförändringar som ska härma det rytmiska klirrandet från sporrar när man galopperar.
- Dumtjuktaar, slutligen, är övertonssång med munnen stängd! Man sjunger istället genom näsan (dumtjuk).

Alla dessa stilar och effekter har utvecklats under hundratals år i de avlägsna och glest befolkade bergstrakter där Tuva nu ligger. Man har antagit att det är därifrån som konsten att sjunga tvåstämmigt med sig själv exporterades till de höga lamornas kloster i Lhasa i Tibet, och i Urga i Mongoliet. Kanske skedde det i samband med att tuvinierna övergick till lamaismen på 1500-talet.

Långt senare, på 1960- och 70-talen, exporterades sångsättet också till det konstnärliga avantgardet i Västeuropa och USA. Sökare från väst som återvänt från vistelser hos buddhister i Indien och Tibet förde med sig kunskapen om chöömej. I Stockholm tränade den svenske komponisten Folke Rabe övertonssång med Bromma kammarkör redan på 1960-talet. De allra senaste årens explosiva utveckling i Ryssland och Centralasien har nu också, och för första gången, gjort det möjligt för sångare från Sibirien och Mongoliet att besöka oss. Dessutom har det till sist också blivit möjligt för oss att själva resa dit.

Resan till Tuva

Vår resa till Tuva blev av kring midsommar 1992. På den lilla flygplatsen fladdrade en stor tygbanderoll med röda jättebokstäver: ”Vi välkomnar delegaterna till det första internationella musikforsarsymposiet ’Chöömej!’” Ännu fler banderoller till vår ära hängde längs vägen och på torget i Kyzyl, Tuvas huvudstad. Man ville ge oss ett furstligt mottagande, inbjudna som vi var av landets första folkvalda ministerråd för att delta i den första internationella forskarkongress man anordnat själva, utan inblandning från Moskva.

Därför bar man våra väskor, körde fram Volga-limousinerna och inkvarterade oss på ett hotell som före perestrojkan tjänstgjort som presidentens tjänstebostad.

I restaurangen bjöds god mat, det skålades i champagne och moldavisk konjak och talades om stärkande av vänskapen mellan Centralasiens och Skandinavien folk. Senare på kvällen, när vi lämnats ensamma med den vidunderligt vackra solnedgången över Jenisej och de vidsträckta stäpperna bort mot Sajanska bergen i norr, talade vi om hur annorlunda allt tycktes vara här i Asiens mitt, mer än 500 mil hemifrån. Den friska luften, tystnaden, vidderna, det månliknande bergslandskapet vi sett från flyget, människorna, språket. Först när vi framåt natten slog på TV:n bröts förtrollningen: där visade man reklam för Lithells korv per satellit från fotbollsstadion i Solna.

Kanske är det ett tidens tecken att förmånen att få bo på de bästa hotellen, njuta den bästa maten, champagnen och konjaken och resa i de finaste bilarna inte längre tillkommer Sovjetmaktens alla bossar och befäl, knappast heller de nyligen folkvalda i parlamentet. För egen del har tuvinierna knappast råd att hålla sig med sådana extravaganser. Istället har rollen av extraordinära medborgare tilldelats västerlänningarna. För det är till dem och allt vad de representerar hoppet numera tycks stå. Först och främst de som kan betala för sig i dollar, men också utlänningar av vårt sort, som betalar för sig genom att föra ut budskap av olika slag om Tuva och tuvinsk kultur, så att detta i väst så gott som okända folk nu äntligen må tillåtas ta plats i världssamfundet. I vårt fall gällde budskapet chöömej, konsten att sjunga flerstämmigt med sig själv.

Under symposiet i Kyzyl diskuterades en rad olika aspekter på chöömej, mest artikulation, etymologi och ursprungsteorier. Den traditionella tuvinska kulturens ställning i det moderna samhället, det som vi var mest nyfikna på, berördes däremot knappast alls. Men på ett annat plan var det ändå just detta som symposiet kanske mest av allt handlade om. Redan under de första dagarna stod det klart för oss att man från tuvinskt myndighetshåll i förväg bestämt sig för vad vi skulle komma fram till. I deras ögon var vår och de andra utländska delegaternas närvaro inte så mycket ämnad att bidra till utforskandet av centralasiatisk sångkonst, som att skapa legitimitet åt slutdokumentet, där vi helt enkelt skulle förklara för omvärlden, och särskilt för mongolerna, att chöömej var en rent tuvinsk nationell angelägenhet. Vi skulle signera ett färdigskrivet upprop till Unesco om att ge tuvinierna världspatent och copyright på konsten att sjunga tvåstämmigt med sig själv!

Nu blev det väl inte riktigt som man tänkt, något färdigskrivet slutdokument blev aldrig undertecknat. Men myndigheternas sätt att betrakta till och med musiken som en självklar nationell tillhörighet illustrerar ett viktigt problem för många små och fattiga stater. För att kunna ta plats på nationernas världsmarknad måste de alla ha något säreget och unikt att sälja. I Tuva har man helt enkelt inte så mycket annat att sälja till väst än naturen, luften och den traditionella kulturen. I det ekonomiska och politiska vakuum som uppstått efter Sovjetunionens sönderfall måste man skaffa sig kontroll över sina säljbara nationella tillgångar innan någon annan gör det. Så beslöt till exempel presidenten i Tuva i början av juni 1992 att ta statlig copyright på naturen, husen och människorna i Tuva. Vill du fotografera? Varsågod, du får en licens av kulturministern för 3000 rubel! Vill du videofilma? Varsågod, det kostar dig mellan 150 och 5000 dollar!

Världsmästerskap i övertonssång

Chöömej-symposiet i Kyzyl pågick en knapp vecka och intresserade väl inte så värst många fler än de tillresta forskarna. Men på kvällarna arrangerades konserter där man kunde få höra de bästa utövarna av chöömej, unga och gamla och från hela Centralasien. Hundratals sångare hade rest hit för att uppträda, alla med sin variant av chöömej, så konserterna blev både många och långa. Huvudnumret var förstås det första chöömej-världsmästerskapet, som anordnades inför fullsatta hus och under intensiv bevakning från press, radio och tv. Också här gavs de utländska delegaterna en viktig roll. För att öka juryns trovärdighet och dessutom garantera dess "opartiskhet" utsåg man helt enkelt oss till jurymedlemmar! Nu blev juryarbetet inte precis betungande. Det bestämdes nämligen att alla icke-tuvinska sångare, samt den enda kvinnliga tävlande i denna av hävd så manliga sångstil, skulle premieras oavsett insatser i tävlingen. Därutöver blev de numera professionella och mycket virtuosa chöömej-artisterna från Kyzyl rikt belönade. En av de bästa är Kajgal-Ool Chovalyg, som lärt sig konsten i barnaåren genom att lyssna på äldre sångare på besök i föräldrarnas jurta. Föräldrarna var herdar i västra Tuva och också Kajgal-Ool började arbeta som herde när han slutat skolan. Nu bor han i Kyzyl, om han inte är ute på turné någonstans i världen förstås. Men första priset tilldelade vi, till publikens stora jubel, en ung man från landsorten som sjöng med sällsynt stark och klar röst. Prissumman? Ja, det var meningen att det skulle bli en

häst! Men hästar är så dyra numer så segraren fick nöja sig med 10.000 rubel och ett vackert diplom.

Men nu var det inte bara från scenerna vi fick höra folk sjunga tvåstämmigt med sig själva. En strålande sommardag promenerade vi längs Jenisej, ner till det stora monument som markerar Asiens mittpunkt. Nere vid stranden satt män och fiskade och flera av dem sjöng för sig själva medan de väntade på napp. Från parken bakom oss kom samtidigt yngre och ljusare stämmor. Där i skuggan brukade ungdomarna samlas om dagarna, de sommarlediga likväl som de många arbetslösa. En av dem förklarade för oss att också "vanligt folk" minsann kunde sjunga chöömej, inte bara de där proffsen på konserterna. Av hans kompisar sjöng väl i alla fall hälften riktigt bra!

För så är det i Tuva, många kan sjunga chöömej, även om inte alla kan sjunga snyggt och virtuost. Det finns förstås ett gammalt tabu för kvinnor att sjunga chöömej, därför att det anses kunna ge infertilitet. Men det håller nu långsamt på att lösas upp. Det finns ingen formell undervisning, man lär sig bara, ungefär som när man lär sig sitt första språk. Ibland används övertonssång som en slags instrumentalt break i en sång med text. Andra gånger sjunger man helt utan text. Sådana sånger påminner en del om samernas ordlösa jojkar, på det sättet att de inte är sånger i egentlig mening, utan snarare en slags karta, en ljudande representation av omgivningen. Sångarna tar gärna långa andningspauser mellan de olika fraserna, ibland så långa att man kan tro att sången tagit slut. Men en tuvinsk sångare uppfattar inte nödvändigtvis fraserna som ett sammanhängande stycke. Istället kan varje fras bilda ett självständigt ljudlandskap. Pauserna ger sångaren möjlighet att lyssna till den omgivande naturens ljud och "tänka ut" ett svar.

Chöömej har aldrig varit offentlig scenkonst, säger musikforskaren Valentina Suzukej i Kyzyl. Tidigare sjöng herdar och jägare för sig själva när de vandrade ensamma bland bergen. Eller så sjöng man i jurterna, bland familjen. Ingen fick någonsin betalt för att sjunga chöömej förrän på 1990-talet, när bland andra Kaygal Ool Chovalyg har blivit en uppskattad turnerande artist. Idag lever chöömej två parallella liv: ett hemma och ett på konsertscenerna.

Chöömej spelar en stor roll i tuviniernas moderna liv. Man sjunger chöömej när barnen ska somna, när vänner samlats för att äta och dricka, när man packar ihop sin jurta för att flytta till nya betesmarker och när man från hästryggen driver fåren

framför sig över de ändlösa stäpperna. Många sånger handlar förresten just om hästar, centrala symboler i den traditionella tuvinska kulturen. Som en ung man stolt berättade för oss: ”Det finns inget viktigare än min häst. Om den kan jag sjunga i timmar, dagar, veckor, månader, år!”

Lyssna, lyssna på mig häst!
Hör, hör på mig björn!
Kom fåglar!
Korp, du som flyger med de svarta molnen,
du som flyger under de nio skyarna.
Korp med blodets öga,
du asätare!
Du flyger genom dag och natt,
du känner till all jordens dofter!
Du, min svarte.
Du, min gråa örn!
O taiga, storslagna taiga, som alltid står i blom,
Du min moder,
Helgad och ärad vare du!
Hjälp mig!
Du min häst,
min svart-mule, brun-mule,
Var redo!

Såväl hästen som chöömej har sin givna plats också under den traditionella brottningen, churesj. I de nationella brottningsstävlingarna i Kyzyl 1992 som vi besökte, fick vinnaren rida hem från tävlingen på sitt pris, en ståtlig ridhäst, medan andraprstagaren fick en modernare bensindriven version, en moped! Den tvåstämmiga sången ljuder oavbruten under brottningen och en speciell ”örndans” avslutar varje match.

Vi fick också ett unikt tillfälle att höra chöömej under en lamaistisk ceremoni i den otillgängliga och höglänta västra delen av Tuva. Efter mer än 50 års påtvingat uppehåll höll man gudstjänst högst uppe på det heliga berget Baj-Tajga. Tusentals människor hade färdats tiotals mil i väglöst land för att delta. Medan solen gick upp över de snöklädda bergen välsignade lamorna sitt folk och sitt land och folket svarade med böner och sång. I den process av nationell återfödelse som pågår i hela det forna Sovjetunionen blir gamla traditioner som nya. I Tuva kunde vi med egna



Foto: Owe Ronström.

ögon konstatera att chöömej fått en ny och stärkt ställning som nationell konst. Vår och de andra utländska delegaternas närvaro under symposiet i Kyzyl i juni 1992 bidrog uppenbart till att ytterligare höja dess status och legitimera tuviniernas anspråk på nationell äganderätt. Så kanske hade det faktiskt ingen betydelse att myndigheterna inte fick sitt färdigskrivna dokument påskrivet av oss, kanske uppnådde man ändå åtminstone något av det man eftersträvat?

Hur sjunger man chöömej?

För bara några decennier sedan var chöömej något fullständigt okänt för de flesta utanför Tuva och Mongoliet. Idag kan var och en av oss lära sig den sköna konsten att sjunga tvåstämmigt med sig själv. Vill du prova? Det finns en rad olika metoder. En är förstås att resa till just de trakter på jorden där man av födsel och ohejdad

vana sjunger tvåstämmigt, ibland till och med trestämmigt med sig själva. Väl där gäller det att bara titta, lyssna och härma, precis som små barn gör när de tillägnar sig sin omvärld. Det fungerar även på vuxna, det vet vi av egen erfarenhet. Efter att ha övervarit de första världsmästerskapen i chöömej, där de främsta sångarna från alla delar av Tuva, Mongoliet, Altaj, Chakassien, Basjkirien, Burjätien och Jakutien sjöng sina mest konstfulla nummer, lyckades vi i badrummet på hotellet, överväldigade av alla intryck och med övertonerna ringande i öronen, efter idogt övande till slut få fram en fullt hörbar överton.

Metoden kan rekommenderas. Tuva är spännande. Naturen är enastående, människorna är varma och gästfria och deras traditionella kultur rikt utvecklad, om än mycket annorlunda. Det kan ju förstås ta lite tid, kanske flera år, och någon garanti för att man lär sig kan inte lämnas. Men man har i alla fall trevligt under tiden, garanterat!

Så finns det förstås också andra metoder för den som gett sig den på att lära sig chöömej. Ett billigt men tråkigt sätt är att göra som en kompis till oss. Han skaffade sig en skiva med tuvinsk musik, lyssnade och lyssnade och stängde sedan in sig i en garderob i några veckor. När han kom ut var han tunn och bleksiktig, men sjunga tvåstämmigt med sig själv, det kunde han! I hans fall räckte det med envishet. Men för dig som inte har envishet av samma dignitet följer här några råd på vägen.

Skaffa till att börja med ett säkert ställe att öva på, där du kan vara fullständigt ifred. Det är ju inte alls säkert att din omgivning är lika uppmuntrande och förstående som den hotellpersonal i Tuva som utsattes för våra första försök! Leta sedan fram en potatis, stor som ett mindre ägg och koka den. När den svalnat något, försök ta den hel i munnen och hålla den där. Vad som händer då är förmodligen att du bränner dig och att du instinktivt låter hakan falla ner, förstorar munhålan så mycket som möjligt, andas ut kraftigt med rundade läppar och automatiskt drar tungan bakåt så att en grop bildas i munnen. När du spottat ut potatisen och svalkat dig, försök nu att göra om alltihop utan potatis. Där har du vips själva utgångsläget!

Ett annat sätt är att vissla en stadig ton och sedan sakta få tonen att sjunka. För att lyckas med det måste du göra munhålan större och större. När du kommit så lågt att det inte längre hörs nåt, dra då tillbaks tungroten så att den bildar en grop

och låt tungspetsen söka sig upp mot gommen. Det är just med hjälp av tungan som den där andra tonen ska bildas.

När du nu fått till utgångsläget gäller det att finna den tonhöjd som passar dig bäst. Borta i Sibirien sjunger sångarna lika bra i mycket låga och i mycket höga register, men det gör förmodligen inte du. Välj därför en ton som klingar starkt och övertygande. Står du nu i ditt badrum, sök den ton som får hela badrummet att sjunga med. Det gör det inte lättare, men det låter garanterat bättre. Inta utgångsläget och sjung av hjärtans lust. Experimentera med munhålans storlek och form och framförallt med tungans placering tills du hittar din bästa och starkaste ton. Sjung olika vokaler på denna enda ton och koncentrera dig på vad som händer. Vad du hör är klangfärgsförändringar som beror på att övertonerna på den enda ton du sjunger förändras. Vad du nu behöver lära dig är att kontrollera vilka av övertonerna som hörs, helt enkelt genom att förstärka vissa och försvaga andra – därav benämningen ”övertonssång”.

Nästa steg är att följa de råd vi fick av en chöomej-sångare i Tuva. ”Det är inte alls svårt”, sa han, ”man sätter bara tungspetsen mot gommen, ungefär mitt på den. Ha läpparna lätt åtskilda och dra ut dem som i ett spänt leende. Tonen ska du bilda så långt ner i svalget som möjligt. Du kan ändra och justera tonen genom att föra strupröret lite uppåt-framåt och övertonerna kontrollerar du med hjälp av övre delen av strupväggarna.” Lätt som en plätt, eller hur?

För den som inte är övertygad att det är just så här det går till finns mer handfasta bevis. Ett forskarteam i Moskva lät för några tiotal år sedan filma en sångare med röntgenfilm. På den kan man se precis hur sångarna får till olika övertoner, men om det blir så mycket lättare att sjunga efter att ha sett filmen vet vi just inte. En musiketnolog i Paris, själv duktig övertonssångare, har publicerat flera arbeten om chöomej. I dem finns också röntgenbilder av struphuvuden och dessutom spektralanalyser, där det tydligt framgår hur övertonerna bildas och kontrolleras. Inte heller de lär dock vara till mycken hjälp för den som vill lära sig utöva konsten.

Nej, den enda vägen är nog trots allt att lyssna på de skivor med övertonssång som finns i handeln, och så öva, öva och öva igen. Men tro oss, vår vän i Tuva har rätt! Det är faktiskt inte så svårt och tar inte så lång tid att lära sig. Men till de konststycken vi hörde på världsmästerskapet i chöomej i Tuva är vägen förstås lång. I en paus träffade vi Chonastyr-Ool Ondar, en man som ansåg sig för gam-

mal att delta i tävlingen, men som i sin ungdom hade varit Tuvas bästa sångare. Han demonstrerade sin skicklighet i alla de fem stilar man använder i Tuva, från kargyraa i det allra lägsta registret, till sygyt i det allra högsta. Han tyckte att de flesta tävlande var skickliga, men hade synpunkter på bredden av deras kunnande. Sin egen färdighet visade han genom att sjunga i en stil som få idag behärskar: övertonssång genom näsan, med munnen helt stängd!

Övertonssång?

Men varför, frågar nu säkert många av er, varför ska man ödsla sin tid på något så konstigt som att sjunga tvåstämmigt med sig själv? Det finns ju så mycket nyttigare saker att ta sig för! Helt visst, det är vårt svar, helt visst finns det en massa andra och förmodligen nyttigare saker man kan göra. Men det finns ändå flera skäl att försöka. Ett är glädjen att lära sig något nytt, samma glädje som att lära sig cykla, köra bil eller tala ett nytt språk. Ett annat är att förnöja sina vänner. De flesta människor gillar ju akrobater, eldslukare, jonglörer, clowner, folk som kan utföra häpnadsväckande eller skrattretande tricks. Så varför inte glädja dina vänner och samtidigt inhösta deras beundran och uppskattning genom lite övertonssång? Det är ju inte precis så att de flesta av oss får för mycket av beundran och uppskattning på vår väg genom livet!

Ett tredje och måhända starkare skäl är mer filosofiskt. Under sin tid på jorden har människan ägnat mycken tid och möda åt att övervinna olika slags hinder, inre och yttre, verkliga och inbillade, mänskliga och naturliga. All denna möda sammantagen har givit oss möjligheter som inga andra haft. Den tekniska utvecklingen har gjort de mest häpnadsväckande konststycken till vardagsmat för många av oss, som att tala på avstånd, färdas i luften och värma en pizza på två minuter. Också en otrolig mängd andliga och sinnliga konststycken har ansamlats genom årtusenden, som givit oss tillgång till en palett av uttrycksmedel som aldrig varit större. Med palettens alla miljoner färger kan vi ställa samman och kommunicera mer nyanserade budskap om oss själva och vår tillvaro än någonsin tillförne. Men i detta tidevarv är alltför många av oss alltför upptagna med att offra på teknikens, rationalitetens och effektivitetens altare, för att överhuvudtaget upptäcka skönheten i och värdet av alla dessa färger. Resultatet är att vi blir ekonomiskt och tekniskt rikare, men samtidigt konstnärligt fattigare och andligt vilsnare. Det tycks nu där-

för viktigare än någonsin att hylla också andra gudar än penningens och den iskalla rationalitetens. Så varför inte ge dig ut på upptäcktsfärd bland allt det förunderliga och sköna? I denna stora örtagård finns många rara växter, en av dem är just konsten att sjunga tvåstämmigt med sig själv. Prova kostar inget! Det finns inte mycket att förlora, men desto mer att vinna!

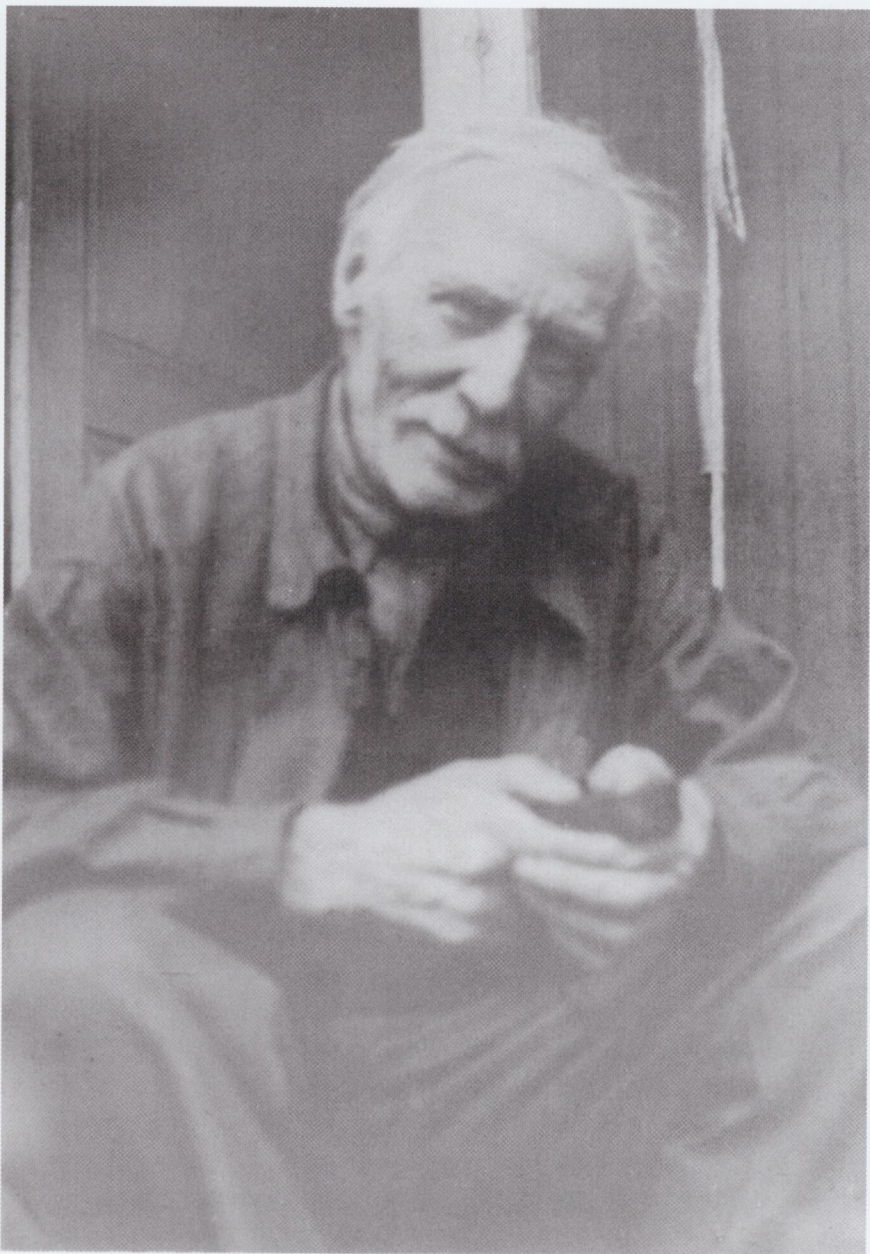
Källor och litteratur

Fältarbete i Tuva i juni 1992

- Brown, David 1996: *Tuvan Throat-Singers Perform Feats of Harmonic Acrobatics*. Washington Post, Jan 15. p A5
- Brown, David 2001: *Traditional Healing Returns to Tuva*. www.fotuva.org
- Burell, Mattias 1992: Tuva. I: Sven Gustavsson & Ingvar Svanberg (red.) *Gamla folk och nya stater. Det upplösta Sovjetimperiet*. Stockholm
- Dmitriev, L. B. & B. P. Tjernov & B. T. Maslov 1992: *Tajna tuvinskogo "dueta" ili svojstvo gortani tjeloveka formirovat mechanism aerodinamijteskogo svista*. Novosibirsk.
- Kyrgyz, Zoja 1992: *Pesennaja kul'tura tuvinskogo naroda*. Kyzyl.
- Kyrgyz, Zoja 1990: *Gorlovoe penie i problemy ego izutjenija*. Kyzyl.
- Kyrgyz, Zoja 1992: *Choomei, tyva tjonnung ertinezi*. Kyzyl
- Levin, Theodore C. & Michael E. Edgerton 1999: *The throat singers of Tuva*. www.sciam.com/1999/0999issue/0999levin.htm
- Mongusj, M. B. 1992: *Lamaism v Tuve*. Kyzyl
- Muzykalnye instrumenty. *Mezjdunarodnyj nautjnoj tsestr "Choomej"*. www.tuva.ru/khoomej/instr.html
- Sklar, Steve: *What is khoomei?* www.atech.org/khoomei/whatis.htm
- Suzukej, Valentina 1989: *Tuvinskie traditsionnye muzykalnye instrumenty*. Kyzyl.
- Zubkov, Pjotr 1984: *Respublika v tsestr Asii. Sovetskij Tuve 40 let*. Moskva

Några hemsidor att besöka för den som vill veta mer

- <http://www.fotuva.org/>
- <http://tuvaonline.port5.com/>
- <http://www.scs-intl.com/trader/>
- <http://www.tuva.ru/>



Thore Härdelin d.ä. på brokvisten utanför stugan i Strandäng. Privat foto.

Thore Härdelin d.ä. (1866 –1945)

En hälsingespelman – hans livsöde och betydelse för folkmusiken
kring sekelskiftet 1900

Tuva Wretblad

Thore Härdelin – en presentation och introduktion

Thore Härdelin d.ä. föddes i Nordanäng i Delsbo socken 1866 på traktens största gård, som han senare blev ägare till och drev till slutet av seklet. Han kom att ägna den senare hälften av sitt liv åt sin huvudsakliga och viktigaste livsgärning, folkmusiken, och för den insatsen skulle han komma att få stor betydelse och uppskattning i Hälsingland och i hela landet.

Thores väg till folkmusiken blev lång både på det musikaliska och det personliga planet. Han blev en skicklig spelman, men lärde sig spela fiol först som 21-åring och då på egen hand. Sina första fioler byggde han själv, har han berättat, av virke, som han fick genom att klyva huggkubben hemma på gården.

I början av 1900-talet skulle Thore komma att inta en aktiv roll i det skeende, som förflyttade folkmusiken från sitt ursprungliga, lokala sammanhang till nationell betydelse och uppmärksamhet. Efter en period av nedgång och stagnation fick folkmusiken ett egenvärde även som konststart. I det sammanhanget blev Thore en välkänd gestalt inom hälsingsk folkmusik och även nationellt.

Vid den tiden inleddes den så kallade estradepoken inom folkmusiken. Spelmän fick för första gången genom stämmor och tävlingar möjlighet att visa sin skicklighet i större officiella sammanhang. Syftet var att stimulera och bevara folkmusiken, ett hotat kulturarv på väg att falla i glömska. Thore var en av de tidigaste spelmännen i landet, som därigenom nådde ut till en större publik.

Thores historia och spelmansgärning är starkt förknippad med den brytningstid

i samhällsstruktur och de tendenser inom musik och kultur som utvecklades under senare hälften av 1800-talet och början av 1900-talet. Det är intressant att se honom i det sammanhanget.

Folkmusik och kultur i Hälsingland

Traditionen med dialektspel och nya impulser

Folkmusiken i Hälsingland hade av tradition en väsentlig kulturell betydelse och en stark social funktion. I Hälsingland blomstrade en rik allmogekultur av självägande bönder, närmast en bondeadel, som utvecklades med skogen och linodlingen som bas. Inkomsterna omsattes i timmerslott och inredningar och i vackra målningar samt bearbetade föremål. Handeln utvecklades. Från handelsvägarna och städer som Hudiksvall och Söderhamn kom även impulser av betydelse för kulturella områden som musik, måleri- och byggnadskonst.

Inom folkmusiken i Hälsingland hade impulserna tydliga samband med den klassiska musiken. Nya intryck kom genom kontakter till hovkapellet, till exempel genom Du Puy, och högreståndsmusiken, där Voglers polonäser omsattes till storpolskor. Genom regementsmusiken och även längre tillbaka genom krigens förmedlade folkmusik och låtar, till exempel av Esser på 1700-talet.

Vid sidan av den traditionella musiken i Hälsingland utvecklades därigenom en ny musikstil, de snabba, ståtliga hälsingepolskorna, de så kallade sextondelpolskorna, som här fick ett särskilt fotfäste. De är utsmyckade och tekniskt avancerade och framstår som en typ av uppvisningsmusik.

Det är intressant och heller inget att förundra sig över att musiken har en parallell i den hälsingska bondekulturens klassicistiska träslott. En förbättrad ekonomi hade givit ökat utrymme för byggnadskonst och inredning, brokvistar i avancerade och lustfyllda träsniderier med renässansdrag, som skapades för att visa upp och välkomna.

I Delsbo fanns av tradition inga yrkesspelmän, alla spelade vid sidan om sin dagliga gärning som bönder, smeder etc. Musiken hade en viktig funktion. Man spelade till högtider, fest, skörd, bröllop och begravning. Musiken var till glädje och dans, till tröst och hjälp vid ceremonier, kort sagt vid livets alla skeden. Fiolen fanns med i alla sammanhang. Den hade makt att glädja, trösta och förtrolla.

Musiken var också ett arbetsredskap. Man kan tänka sig vallmusiken på socknens

drygt 20 fåbodvallar, där horn och lur gav möjlighet till kontakt med andra vallar, man kallade på djuren och kunde ge varning för faror. Fiolen fanns med när man spelade på vägen dit på försommaren och hem på sensommaren. Man spelade också vid besöken på vallen. Musiken gav liv åt skogarna.

Folkmusiken i en brytningstid

Stora folkrörelser kom att påverka folkmusiken vid mitten av 1800-talet. Det var väckelserörelserna och nykterhetsrörelsen och så småningom den strukturomvandling av landet som utmynnade i industrialismen. Fiolens och folkmusikens makt över människan upplevdes av många som ett hot ur flera infallsvinklar. Fiolen förknippades med alkohol och med synd och lust, samtidigt som den också var en del av det stolta kulturarvet. Det gick så långt att bondmororna inte vågade låta sina söner lära sig spela fiol av rädsla för alkoholmissbruk, eller av religiösa skäl.

Kring sekelskiftet blev utarmningen allt tydligare på flera kulturella områden. Gamla föremål och inredningar kastades ut, vackra gamla brokvistar revs och fiol- och folkmusik föll alltmer i glömska. Andra instrument, som inte ansågs lika syndiga tog över, t.ex. gitarr och dragspel. Mycket av låtarvet gick till spillo och många fioler slogs sönder eller kom på undantag. Det var då, som begreppet ”Spelman, skällko åt fan” myntades. Musiken hade plötsligt inget positivt värde. Många slutade spela.

Avbräcket för folkmusiken blev ändå inte så långvarigt och inte så omfattande just i Hälsingland. Spelmän och spelmansmusik fanns hela tiden, särskilt i skogs-trakterna, och järnbruken behöll sina traditionsenliga fester tre kvällar vid midsommar. Det var i den tiden som Thore fann vägen till folkmusiken. Hans väg dit blev lång och händelserik.

Person- och släkthistoria – myt och verklighet

Det är både saga och dikt över Thores och Härdelinarnas släkthistoria, som kan följas tillbaka till 1600-talet ända upp i lappmarken. Enligt en muntlig tradition tog en same, Anders Paulsson, tjänst hos Karl XI som viltvårdare i Gästrikland för att hålla trakten fri från varg. Han lyckades så väl att han belönades för sina goda insatser med en förläning, en gård i Övre Härde by i Valbo socken i Gästrikland. Gården förvaltades skickligt under flera generationer bland annat genom linod-

ling. Så småningom antog släkten namnet Härdelin.

Efter fyra generationer flyttade Thores far, som också hette Thore, till Delsbo-trakten. Han var kapten vid Hälsinge regemente i Mohed med ett eget kompani i Forsa. Han skulle även framgångsrikt bygga upp den största gården i Nordanäng i Delsbo socken. Hans tre syskon var också etablerade i trakterna kring Delsbo. Thores mor, Sally, kom från en prostfamilj i Norrbo med släkt runt om i trakten och på Strömbacka bruk. Hennes morfar var sidenvävare från Frankrike och inflyttad till Hälsingland för att arbeta med linberedning.

Om Thores pappa berättas att han var så stark att han bar sina mannars rygg-säckar, när de var utmattade, och att han kunde lyfta den tyngsta sten med bara händerna. Han satte igång bygget av en väg från Brännåsvallen, fyra mil bort, för att korta vägen från vallen för att kunna forsla mjölk, ost och mesost. Målet var först Norra Dellens strand för att sedan kunna fortsätta med båt.

Thores far var med vid bolagsbildningen av en stor trävaruindustri och var dess disponent under många år, men han satte också igång andra stora och fantastiska projekt, bland annat skolbyggen tillsammans med sin svärfar och med prosten Landgren. Det blev för många idéella projekt och oförsiktiga affärer. Bland annat sålde han skogen billigt, vilket senare skulle ge ekonomiska problem.

Den först så framgångsrika familjen drabbades av flera motgångar. En stor tragedi drabbade dem när fyra av familjens barn dog i difteri under loppet av några få månader. Det blev ett svårt slag för familjen, som aldrig hämtade sig riktigt efter det. Påföljande år föddes Thore d.ä., som kom att bli den enda överlevande pojken tillsammans med tre systrar.

Thore Härdelins uppväxt

Barndomen

Familjens alla ambitioner kom att vila på Thore och han växte upp mycket omhulad av sin mor. Hon kom från en konstnärligt begåvad släkt och det var hon, som förmedlade musiken till Thore. Thores första framträdande var i 7-årsåldern när han sjöng en egen andrastämman till en psalm tillsammans med henne vid en barnbegravning. Ett enkelt dragspel hade han fått av sin morfar redan som 6-åring. När Thore var 12 år hade han skrivit mollsatsen till Delsbo brudmarsch, som han spelade på sälppipa.

Thore sattes i skola och läroverk i Hudiksvall. Studierna intresserade honom inte så mycket, men mera musiken. Han lärde sig spela esskornett och ingick bland annat i skolans mässingskvintett, Rimtussarna, som också ordnade regelbundna karnevaler i staden. Thore var gruppens ”direktör”. Förutom att vara till glädje gav arbetet med kvintetten kunskap att arrangera musik och evenemang och dessutom ett nätverk av kontakter för framtiden. Han berättar i sina skolminnen att han sköt sig i foten för att få möjlighet att vara hemma och öva. ”Jag gjorde ett hål i fotbladet med min lilla fågelstudsare”. Den drastiska åtgärden gav honom en veckas ledighet.

Bland skolkamraterna i Hudiksvall fanns några elever, som skulle komma att få stor betydelse för den fortsatta kultur- och musikutvecklingen i Hälsingland. Det var Nathan Söderblom, sedermera ärkebiskop och professor, som var född samma år som Thore. Det var Sven Kjellström, som senare blev en mycket känd violinist och professor och som bibehöll ett starkt intresse för folkmusiken. Det var också Arvid Lindman, som i två omgångar var statsminister.

I sina skolminnen berättar Thore bland annat om hur han och två andra pojkar räddar en pojke ur en vak genom att utan några hjälpmedel krypa ut på isen och, hand i hand, bilda kedja och dra upp pojken. Denne hade åkt långt bort för att slippa visa att han hade så fula hemgjorda skridskor. Pojken var Sven Kjellström. Där började en lång vänskap.

Efter avslutad skolgång kom militärtjänstgöring. Thore hade lärt sig spela esskornett så pass väl, att han fick göra tjänst som regementsmusiker i Hälsinge regemente, vilket han klarade utan att kunna läsa noter. Själv har han berättat att han fuskade sig förbi alla svåra passager. Genom en god vän, som lärt sig spela polskor på fiol, insåg han fiolens möjligheter och lärde sig snabbt på egen hand både att spela fiol och att läsa noter.

Thore utbildade sig vidare vid lantbrukshögskola. Han var ju den ende överlevande sonen, som skulle överta den stora gården. Goda tillgångar hade från början varit en självklarhet. Stora förväntningar vilade på honom.

Thore Härdelin bildar familj

Thore utvecklades till en personlighet som omgavs av historier och skrönor. Han var en karismatisk person med stiligt utseende och våldsamt temperament, dess-



Thore Härdelin med jakttroféer. Detta ateljéfoto skickade han som vykort till Anna-Greta Adamsén efter Amerikaturnén.

utom kvinnotjusare. Han friade till Ida Gawell, Delsbostintan, när hon var 18 år, men hon tyckte att hon var för ung och sade nej. Frieriet skedde under en roddtur och det berättas att Thore hoppade i sjön och sam iland.

Thore träffade Maria, en mörk, stilig 18-årig flicka, nyutbildad lärarinna, från Stockholm på besök hos släkten i Fredriksfors. De gifte sig 1891 och hon flyttade in som mora på den stora gården. Under de påföljande 8 åren födde hon 7 barn.

Med sitt temperament var Thore inte alltid lätt att tas med och han kunde vara både hård och svekfull mot Maria. Men han var också en sällskapsmänniska och hade många kontakter och vänner. Det berättas att i det stora huset med 20 rum hängdes av och till

ett lakan från tornet som syntes vida omkring, en signal om att denna dag fanns det punsch för vännerna på verandan.

Han red över ägorna med ridspö som en godsägare på inspektion och bara det var uppseendeväckande bland bönderna i trakten. Här fanns storbönder men ingen överklass i den bemärkelsen. Det bidrog inte till att göra honom sympatisk i omgivningens ögon. Thore Härdelin d.y., Thore d.ä.:s sonson, säger till och med att han till en början var en "bortskämd hårding, som tog det han ville av livet".

Thore övertog gården successivt efter sin far, som till en början bodde kvar medan modern, som var sjuklig, flyttade till en av döttrarna i Söderhamn. Thore skötte gården med vissa innovationer. Han införde vetet till trakten och han täckdikade.

Så skedde katastrofen, som satte punkt för hemmansägarepoken. Gården brann 1894 ner till grunden. Det skedde medan Thore sådde ute på ägorna. Inget gick att rädda. Maria väntade då sitt tredje barn. Skogen var såld, hemmanet var in-teck-

nat, och det fanns inga resurser för att bygga upp gården på nytt .

Thore lyckades emellertid bygga upp gården snabbt igen, men blev svårt skuldsatt på kuppen. Redan efter ett par år måste gården i Nordanäng säljas på grund av en växel på 10 000 kr, som måste lösas in till en familj Cornell i Sundsvall. Familjen flyttade till Solberg i Sjömyra, som tidigare hört till Nordanäng. Thores far, som länge genom motgångar blivit hårt tilltufsad av livet, bodde hos en familj i en grannby till sin död två år senare.

Thore, som hade ett djupt naturintresse, försörjde familjen en tid med att tillverka fågelholkar med SJ som storkund. Det blev en småindustri i en lada för en begränsad tid. Järnvägen befarades förstöra fågellivet i skogarna och SJ var mån om att visa upp sitt engagemang. Därför satte man upp mängder av fågelholkar.

Familjen splittras

Ytterligare fyra barn föddes innan nya motgångar ledde till slutpunkten för det gemensamma familjelivet. Även Solberg måste säljas och därmed stod familjen på bar backe. Detta hände alldeles strax efter sekelskiftet och fick konsekvensen att familjen splittrades och barnen kom att bo och växa upp hos olika släktingar i andra hem, på andra gårdar och på andra platser utan kontakt med sina båda föräldrar. Ett av barnen adopterades i Sundsvall, två av dem kom att bo i Hedemora.

Thore flyttade till en liten stuga i Strandäng. Maria försörjde sig som lärarinna i Gäddvik, en by i Delsbo, och i Överälve by också belägen i trakten, där hon även bodde. Äktenskapet med Maria varade ändå många år till och ytterligare tre barn föddes. De yngsta döttrarna, Emma och Tora, bodde hos Maria. Thore hade delvis hand om dem och vandrade ofta de två milen mellan Strandäng och Överälve med Tora i en ränsel på ryggen. En av de äldre sönerna har berättat att han skämdes för honom när han gick där barfota med skorna på en käpp. Thore gick alltid barfota.

Vid släkträffarna i Toras kök senare i livet gick diskussionerna höga till sent in på nätterna om hur det var att växa upp i andra hem utan föräldrarna och höra sin far via program i radion och hur det var att växa upp i en splittrad familj, så som de yngre barnen gjorde.

Äktenskapet mellan Thore och Maria slutade med skilsmässa, formellt sett 1918,

i praktiken betydligt tidigare och Maria fick en svår tid att ta sig igenom. Motgångarna hade hopat sig i övermått även för Thore och han gick inte opåverkad ur dem.

Det är långt mellan den Thore, som red över ägorna på Nordanäng och som höll punschkvällar på verandan med traktens överklass och Stockholmsvännerna, och livet med trädgårdsodling, jakt och fiske och folkmusiken, som utvecklades i den lilla stugan i Strandäng.

Folkmusik på heltid

Familjen levde således på skilda håll från 1901 och Thores tid som hemmansägare var förbi. Han livnärde sig till en början av jakt och fiske. Det var först nu det fanns tid och möjlighet att utveckla fiolspelet och folkmusikintresset på allvar.

Musiken fanns redan på Nordanäng, i första hand klassisk musik och musikkvällar med fiol och piano till Delsbostintans berättelser och sång. Folkmusiken var inget man tidigare hade ägnat sig så mycket åt inom familjen, men Thore hade lärt sig spela fiol för folkmusikens skull och redan på 1890-talet börjat teckna ned låtar. Nu blev kanhända folkmusiken också en tillflykt undan alla motgångar.

Thore blev med tiden en uppskattad samspelepartner. Runtom i Bjuråker och Delsbo socknar fanns många äldre skickliga spelmän. "Kusen" Erik Ljung var en av dem. "Spiken", "Orr Jonke", "Åsbergarn", "Finn Jonke" och Rosenholm var andra. "Åsbergarn" var tidigare en av de anställda på Nordanäng. Rosenholm kände Thore från tiden i Mohed. I de flesta gårdar fanns fioler och spelmän och alldeles i närheten av Strandäng lärde sig senare både "Skrott Olle" och "Näs Olle" att spela av Thore. De var bönder och även fiskekompanjoner.

Thore fann nu ett verksamhetsfält, som helt passade hans begåvning. Till folkmusiken utvecklade han en hängivenhet och en ödmjukhet, som inte syntes i andra sammanhang. Det var först i mitten av livet som han blev en allmänt uppskattad person och det var till stor del för sina insatser i samband med folkmusiken.

Flera händelser samverkade till att ge en god start åt Thores spelmansinsatser just vid den tid i livet, när egentligen det mesta gått riktigt på tok med gård, hus, hem och äktenskap. Tid fanns plötsligt att ägna åt musiken och spelet och till att teckna ned låtar och arrangera musik och andrastämmor.

Estradepoken inleds i början av seklet

Starka personer påverkar utvecklingen

Slutet av 1800-talet och början av 1900-talet innebar en brytningstid och försämrade förutsättningar för kultur och musik i en tid präglad av industrialisering och folkrörelser. Insikten vaknade så småningom om att ett kulturarv höll på att försvinna, delvis genom nationalromantiska strömningar i tiden, som uppstod som motrörelser. Ett antal personer med rötter i Hälsingland, som Nathan Söderblom och Sven Kjellström, kom att spela en betydelsefull roll.

Nathan Söderblom bodde en tid som ung i Bjuråker, där hans far var präst. Han hade ett stort intresse för folkkultur och folkmusik och han kom att bli en av förgrundsgestalterna och initiativtagarna för att stimulera och bevara kulturarvet. 1906 höll han ett rungande tal till Gästrik-Hälsinge Nation i Uppsala och ställde medlemmarna till svars för den kulturella nedgången, som han såg som en följd av industrialismen. Samma år hade Anders Zorn ordnat ett lyckat spelmansevenemang i Gesunda.

Det var Nathan Söderblom som tog initiativ till den första hälsingestämman. Han hade fått idén vid en hembygdsfest på midsommardagen 1907 i Hassela kyrkpark, då han sittandes på kyrkogårdsmuren hörde flera spelmän, bland andra Jon Erik Hall, spela. Han yttrade där: ”Det här skall vi göra om. Vi skall ha sådana här samlingar vart år på midsommardagen. Vi skall ha spelmansstämmor, riktiga hälsingestämmor.”

Redan nästa år gick den första offentligt utlysta hembygdsfesten med spelmanstävlingar i Hälsingland av stapeln, den första riktiga hälsingestämman. Nathan Söderblom inte bara initierade stämman utan utformade programmet i detalj, särskilt hur spelmanstävlingarna skulle gå till. I ett brev till Nils Andersson beskrev han ett förslag till sammansättning av juryn. Han föreslog bland övriga Zorn som jurymedlem och dessutom Thore och han presenterade Kjellström som medinbjudare till stämman. Han beklagade djupt att han själv fått förhinder att delta.

I ett brev till Nathan Söderblom bekräftade Thore sitt intresse att medverka och lovade ta emot anmälningar till spelmanstävlingarna. Nathan Söderblom skulle ombesörja tidningsannonserna. Thore skrev att man måste ta itu på skarpen med de gamla spelmännen för att få fram dem, för ”de äro ena stora tjurskallar må Du tro”.

Delsbostämman – vändpunkt för folkmusiken och spelmännen i Hälsingland

Det var således i Delsbo som den stora vändpunkten för folkmusiken skedde i och med stämman vid midsommartid 1908. Med ett par månaders varsel samlades 40 spelmän till ett stort program med bland annat speltävlingar, som drog 15 000 besökare. I juryn satt Nils Andersson och musikdirektör Rendahl från Hudiksvall tillsammans med kantor Hjalmar Anjou och Thore som lokala representanter, precis som Nathan Söderblom föreslagit. Zorn saknades visserligen men ersattes av Sven Kjellström. Nathan Söderblom och Sven Kjellström stod som inbjudare. Gästrike-Hälsinge nation i Uppsala och Zorn stöttade evenemanget.

Programmet för stämman var omfattande och varade i tre dagar. Där ingick tal kring hembygden, nykterheten med mera. Spelmanstävlingarna gick av stapeln på annandag midsommar. Till vinnare valdes Carl Sved, Delsbo. Pelle Schenell fick andrapris, Sven Jonsson från Bjuråker fick tredjepris och fjärdepriset gick till Jon Erik Hall. Erik Ljung fanns med bland övriga pristagare. Enligt Thore yttrade Nils Andersson: "Det är rent av upprörande att vi inte ha pengar så vi kunna ge flertalet av dem första pris".

Det var spelmanstävlingarna som gav fest och glans över stämman. Anders Jonsson, kallad "Bryggarn," har i minnesskriften *Folkmusiken i Hälsingland genom tiderna* från år 1963 beskrivit värdet av stämman illustrativt.

Denna hälsingestämma, liksom de därpå följande två, var av utomordentligt värde för landskapets folkmusik. Man kan tänka sig dåtida spelmän, som kanske gått och burit på mindervärdeskomplex och känt sig överflödiga, helt plötsligt finner, att deras konst är så värdefull, att en högt aktad professor, länets hövding och landets statsminister samt en världsberömd violinist, för att säkerställa den sammangaddar sig och sätter i gång en så makalös tillställning. Det var ju uppmuntrande i högsta grad. Verkningarna av evenemanget tog sig uttryck i ett ökat intresse för folkmusiken både hos spelmännen och allmänheten. (Anm: Arvid Lindman var statsminister 1906–1911 och bland annat skolkamrat till Thore en tid i Hudiksvall.)

Året därpå hölls en liknande stämma i Bollnäs. Det blev ett betydligt större arrangemang med fler spelmän. I tävlingen vann åter Carl Sved, nu tillsammans med Pelle Schenell och Jon Erik Hall. Sven Kjellström och Nathan Söderblom stod även nu som inbjudare.

Påföljande år, 1910, arrangerades en stämma i Hudiksvall. Jon Erik Öst fick hederspris och Jon Erik Hall fick här sitt egentliga genombrott. På stämman hade

förvånade prisdomare förstått att den blyge Jon Erik spelade alltigenom egna låtar, fast han nekade till det. Thore och Pelle Schenell vann i en samspelstävling, vilket blev ett av de första stegen mot officiella uppträdanden och därför av avgörande betydelse.

Thore hade redan efter Delsbostämman tagit kontakt med Jon Erik Hall för att föreslå en samspelsturné. En turné förverkligades och kom att gå från Ångermanland till Skåne. Thore tillsammans med Jon Erik Hall och Pelle Schenell företog senare liknande konsertresor i landet.

Framgångarna ledde till att Thore 1910 bildade en egen grupp tillsammans med Jonas Olsson – av gammal spelmanssläkt och känd som Finn Jonke – första fiol, och hustrun, Emelie Olsson, piano, senare ersatt av dottern Finn Anna. Gruppen höll framträdanden i 25 år i alla upptänkliga sammanhang, bland annat i radio, och bidrog till att upprätthålla folkmusiktraditionen. Det var mest folkmusik, som gruppen spelade.

Det är först i samband med stämmorna som Thore framträder som spelman i olika evenemang. Genom estradspelningarna gavs nya möjligheter till uppdrag och publikkontakter. De veckolånga bondbröllorens tid var förbi och även de tredagarsbröllop, som varit vanliga vid sekelskiftet. Nu var det föreningsuppträdanden, bröllopfester och andra fester med dans samt konserter som tog över.

Det samlade värdet av de tre stämmorna var betydelsefullt för Hälsingland och hela nedre Norrland. Enligt Nils Andersson framstod Hälsingland nu som ett av de mest framträdande landskapen beträffande folkmusik. Det blev också en bekräftelse på att folkmusiken hade ett egenvärde och ett berättigande, trots att den mist sin ursprungliga funktion som bruksmusik.

Amerikaturnén

Som en följd av estradspelningar och turnéer blev Thore 1910 engagerad av en musikdirektör Ekblad från Kristianstad för en resa i USA tillsammans med en danstrupp och det resulterade i en tre månaders resa. Med på resan var också Pelle Schenell. Jon Erik Hall kunde inte delta. Han var bunden av sitt jordbruk. Truppen som slutligen reste kallade sig "De Fem och Vi". "Vi" var spelmännen och "De Fem" en sång- och musikgrupp med Musikaliska Akademien och Dramaten bakom sig.

Turnén gick från New York till San Francisco med uppträdanden på 40 platser och hade en hel del framgångar. Särskilt populär var Anna Greta Adamsén, som sjöng och deklamerade, bland annat dikter av Fröding, och spelade handklaver (durspel). För Thore fick resan också en annan och större betydelse. Han fann Anna Greta, som senare skulle bli hans hustru och följeslagerska för resten av livet.

Den musik man spelade på estradernas estrad i USA är påfallande ursprunglig äldre hälsingsk folkmusik, inte så mycket den som skulle bli den typiska estradmusiken, sextondelspolskorna. Repertoaren från Amerikaturnén finns väl dokumenterad i handskrift. Till stor del är det låtar som fortfarande spelas på stämorna i Delsbo och i övriga Hälsingland.

Flera av låtarna skulle senare komma att ingå i de tre så kallade Härdelinhäftena. I dessa finns också några sextondelspolskor med den för Hälsingland kännetecknande betoningen.

Framgångarna fortsätter

Efter turnén gav Thore, Pelle Schenell och Anna Greta framträdanden på olika ställen i landet som "Amerikagruppen" eller "Svenska Nationaltruppen". Recensioner i olika tidningar följde deras väg. Den publicitet gruppen fick genom svenska tidningar hade sannolikt en stor betydelse både för gruppen och även allmänt för folkmusiken.

Den ena kontakten gav den andra och somrarna 1912 och 1913 blev Hall och Thore engagerade att spela på Skansen. Det gav en ny uppskattande publik och nya kontakter och vänner. I samma veva blev de också ombedda att spela in gramfonskivor för "Husbondens Röst" och man antog på förslag från utgivaren namnet "Svenska Nationaltruppen". Den kom sedan att leva vidare med flera spelmän som aktörer och bidrog till att definiera det nationella folkmusikarvet.

Thore började mer systematiskt att teckna ner låtar och skriva andrastämmor. Han gjorde också egna låtar, ofta korta så kallade tillfälleslåtar, som komponerades på stunden och aldrig nedtecknades. Thore var anspråkslös i sitt förhållande till folkmusiken och han erkände inte alltid det han komponerade. En låt efter Dells Karl, en ganska obekant spelman, är i själva verket enligt Thore Härdelin d.y. komponerad av Thore. I Härdelinhäftena skulle dock även flera låtar komponerade av Thore ingå.

1913 etablerades en brevväxling och en mer personlig kontakt mellan Thore och Nils Andersson. Bland annat skedde ett utbyte av låtar och erfarenheter kring folkmusiken och spelmännen i trakten.

Ny familj i Strandäng

Från 1919 bodde Thore tillsammans med sin andra fru Anna Greta i Strandäng, också hon folkmusiker och artist. Stugan utan vatten och bekvämligheter hade då redan blivit ett centrum för folkmusik, dit spelmän och för folkmusiken kända personligheter vallfärdade.

I det lilla hemmet var det Thore som lagade maten och skötte odlingarna och ägnade sin tid åt folkmusiken på olika sätt, bland annat till skriverier. Anna Greta drog in inkomsterna. Artistlivet hade Thore och hon gemensamt på ett lyckligt sätt, men det var hon som försörjde familjen. Spelmansframträdanden och arrangemang gav inte mycket inkomster.

Anna Greta, som var utbildad vid Dramaten, utvecklade sina talanger på flera sätt och arrangerade ofta gemensamma framträdanden med Thore. Hon arbetade också med Delsbobarnen i teater och dans och ordnade turnéer och framträdanden med dem.

På 20-talet ordnade Anna Greta ett riktigt Delsbobröllop på Skansen, som hon iscensatte själv. Thore och sonen Sven spelade. Delsbostintan och Fredrik Winblad von Walter, god vän och stor kännare av folkkultur och musik i Hälsingland, var gäster bland många andra. Bruden var Finn Anna i den egna spelgruppen, som



Anna-Greta Adamsén. Thore Härdelins andra hustru.



gifte sig med Gunnar Orelund, en pojke från trakten. Bröllopet blev omskrivet i veckotidningen *Idun*, fick mycket stor publicitet och bidrog till att sätta Hälsingland i intressefokus.

Anna Greta hade också andra talanger. Hon var utbildad sjukgymnast och kunde ta hand om gubbarna i trakten, stela spelmansnackar och -axlar med mera. En av dem var Jon Erik Hall, som hade en svår ledåkomma.

Sven, Anna Gretas och Thores enda gemensamma barn, föddes 1916, samma år som Thore fyllde 50 år. För att vara noga med formerna adopterades Sven vid vigseln 1919. Han var bara en pojke när han skolades in i fiolspellet och började uppträda tillsammans med Thore och även ersätta honom som spelman till barngruppernas teater och dans. Som 11-åring debuterade han i radio.

Positionen som centralgestalt inom folkmusiken befästs

1926 fyllde Thore 60 år och hedrades med en artikel i tidningen *Såningsmannen*. Thore, Jon Erik Hall och Pelle Schenell belönades alla tre i omgångar med Hazeliusmedaljen "för insatser till Nordiska muséets och den svenska folklivsforskningens fromma". 1927 anordnades en spelmansstämma på Skansen, där Thore medverkade. Nästa år arrangerades också en spelmansstämma i radio.

En brevväxling påbörjades mellan Thore och Olof Andersson, inför utgivningen av *Svenska låtars* båda Hälsingedelar. Olof Andersson hade tagit över arbetet efter Nils Andersson och Thore kom att fungera som uppgiftslämnare till *Svenska låtar*, både som nedtecknare, informatör för persondata och personschildringar kring spelmännen. Han var också den som gav förslag på urvalet av representativa spelmän.

Thore beslutade efter påtryckningar att ge ut sina egna nedteckningar av låtar och andrastämmor och en dialog fördes också kring dessa. De första båda av de sammanlagt tre "Härdelinhäftena" kom att utges under i stort sett samma tidsperiod som *Svenska låtars* hälsingedelar, vilka trycktes första gången 1928 och 1929.

Det första Härdelinhäftet utgavs 1928 och mottogs med fina recensioner. Där finns huvudsakligen äldre låtar samlade, men också tre låtar av Thore och "Delsbo brudmarsch", som Thore omarbetat väsentligt. Från turnén i Amerika ingick "Delsbo brudmarsch", "Polska efter From Olle", senare allmänt kallad "Tolvan" efter placeringen i häftet, och "Trollens Brudmarsch" av Pelle Schenell.

Nu var tiden också mogen för bildandet av Hälsinglands Spelmannsförbund och en stor spelmansfest hölls i Ljusdal vid invigningen 1928. Delsbobarnen uppträdde under ledning av Anna Greta Härdelin, där också Thore medverkade. Kjellström höll konsert tillsammans med sin dotter. Ernst Granhammar, känd folkmusikorganisatör, höll föredrag.

I styrelsen invaldes bland andra spelmännen Jon Erik Hall, Lars-Erik Forslin, Thore samt bokhandlare Eric Ericsson som kassör. Den senare fick stor betydelse för Thore och folkmusiken genom att vara den som gav ut de tre Härdelinhäftena på egen bekostnad. Häftena kom att spridas över hela landet och trycktes i ett oräkneligt antal omgångar. Innehållet i häftena, benämnda enligt följande, är samtliga arrangerade för två fioler och utgavs första gången 1928, 1930 respektive 1932:

25 spelmanslåtar från Hälsingland

Ny samling spelmanslåtar från Hälsingland

Tredje samlingen spelmanslåtar från Hälsingland

1929 ordnade Kjellström en spelmans- och kompositionstävlan vid Laforsen. Jon Erik Hall vann med sitt förslag. Thore deltog med ett förslag innehållande både första- och andrastämman. Han fick ett andrapris. Låten var nedtecknad av Anna Greta vid Thores sjukbädd.

1943 tilldelades Thore Zornmärket i guld som den femte i landet. Han var då sängliggande i sin trettonde lunginflammation, som det sägs att han sannolikt ådrog sig genom att gå barfota innan tjälen gick ur jorden. Men det blev stor fest på sängkanten och Thore var på sitt gladaste berättarhumör, när en procession bestående av prästen, landsfiskalen med fru och matkorgar, en representant från landstinget och kommunfullmäktige kom och lämnade över priset. Landshövdingen skulle också varit med men fick förhinder.

Även sonen Sven var hemma denna dag. Det blev till och med spel på sängkanten. Men först var Thore lite sur. Han hade nämligen på förhand blivit särskilt ombedd att inte svära så mycket med tanke på det fina besöket, men inget kunde förta glädjen och snart kunde festen börja.

Thore var emellertid svårt sjuk och en tid fick Anna Greta vaka över honom på Hudiksvalls sjukhus, där hon skrev brev vid sängkanten och fullföljde arbetet med att teckna ned låtar att sända till Olof Andersson, bland annat "Laforsenpolskan". Hon skrev också om Thores liv och uppväxt. Thore kom ännu en gång på fötter, men för en kortare tid. Han dog i april 1945.

Efterföljare inom släkten Härdelin

Thore skulle komma att få många efterföljare inom släkten. I dag känner vi släkten Härdelin genom sonen Sven, som levde mellan 1916 och 1987 och som också hade folkmusiken som viktig del i sin livsgärning. Han var bland annat den ständige konferencieren vid alla Delsbostämmorna från 1950-talet.

Hans son, Thore d.y., blev i sin tur riksbekant på 1970-talet, då han bland annat genom Skäggmanslaget gav skjuts åt en ny folkmusikvåg. I gröna vågens fotspår gav gruppen en stor popularitet åt folkmusiken hos den då unga generationen

genom att spela och popularisera de gamla låtarna.

Thore d.y:s döttrar, Thuva, fiolspelman, och Emma, sångerska, fullföljer i sin tur och förverkligar som bäst folkmusikarvet.

Thore som spelman och folkmusiker

Mål och ambitioner för arbetet med folkmusiken

Thores ambitioner med folkmusiken var att få den att låta bättre. 1930 skrev Thore till Olof Andersson och beskrev målände sin inställning och sina avsikter med sitt arbete med folkmusiken:

I fjol vinter blev jag ganska dålig vid jultiden ö blev så pass vesen att jag under hela vintern inte kunde ta mig för med nån'ting utomhus; jag brukar få en liten lunginflammation om jag missköter mig det minsta ö det hör numera till vintersäsongens program. Jag beslöt mig därför att slå mig ner inne vid bordet ö leta ihop några låtar ö sätta dem för två stämmor; ö resultatet har Du nu sett (några små ändringar eller förbättringar, som jag tycker, skickar jag Dig här samtidigt; idéer komma ju aldrig, när man behöver dem).

Som Du kan förstå har jag haft många tillfällen att resonera om samspel, synnerligast Pelle och jag, och jag smickrar mig med att vi varit ganska sams ö aldrig disputerat om tagena. Då har jag disputerat mer med Hall, ty han vill ha det så minutiöst utpetat. Men vart skall så 'nt ta vägen? Då blev ju melodien dränkt ö för övrigt sudd med alltihop när det skall spelas av allmogespelmän; ex Hall ö Forslin, där sekundstämman är alldeles för svår ö ideligen går upp i lägen. Ja, detta är min åsikt om saken – det kan hända den inte är riktig, men jag lägger i alla fall fram den inför Dig.

Du minns Ljusdal 1928; vi skulle gå parad genom köpingen en 50 spelmän och alla skulle spela. Bergsman kommenderade fram Hälsingemarschen – alltså den första i mitt häfte – det blev nå 'nting alldeles fruktansvärt; det var som en musik av vildar från Afrika, där alla spelte på sitt sätt. Melodien kunde man ju enas om, men ser Du sekundstämman! Somliga spelte i dur där det skulle vara moll ö tvärtom ö det blev verkligen ett fruktansvärt oväsen – efter alla sidor stod det folk och gapskrattade. Då tänkte jag i mitt stilla sinne; det här får inte ske en annan gång!

Vissertligen äro vi bara en hop bonnspelmän, men de flesta av oss har arbetat ganska ärligt, fast våra etydövningar mest bestått i att såga ved, hugga sparrar ö gräva diken, men därför skall man inte föra skoj åt vårt spel, utan det skall bli slut på det. Det är ett skelett eller låt säga en viss norm, som fattas för att den här paraden skulle bli alldeles utmärkt i stället för oljud.

Om stordelen finge en liten aning i harmoniväg, så skulle de själva vidare kunna bygga på denna aning, ö nästa parad genom Ljusdal skulle låta på ett annat vis. Allt det där gick jag ö tänkte på, ö nu är som Du ser häftet färdigt... ..de rätta harmonierna – det är huvudsyftet med mitt häfte.

Och han avslutar med att säga att andrastämman skall vara så enkel, att den tillåter individuella utsmyckningar.

Thore hade bra gehör och en snabbhet att lära sig utantill. Han var också oerhört snabb att teckna ned låtar och lika snabb att sätta ihop en andrastämman. I brev till Olof Andersson skriver han "Jag skriver som på rus och kontrollerar ingenting". Apropå ett fel, som Olof Andersson upptäckt i en stämman, skriver Thore tillbaka. "För tusan, ändra på en gång." Det fick inte vara fel. Han var mycket noggrann beträffande musiken. Han hade mindre intresse för äldre spelsätt och dess värde i folkmusiken. Det visade sig bland annat vid Delsbostämman 1908, då han satt i juryn. Men Thore behärskade den äldre spelstilen och ofta hänvisades till honom som särskilt kunnig.

Spelsätt och spelstil

Genom Sven Härdelin och den fostran han fick av sin far Thore i fiolspel vet vi en del om hur Thore tyckte och tänkte. Thore var en sträng läromästare för Sven och det berättas att han fick en dask av stråken, när han spelade fel. Han fick inte spela med vem han ville, inte med vad Thore kallade "raffsspelmän". Thore var mycket stolt över Sven och han lyftes fram, stöttades och fick tidigt framträda på scenen.

Thore tyckte om den lätta tonen i sextondelspolskorna, men det fick inte gå för snabbt. Spelmän som Thore beundrade och satte högt var Pelle Schenell, Jon Erik Öst och Jon Erik Hall och givetvis de äldre bygdespelmännen. Carl Sved, vinnaren i alla tre spelmanstävlingarna, spelade på ett sätt som Thore inte uppskattade. Han hade en kraft intill råhet i sitt spel. Tonen var djup och ålderdomlig och det var mycket sväng i musiken. Han stampade och accentuerade. "Åsbergarn", spelade prydligt och väl, lite tunt, men i samma anda. Erik Ljung befann sig någonstans mittemellan. Thore värderade mer det "prydliga" spelet.

Thore spelade gärna den nyare repertoaren med de lätta och luftiga sextondelspolskorna, men hans stora intresse låg ändå i den äldre musiken, den som han till väsentlig del bidrog till nedtecknandet av. Thore har till exempel tecknat ned de flesta av de låtar som tillskrivs From Olle och som finns återgivna i den på senare tid utgivna boken om From Olle. Han har också tecknat ned låtar efter Hultkläppen, Carl Sved, Orr Jonas med flera. Thore skulle komma att få en oerhörd genomslagskraft genom den publicitet hans nedteckningar av låtar fick, därigenom också

det urval av låtar han valde att göra arrangemang till och framföra tillsammans med andra spelmän.

Thore var skicklig i att samla duktiga spelmän omkring sig. De sökte sig gärna till honom. En bidragande orsak var kanske att stämмосpelet inom folkmusiken var i sin allra första linda. Starten kan sägas ha varit på Delsbostämman med samspelet mellan Altaspelmännen "Tulpan och Pajas" respektive Arbråspelmännen Mårtens Jonas och Back Olle som Thore värderade med följande ord: "ett egenartat samspel med kronometriskt noggranna syncoper". Thore beskrev reaktionen från Nils Andersson så här: "Då jublade Nils Andersson, gnuggade händerna och tappade pennan".

Thore var en av de första att göra andrastämmor, som inte endast var en sekundering. Det skulle komma att ge en helt ny dimension åt folkmusiken.

Thore Härdelins betydelse

Spelmännen, musiken och låtarna kring Härdelin

Thore Härdelin kom att verka för folkmusiken på flera plan. Hans insats var framför allt betydelsefull genom att han samlade duktiga spelmän omkring sig och tillsammans med dem utvecklade samspelet. När det gällde andrastämmorna var han en mästare i att variera sig och komplettera, att väva samman dem till något nytt. Han var, enligt Kjellström, en harmonisk begåvning, som kunde gått långt med skolning. Han gjorde sig också känd som en skicklig spelman.

Thore spelade ofta tillsammans med den tidens främsta spelmän som Jon Erik Hall, Pelle Schenell, Jon Erik Öst med flera. Jon Erik Hall, född 1877 och 11 år yngre än Thore, blev den tidigaste och viktigaste samspelspartnern men var den totala motsatsen till Thore i alla avseenden. Han var enligt Thore den urtypiske spelmannen, bondson från fattiga förhållanden som förblev bonde hela livet. Som spelman var han självlärd. Thore däremot hade sitt ursprung i bygdens så kallade överklass och hade möjligheten att välja. Han närmade sig folkmusiken på ett förhållandevis intellektuellt plan, vilket inte var så vanligt då.

Jon Erik Hall var tunn och blek och stillsam till sin karaktär, helnykterist och religiös, oerhört skicklig kompositör och spelman. Hans far och farfar var spelmän, men av fadern fick han inget stöd, då han blivit frireligiös och tagit avstånd från fiolen, helt i tidens anda. Han uppmanade sonen att spela gitarr och dragspel,

som ansågs mindre syndigt. Jon Erik valde ändå fiolen som sitt instrument. Thore hade helt andra egenskaper och var en i alla avseenden expressiv person med våldsamt temperament och svordomar i varje mening. Han spottade definitivt inte i glaset och han uttryckte sig med kraft och humor.

Jon Erik Hall arbetade utifrån den lokala traditionen i Bergsjö och Hassela. Från början hade han "Hultkläppens", Per Hult Alcéns, låtar som inspiration. "Hultkläppen" levde isolerat i skogstrakterna och förvaltade därigenom ett äldre låtarv. Men Jon Erik spelade på sitt eget sätt och utvecklade sina kompositioner i en egen spelstil. Hans låtar är ofta naturlyriska och lite vemodiga. Thore uppskattade dem, såg och även uttryckte sin egen begränsning i förhållande till honom och hans begåvning och var nöjd med att arrangera stämmor.

Thore hade en oerhörd respekt för Halls kunnande och hans stiliga och svårspelade polskor, men han var ju också kritisk mot hans ambitioner och svårighetsgraden. Någon enda gång blev de riktigt osams. En gång gällde det andrastämman till en polska. Det var meningen att Jon Erik skulle vara på besök en månad, men han vände hem tvärt, fyra mil genom skogen, och för sista gången trodde Thore. Efter en vecka var han tillbaka, satte sig ner i stugan och sa: "Hur var det nu med andrareisen, ta den en gång till."

En annan gång när Jon Erik var på besök stod en liten hårvattensflaska med konjak i fönstret, Thores hostmedicin, och Jon Erik som var fanatisk nykterist kommenterade: "Jag sover inte under samma tak som rusdrycker." Då ilsknade Thore till och röt: "Då ska *du* också ut!"

Trots olikheterna blev samarbetet och vänskapen mellan dessa båda spelmän livslångt. Många historier finns om hur de båda och andra spelmän möttes i Strandäng, hur fin musik blev till när olika personligheter samsades kring spelet.

Andra viktiga spelkompanjoner var Pelle Schenell och Jon Erik Öst. Pelle Schenell var åtta år äldre än Thore. Han var bondson och började spela i nioårsåldern. Han lärde sig noter av en kantor och började tidigt teckna upp låtar från trakten kring Gnarp, där han bodde, och från nordöstra Hälsingland. Pelle blev lärare och bokhållare till yrket. Han komponerade många låtar, stiltrogna sextondelspolskor, åttondelspolskor och en del mazurkainspirerade, alltså låtar med nyare influenser. Han hade också andra förmågor. Han kunde till exempel "stä blo", vilket han också gjorde på Sven, när han som 10-åring högg sig i tummen.

Mellan Pelle Schenell och Thore fanns inga djupare meningsskiljaktigheter kring folkmusiken. Det förefaller vara Schenell, som tecknat ner repertoaren inför Amerikaresan.

Jon Erik Öst har kallats ”en folkmusikens apostel”. Han står i särklass som turnerande folkmusiker. Han reste ensam runt i landet med fiolen och ägnade sig helt åt musiken och ett vilt bohémiliv. Så småningom fann han Ester, som räddade honom till en ordnad tillvaro, sannolikt också till livet. Hon blev både livskamrat och en partner på estraden.

Man kan säga att Jon Erik Öst tog över efter Thore, han var också lite yngre. Han fullföljde estradspelstraditionen med den typiska repertoaren av renodlade sextondelspolskor, som Thore var med om att inleda och forma. Jon Erik var sprakande och publikfriande i sitt spel. Han hade också en säker känsla för vad som var säljande och gångbart.

Tillsammans bidrog dessa spelmän till att definiera det nationella arvet av folkmusik, särskilt den specifika Hälsingetraditionen.

Egna skrivelser och uttalanden kring folkmusiken

Thore hade lätt för att uttrycka sig. Det märks i de tidningsartiklar och berättelser, där hans egna formuleringar lyser igenom. Han spred kunskap om folkmusiken, men han kunde vara bitisk mot vad han och många andra såg som dess hot, till exempel dragspel, cittera, gitarr och kanske allra mest jazzen.

Han var van att umgås med alla sorters människor och hade också en naturlig säkerhet och auktoritet. Det kan vara en av förklaringarna till att just han tillmättes en självklar tyngd i sina uttalanden om folkmusik. Han citerades ofta som en självklar auktoritet och det trots att han i det dagliga livet var en ganska stor bohém med utgångspunkt från tidens måttstock, det agrara samhället.

I alla sammanhang kring hälsingsk folkmusik eller hälsingespelmän från Thores tid hänvisas till hans utsagor eller till citat ur hans texter. Ofta räknas det som självklart att läsaren skall veta vem han är. Under en lång tidsperiod var han uppgiftslämnare och kunskapskälla för Nils och därefter Olof Andersson i deras arbete inför utgivningen av *Svenska låtar*. De utbytte och kommenterade låtar och stämmor. Thore gav personskildringar av spelmännen och deras omvärld och fick synpunkter tillbaka.

Thore kunde uttrycka sig målande, till exempel om Hultkläppen:

Det var en underlig figur, en krokig gubbe klädd i gammalmodiga kläder, stora näverskor och långt stripigt hår. Det var konstiga ålderdomliga, svåra låtar han spelade, och allt framfördes med den största vildhet och i kraftigaste fortissimo. Stråken var hårt spänd, och det stod som en rök av harts omkring densamma.

Jon Erik Halls musik kunde han beskriva så här poetiskt:

Den som hört Halls låtar och varit hemma hos honom där han bor tätt under Elvåsen på södra sidan om Hasselasjön, den förstår sambandet mellan Halls musik och den natur, som omger honom. Då sommarnatten drar sin slöja över näjden och dimmorna stiger upp från sjön och i fantastiska slöjor sväva uppefter Elvåsen, då händer det ibland att trollen sjunga i hålorna. Endast den som har musiken kan höra och förstå dess sång. Hall har hört och förstått den och hans härliga låtar gömma skatter av skönhet och mystik.

Kontakt nät

Thore hade som redan nämnts etablerade kontakter med för folkmusiken betydande och väl kända personligheter. Sven Kjellström var en av dem och mellan dem fanns en vänskap, som höll livet ut. Kjellströms syster var gift med Pelle Schenell, som Thore spelade mycket tillsammans med.

På det lokala planet fanns kantor Hjalmar Anjou, som hade musikalisk utbildning, och bokhandlare Eric Ericsson med flera och alla de skickliga spelmän, som satte Hälsingland i fokus. Thore hade redan tidigt både genom sitt föräldrahem och sin skoltid många kontakter både inom trakten och med Stockholm och landet i övrigt.

Till skillnad från många spelmän hade Thore bildning och en allsidig plattform att arbeta från, som inte många förfogade över. Det bidrog till möjligheten att påverka och göra insatser. Därmed föll det sig också naturligt att han blev kontaktperson för Nils och Olof Andersson.

Det lokala nätverket mötte det nationella, där några starka personligheter hade stor betydelse för folkmusikens återintåg på arenan i början av seklet. Det var Arthur Hazelius som lade grunden. Det var Anders Zorn och Nathan Söderblom, som var oerhört olika till sin karaktär, men var vänner och samarbetade väl kring kulturfrågor. Det var Sven Kjellström, som bibehöll ett starkt intresse för folkmusiken genom livet, och Nils och Olov Andersson, som utgav *Svenska låtar*. Det var senare Ernst Granhammar, redaktör för *Slöjd och ton*. Slutligen var det också Delsbostintan, som blev riksbekant genom sina historier och var en av de allra

Prätlaggs-låt vid gästernas afresa. Solo.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The title is written in cursive at the top. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two instances of the handwritten instruction 'pizz ad libitum' written above the notes. The score ends with a double bar line and a fermata-like flourish.

Exempel på Thore Härdelins snabba nedtecknande av låtar.

tidigaste i landet att ge ut låtar i tryck. Thore samarbetade också med henne. Tillsammans bildade de stommen i ett viktigt nätverk, som ständigt återkom i olika betydelsefulla sammanhang och evenemang kring folkmusiken. Flera av dessa personer hade en förankring i Hälsingland och hyste ett starkt intresse för händelseutvecklingen och musiken just här. Thore blev en av nyckelpersonerna i det sammanhanget genom sin förmåga att både samla spelmännen, samordna spel och musik och genom kontakterna. Han utvecklades till att bli en riksbekant profil.

Personen Thore Härdelin

Som personlighet var Thore oerhört motsägelsefull och svår att kategorisera. Han var helt enkelt sig själv med sitt ständigt svordomsryddade språk, sin vana att alltid gå barfota, sitt våldsamma humör – han kunde klå upp länsman – , sin känsla för djur, särskilt småfåglar, natur och odlingar.

Samtidigt hade han en stark självkritik och en stor osäkerhet, särskilt när det gällde fiolspelet: "Jag spelar aldrig ensam för jag blir så djävla nervös", skrev Thore i brev till Olof Andersson. I bakgrunden kan man ana de stora förväntningar som ställdes på honom i unga år och som kanske ställde till en del trassel i hans liv.

Thore uttryckte sig ledigt och ofta drastiskt på ett fångslande sätt och svordomarna var mer till det yttre än till innebörden ett karaktärsdrag och betydde inte så mycket. Han var i grunden en vänsäll och rättrådig person, som såg ljus på tillvaron och som försökte måna om sin omvärld och sina spelkamrater.

Jon Erik Öst är ett exempel på en spelman, som han ansåg blev orättvist hårt behandlad av sin samtid. För hans skull citerade Thore Fänrik Stål enligt följande, då han i brev till Olof Andersson varmt ordade om Östs kvalifikationer för att även denne skulle uppmärksammas, den gången med tanke på Hazeliusmedaljen: "Ty eljest hade jag verkligen lust att säga som kapten Lod i Fänrik Stål: Giv åt Stål en penning även, eller tag ock min. Jag får ingen ro förr 'n jag hört att Öst också blivit ihågkommen!"

Thore blev under senare delen av sitt liv en välbekant person med en mjukare framtoning till livet och till musiken. Han utvecklade en stor kunskap och ett stort intresse för trakten och dess kulturhistoria, dess musik och spelmän och han hade förmågan att levandegöra sin kunskap och förmedla den vidare. Han blev en omtyckt person med sin förmåga att se det positiva i tillvaron och sin humor, som han också delade med sig av. Han fick uppskattning från omgivningen.

Humöret och envisheten avtog dock inte. Ve den som rörde hans småfåglar eller buskar och träd. Inte ens Anna Greta gick fri. Ett år satte han in en insändare i Hudiksvallstidningen när syrenerna blommade som vackrast, undertecknat med bara "Thore". Alla visste vem Thore var. Den löd:

Den fan som bryter mina syrener skjuter jag,
Thore

Anna Greta hade en förmåga att ordna och organisera både vardagslivet och framträdandena. Hon ingrep, kompenserade och rättade till, där det behövdes, på kvinnors vis, men Thore och hon hade därutöver ett gemensamt intresse i folkmusiken och artistlivet. Anna Greta hade ett gott inflytande över Thore. Tillsammans med henne blev han en mer harmonisk person.

I brevväxlingen med Nils och ännu mer med Olov Andersson var det ofta Anna Greta, som skrev efter Thores diktamen. Han var ju ofta sjuk under senare delen av sitt liv. På slutet tecknade hon också ner låtar i hans ställe. Det var väl helt enkelt så, att Thores temperament och begåvning lämpade sig mer för en konstnärlig och skapande inriktning av livet än för ett hemmansägarliv. Hans konstnärliga intressen och läggning passade inte in där.

Det finns stora kunskapsluckor om händelser och skeenden kring Thore. Många frågor väcker funderingar men har inga självklara svar. Man kan spekulera över en så enkel fråga som hur det kom sig att Thore, som kom från en så stor och förmögen gård, byggde fioler av en huggkubbe, som han sedan sålde för att kunna köpa sig en fabriksfiol. Ett stycke ur en runa i *Slöjd och ton* 1945 belyser något av det motsägelsefulla i omdömet men allra mest belyser den Thore som en fascinerande färgstark person, som var omvittnat rolig att vara tillsammans med:

Det är, trots allt oförstående från bygdens hemlärdade konstnärer, roligt att erfara hur Hälsingebygden har med intresse och en rörande ömsintheit omhuldat sin gamle spelman i den röda stugan i Strandäng...

och vidare inklippt citat från Västra Hälsinglands tidning av Bernt Ramsjö:

Farbror Thore är död! – Det betyder att det är slut på högtidsstunderna – på ”fullträffarna”, som vi bruka kalla dem – Högtidsstunderna i den lilla röda stugan, där elden brukade brinna så muntert i den öppna spisen. Det betyder att de av humor och livsglädje fyllda historierna, de fångslande och fantasirika berättelserna om forna tiders folk och seder aldrig mer skola bevittnas och höras /.../ Fiolen har tystnat för alltid.

Ett stort tack till alla som välvilligt medverkat till uppsatsen i intervjuer med material och uppgifter, granskning m.m. Särskilt till Thore Härdelin d.y., Anne-Marie Fredin och Hugo Ljungström

Artikeln är en något förkortad version av en uppsats framlagd vid kursen Folkmusik i Norden, Kgl. Musikhögskolan.

Innehållsförteckning till låtrepertoaren från Amerikatur­nén 1910

Delsbospel­männen (Pelle Schenell o Thore Härdelin) repertoar å Amerika turné 1910 o 1911

1:sta afdelningen: *Delsbo Brudmarsch*, *Brudpolska efter "From Olle"*, *En beryktad Helsing­spelman*, Gammal Vals från Norrland, Brudpolska i gamla stilen av PS

Andra afdelningen: Trollens Bröllopsmarsch, Polska efter den beryktade From Olle, Gammal Vals från 1600-talet efter en gammal psalmmelodi (anm. av Sven Kjellström), Gammal polska från Helsingland

Tredje afdelningen: Blåkullafärden, som enligt legenden användes av Blåkullorna, när de på kvastkäppar redo i luften till Blåkulla, Helsingepojkarnas friska liv, Norrlandsflickornas vals, Bergsjö Polska, Extra nummer PS, Hå Pojkar! Polska P.S.

Källor och litteratur

Muntliga källor

Thore Härdelin d.y., sonson till Thore d.ä., Delsbo, Anne-Marie Fredin, dotterdotter till Thore d.ä., Stockholm, Erik Fredin, dotterson till Thore d.ä., Stockholm, Thuva Härdelin, dotter till Thore d.y., Delsbo

Hugo Ljungström, folkmusikkännare och grundare av folkmusikarkivet i Ljusdalsbygdens muséum

John Eriksson, fd musikdirektör, Delsbo

Arne Olson, fd granne i Strandäng, Forsa

Michael Müller, Musik Gävleborg

Otryckta källor, bild och ljud

Musikmuséet

Statens ljud- och bildarkiv

Svenskt visarkiv

Tryckta källor och litteratur

Charters, Samuel, *Spelmännen, i bilder och egna ord*, Sonet/Wahlström & Widstrands förlag 1983

Folkdansringens tidskrift 1921 (ingår i *Hembygden* 1922), Hälsingenummer: Thore Härdelin d.ä., "Min spelmanshistoria", artiklar av Delsbostintan Ida Gawell-Blumenthal, Ernst Granhammar, Sven Kjellström, Nathan Söderblom, Fredrik Winblad von Walter m.fl.

Gunth, Albin, *Några blad ur Norrbo sockens historia*, Näsviken 1982.

Härdelin, Sven, *Låtskola* (stencil), 1969.

Jonsson, Anders, *Folkmusiken i Hälsingland genom tiderna*, Hälsinglands Spelmansförbund 35 år, en minnesskrift, 1963.

Nordenadler, Ebba, *Barndomsminnen från 70-talets Hudiksvall*, Stockholm 1930: artiklar av Thore Härdelin d.ä., Nathan Söderblom, Sven Kjellström, Arvid Lindman

Ternhag, Gunnar, *Spelmän Spelmän*. Sohlmans förlag 1975.

Diverse tidningsartiklar.

Songs in a Strange Land

A Swedish Immigrant's Book of Lyrics

David W. Colbert

There is a song, written by "Celia" from Escanaba, about a Swedish immigrant who has been taken into domestic service.

Jag hos ett yankefolk ren har plats
och spikar english väl äfven (26:3)

Although only eighteen, she has been in America for a year and already has a beau who follows her about and showers her with gifts, and she dreams of setting up her own household. Yet there are those moments in her new life that try her naturally cheerful humor. But she has her own remedy.

En liten sång som jag sjelf har diktat
hvari mitt hjerta jag hafver biktat
jag sjunger då (26:4)

This singing servant in Michigan's upper peninsula is like so many that August Bondeson discovered in the Göteborg area back in the old country at about the same time.

I varje hem, dit jag kom som läkare eller vän, frågade jag vid lägligt tillfälle:
– Har ni några visor här i huset?
Och jag fick vanligen till svar ett nej och ett gott skratt.
– Ha inte ens jungfrurna några visor?

Åter ett nej.

Ändock släppte jag icke taget, utan bad, så vackert jag kunde, att frun ville vara så innerligt snäll och gå ut i köket och fråga efter, om inte jungfrurna hade några gamla tryckta eller skrifna visor i byrålådan.

Frun log, men gick.

Och jag minnes knappt ett enda ställe, där icke den alltid snälla frun leende kom tillbaka med både tryckta och otryckta visor. (Bondeson 1903 1:v-vi)

I myself had the good fortune to find a whole album of handwritten lyrics, not in a kitchen drawer, but in a book bin at Goodwill. For two dollars I acquired a copy of *En Fotografisk Resa Jorden Rundt* (1892), a Swedish edition of Shepp's *Photographs of the World* printed in the brand-new halftone process (fig. 1). On the reverse side of sixty-two plates are fifty-seven Swedish lyrics, written in red ink upon penciled lines (fig. 2). Each lyric is signed by at least the initials of a certain John P. Anderson of South Chicago, Illinois, and dated 1894 or, for the last four songs, 1895. The painstaking penmanship, of a kind that is seen no more, together with the generally accurate spelling (even when he forgets to dot an i, cross a t, or circle an å), all reveal a solid elementary education. But he has no grasp of the use of capital letters or of punctuation, the latter used to separate words rather than periods somewhat in the manner of a runic inscription. He has taken the pains of giving occasional English words a phonetic spelling (bi hom 26:7 and dägås for "Dagos" 52:1), which probably means that while he may have spoken some English, he could not read it.

Given his obvious lack of literary culture, there is no reason to believe that Anderson, like the serving girl in the song, has composed these lyrics himself. A Danish-American novel of 1897 depicts a woman cutting poems out of the paper so she can read them over and over (Skårdal 1974, p. 156). Anderson's album seems so have had a similar origin. An examination of contemporary issues of two Chicago weeklies, *Svenska Amerikanaren* and *Humoristen*, turned up seventeen of these texts, including Celia's song (see Sources below). The remainder were undoubtedly drawn from some of the eight other Swedish-language weeklies then being published in Chicago, or perhaps from a yearly "calendar". Many of the newspaper poems have, like Celia's, been sent in by readers, and not always on the wings of Pegasus (see Skarstedt 1930, p.12-13). But those copied by Anderson at least, while always in the popular taste, are often a poetic cut above the penny

En Fotografisk Resa Jorden Rundt.

Repræsenterende

Øer af Stæder—Publifa Bryggnader—Gatscener—Molkeer—Kyrfor—Tempel—Observatorier—Slott—
Hem af Framhjænde Personer—Vulkaner—Sis- och Bergscenerier—Innsjöar—Wattenfall
—Flodscenerier—Kliffor—Källor—Bryggor—Parker—Fontäner—
Corn—Memorialer—Pyramider—Tempelruiner—
Tropiska Scenerier—Hjuddor,

Demte en mängd Ågonblicksmyr, wissande folklifvet i olika delar af werlden.

tagna från

Norra Amerika, Södra Amerika, Europa, Asien, Afrika, Australien och
Stilla Hafs-öarne.

Äfwen Kopior af Taffor från

Verldens Största Konstgallerier.

Utgörande en wacker samling af Fotografier i en volym.

Säljes endast genom subskription.

The Photographic Publishing Company,

(Fotografiska Publicerings-bolaget.)

Fig. 1: Title page of the Swedish edition (1892) of Shepp's *Photographs of the World*, ed. James W. Shepp and Daniel B. Shepp

prints gathered as *Löfströms visbok* (Chicago 1906), with which it shares no. 55 in a more original version that is less smoothed out by singing. Löfström's prints represent an import of Swedish broadsides, including eight emigrant ballads (including Wright 1965, p. 58, 65, 106, 133, 175; Wright and Wright 1983, p.193). While Anderson includes some imports (nos. 8, 12, 14, 18, and the ballads nos. 17 and 23), most were clearly written in America, and can therefore be called immigrant lyrics. Most were highly ephemeral newspaper verse, and only two by Jakob Bonggren (nos. 41 - 42) ever made it into book form.

Collectively I call the album texts "lyrics", in order to cover both song texts and poems. There is occasional evidence of actual singing, like the tune indicated by Celia (but not copied by Anderson), or the extra syllable (- san) at the end of masculine rhymes in "The unsuccessful flirtation" (no. 28). But the vast majority

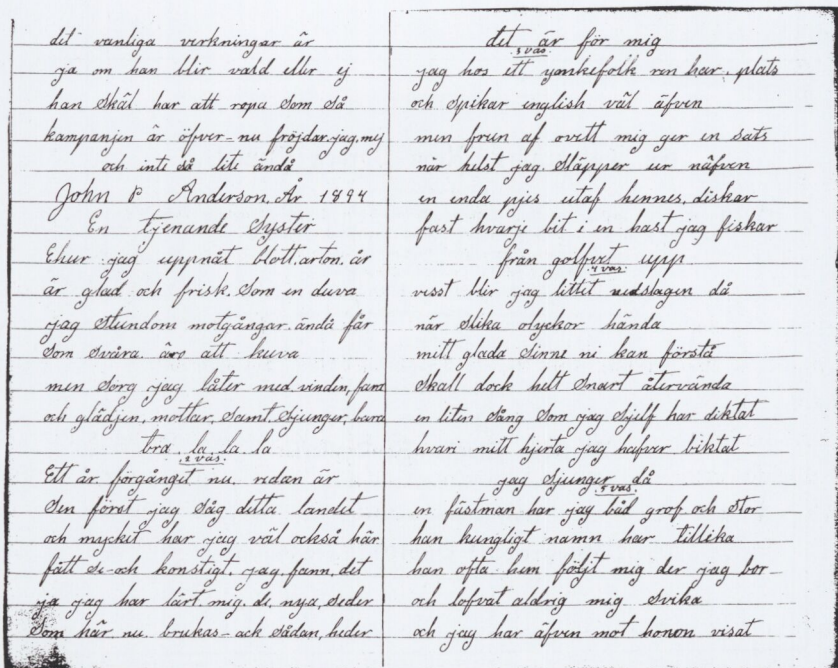


Fig. 2: John P. Anderson's Songbook, p. 76

of texts are indistinguishable from strophic poems, and many were no doubt written as such. Yet *Humoristen* itself blurs the distinction between song and poem by referring to “funnier songs (visor) than ever” to be found in its pages (17/11 1894, p. 15), although it only rarely indicates a melody for them. It should be remembered that of the 241 songs in *Löfström's visbok*, only 15 indicate a melody.

Whether sung or not, Anderson seems nevertheless to have incorporated these newspaper lyrics into a song tradition like that described by August Bondeson among the working classes. Throughout his album he has added the verse number above each stanza as in Swedish penny prints, followed by the word *vas* (or *vass*, for *vers*), which he must have from oral tradition. Anderson here reinforces in written form the recurring structure of a melody. But more importantly, he has everywhere replaced the author's name with his own, together with the current date. There is

not the slightest thought of plagiarism in this, but instead a clear signal that he has adopted these printed texts in the manner of folk poetry, whether oral or written, which belongs not to the author but to the practitioner. For the same reason the penny prints never attribute songs even by known authors; a popular emigrant ballad for instance was penned by Hans Christian Andersen ("Bröder vi ha långt att gå", Wright 1965, p. 37; Wright and Wright 1983, p. 221), a fact first published in 1974. Readers would frequently send such songs in to the paper, only to be scolded by the editor for a "plagiarism" of which they were completely unaware. By copying newspaper lyrics into his album, Anderson has taken them over as his own intellectual property, in the process choosing to copy just those that he wished to make his own.

Another example of this sort of personal selectivity and branding is a Danish broadside "Printed this year" containing first a ballad "About a princess who was changed by her stepmother's witchcraft into a nightingale" (*Danmarks gamle Folkeviser* no. 57y), followed by the song "Now is the time to end and live quite doucement" that has been forcefully crossed out in the Royal Library copy with the comment, "This song is no good says Christian Østergaard in Hee parish 18..". Østergaard has chosen – that is, bought – the ballad, but rejected the temperance song, and in so doing stamped it with his own name, home town, and current date. This discarded song has a close parallel in "Farewell to the saloon keeper" (no. 39) from Anderson's songbook; as we shall see, Anderson's needs and tastes ran quite the other way.

Further evidence of his active role in choosing these lyrics is the way that one will often follow as a comment on another. There is one lyric that declares "It's never good enough":

belåten ännu ingen fans
så vidt jag sett och ser
och huru mycket än man har
så vill man dock ha mer
om någon har en million
så kan man lita på
att missbelåten dock han är
för det han ej har två (45:1)

Immediately after this lyric Anderson made a second copy of "A prayer":

om rikedom och gods och guld
om välde jag ej ber
blott att du nådiga försyn
ett torfligt bröd mig ger [24:1 torfligt]
och helsa styrka kraft och mod
at kämpa lifvets strid
och genom möder slå mig fram
i denna bistra tid (46:1-2 = 24:1-2)

The reference to hard times is no pious commonplace, for after the panic of 1893 the country was in the depth of a depression second only to the Great Depression of the 1930s. As *Humoristen* remarked: " 'Money talks', they say; but at present it's the empty billfolds that howl the loudest" (15/2 1894, p.10). Chicago, where the Columbian Exposition of 1893 had lured many looking for work, was particularly hard hit. Unemployment reached 33%, and in the steel industry 50%. Now South Chicago was the "Pittsburgh of the prairies", the site of the Illinois Steel (later U.S.Steel) plant, and it is quite probable that Anderson soon became part of that frightful statistic. That would explain how he found the time to copy more than two lyrics a week into his book (no.1 was printed on Feb. 27, and no. 19 is dated April 1894), and also why he chose to do so in a book he already owned rather than putting out money for a bound composition book. The photo album was published by subscription only, quite possibly as a premium for a newspaper subscription; if so, Anderson seems to have used it as his homemade paper when he could no longer afford to renew his subscription, but was forced to borrow or buy single copies only.

In times like these, two of his lyrics deal with the unemployed. The second of these is addressed "To unemployed comrades", placing blame for the depression squarely on the Democratic administration:

hör ni go vänner och kammerater
hvad skall man tänka om demokrater
som sköta styret i landet så
att sysslolösa vi måste gå . . .
Jag har nu lärt mig att troget vandra

från ena platsen och till den andra
men intet arbete kan jag få
Nej icke ens om jag står på tå
en ödslig tomhet i pengapungen
men lefva må man – man är ju tvungen
uppå kredit eller annat sätt
som icke strider mot lag och rätt (11:1, 4-5)

Whether or not the Cleveland administration deserves blame for the depression, this animus appears to have been acquired in better times when Democratic wardheelers, mostly Irish, seemed to ignore the Swedish immigrants:

jag arma träl
jag svalt ihjäl
bland jordens gods och håfvor
fast godt om mat
hvar demokrat
mig nekade guds gåvor . . .

stor sorg och nöd
när man sitt bröd
så orättvist skall mista
Qual nöd och brott
stå skrifna blott
på demokraters lista (6:1,4)

This political diatribe, written sometime after the “four long years” of the first Cleveland administration (1885-89), is followed in the songbook by an appeal to the more fortunate to “Think of the poor” and especially the unemployed, and then by a lyric enumerating all that can be bought (in Sweden) for ten öre.

För tio öre får man ett mål mat
om på ett folkök man vill requirera (8:4)

The above-mentioned “Farewell to the saloon keeper” is also motivated more by penury than by temperance:

ej krögarn vet utaf hårda tider
han säljer bränvin och får kontant

låt honom veta hvad nästan lider
som intet äger en enda slant
så låtom därför oss alla spara
ty det behöfvas min san i år (39:4-5)

Through his choice of lyrics Anderson has made it abundantly clear that in these hard times a man must lower his expectations and find inner fortitude just to scrape by. And he has found much of that fortitude spelled out for him in newspaper verse.

One solution to hard times would be that which had sent so many Swedes to these shores to begin with: namely to migrate to some kinder and gentler place. One lyric toys with the idea of escaping the metropolis teeming with cheap immigrant labor and moving to a warmer and more fertile climate.

Långt från Chicagos
hungrande dägås
bort till det blomstrande texas jag far
uppå dess stränder
hvert jag mig vänder
gyllene skördar af drufvor jag tar (52:1)

In light of his experience as an immigrant, Anderson was most likely bemused by this naive description of a land of wine and honey. Indeed the poet, Frans Boberg, does not seem to take it too seriously either, for if Texas is not to his taste he plans to return to Sweden. Indeed remigration to Sweden almost doubled between 1892 and 1894 while emigration shrank to less than a fourth; still, even then emigration exceeded remigration. Most Swedes knew that, as bad as things were in America, there was no going back. This is made abundantly clear in "Greetings from Sweden":

vi sakna er i söner
och döttrar som vi mist
dock än på friska krafter
har sverige ingen brist
ännu den svenska drängen
sin plog på åkern kör
och ännu har vi jäntor
som göra ost och smör (36:2)

The message is inexorable: We're doing just fine without you, thanks. Not even among the humblest rural proletariat is there a need for farmhands and milkmaids. Better stay in America, where there is at least hope of advancement sometime in the future.

This sober realization is Anderson's comment on the pathos of the previous lyric about "Childhood days" in Sweden:

vid femton års ålder jag reste
till amerikans förlofvade land
min resa gick säkert och lyckligt
och nu står jag på främmande strand

och ofta en qväll när jag sitter
och blickar mot stjernornas här
så faller jag tåren så bitter
vid tanken hur hemlös jag är (35:7-8)

Nostalgia for the old country is especially acute at Christmas time (no. 9). But in contrast to so many emigrant songs written back home, the immigrant lyrics in Anderson's songbook focus their nostalgia not on the old country itself, but on the lost land of childhood (Skårdal 1974, p 272). This has a double effect, first in affording release for the powerful emotions associated with the loss of a native land and a sense of alienation in a new, and secondly in channeling those emotions toward building a new, adult life in the new world:

ja mina barndomsdagar
med glädje evigt ny
stå alltid i mitt minne
hur tiden än må fly

nu har jag pröfvat världen
och världen pröfvat mig
ty fröjder och bekymmer
ha växlat på min stig

men framåt må man vandra
på lifvets väg ändå
Det gäller att sig reda

och faran undan gå
ja nu så är jag kommen
till denna stora stad
fast vi ha bistra tider
jag dock är nöjd och glad (10:4-7)

That contentment and happiness come from knowing that happy memories can never be taken away, and from the ability to incorporate this nostalgia organically into a life that meets the future straight on. The poet, J.L.Wernlund of Chicago, would like to return to visit old friends, were it not for the long journey.

men det får nu väl vara
jag är och blifver här
och glädder mig till sammans
med dem jag mest har kär

Dock aldrig vill jag glömma
min kära fosterjord
och ädla modersmälet
med klang i hvarje ord (10:12-13)

Though there is no going back, the immigrant possesses the old country in memory and most especially in its language that he bears within him into alien and often frightening territory.

o lyss till den dödssång som sjongen nu är
när skyhöga vågorna bryta
med skummiga toppar mot klippor och skär
och vilda förfärliga ryta
då ramla de luftsloft i främmande lan[d]
som fordom du byggde vid insjöns strand
i hembygdens tjusande dalar (5:6)

Since the majority of Swedish immigrants came from rural areas and settled in cities, first and foremost in boomtown Chicago, their lives suffered a double alienation, from the country to the city as well as from one continent to another, from the quiet rural pond to the roiling maelstrom of modern industrial society. Many are there that have drowned in that vortex, but Anderson was staying afloat in

deep water by clutching at a life preserver. In his lyrics he could both hold onto what was most precious in the past and buoy up his spirits through the worst storms of life. One kind of lyric that he latches onto might be called an idyll, which depicts a rural calm not in nostalgic form, but as a possibility of modern life. In one of these he is not at sea, but high in the mountains listening to “Church bells in the valley”. As enticing as the valley cottage and its resident beauty may be, still he longs for the freedom of the mountains:

det klingar i från dalen
från is och snötäckt äng
der väntar mig pokalen
der väntar bäddad säng
hallå hallå
jag längtar till skogen ändå (14:6)

In another it is instead sleep that affords relief from a day in the competitive marketplace by dreaming of a bright future in the spring and sunshine and little flowers:

sof hjerta sof och vila ut en stund
från lifvets kamp och strid
och hämta krafter för den nya dag
och för den nya tid (20:4)

In a third it is spring itself that brings new strength to the frazzled soul:

snart snart skall våren komma
och äppelträden blomma
och rika friska safter
ur smälta drifvor gro
han når väl och omsider
till dig som väntar lider
ty han har lifvets krafter
och du har längtans tro (32:3)

At times that longing is for a humble cottage far from “the world’s murmur and struggle”:

signe gud hvem helst som här
byggt sitt bo långt bort från världen
tryte aldrig brödet der
slokne aldrig eld på härden (49:4)

True to form, Anderson comments on this lyric with the next, which compares country and city life:

jag bott en tid på landet
en annan tid i stan
man öfverallt kan trivas
om bara man blir van
sin trefnad landet eger
och staden likaså
och sina tråkigheter
de hafva båda två (50:1)

With this comment Anderson seems to be saying that he too is after all comfortable with city life, and that his longing is not so much for the cottage in the country as for the simplicity that it represents, a simplicity for which he had twice offered "A prayer" and which was no doubt urged on him by hard times.

Anderson seems also to have longed for love. He has songs about the perils of women (no. 12, 28), unrequited love (no. 31, 47) and how a faithless lover has unsettled him:

jag aldrig henne glömmet
när stjernor tända sig
om henne då jag drömmet
hur falsk hon var mot mig

[. . .] en qvinna kan nog falla
när "boardare" hon tar

hur mången sveas tärna
i fjärran vestern här
irländarn följer gerna
och får en paddy kär (4:3, 5-6)

Yet he sings "To a friend back in Sweden" (no. 21), dreams about that disappearing type, "The Nordic woman" (no. 2), and even includes a veritable recipe for Ideal Womanhood, "How a girl should behave", whose motto is "do little, do it well" (48:29). A lyric by Jakob Bonggren (no. 42) similarly praises Jenny Lind for choosing husband and children over her career. With the taste of sour grapes in its mouth, another sings the praise of wedded bliss over the allure of the riches and honor (no. 19). Yet later Anderson turns a bachelor's eye on "The Exchange" that married life brings:

VEXLING

de sutto i gröнна skogen
då solen sakta sjönk ner
med ord de talade föga
med kyssar de talte mer

de blefvo gifta men sedan
den sägen blifvit förspord
nu vexla de sällan kyssar
men ofta vexla de ord (no. 27)

One suspects that with expectations like these, Anderson was to remain a bachelor for a long time (the 1900 census is of no help here, for there is no way of telling which of the hundreds of John Andersons of Chicago is our man).

Yet he is no less exacting of himself, as two songs urge him to be (no.1, 15). Several others urge him to pull himself up by the bootstraps, by not procrastinating (no. 41) and by keeping up the struggle until death:

hvad kärast man egde var inbillning blott
hvad ömmast man kände har ingen förstätt
det ädla och goda kan digna dervid
och skall det stå upprätt då kostar det strid (22:3)

There is some raw optimism, but more embittered knowledge of the ways of the world in especially the latter, which is echoed by spiritual songs on the fleeting nature of earthly life (no. 3, 37) its repetition through the generations (no. 38),

and on “Mortality” (said to be Abraham Lincoln’s favorite poem):

som en dröm som en blick som ett andedrag blott
som den fågling det sprödaste blomster har fått
är vårt lif här på jorden der stolte vi gå
o så säg mig då menska hvi yfves du så (13:13)

As Christian Østergaard in Hee would have put it, lyrics like these are “no good” if you are young and healthy and full of hope. They are rather unmistakable signs of what today we call a mid-life crisis. As he sat presumably unemployed in an alien land, unattached, alone and getting on in years, with family, warmth, and security but a memory, Anderson took stock of his life and his hopes in his songbook. By finding lyrics that expressed his own experience, he realized that he was not quite so alone, and could share in what we might call a folk experience. Folksongs were the 19th-century equivalent of the support group, and at five cents a bundle were considerably cheaper – although even five cents seems to have been beyond Anderson’s means in hard times. In the depths of the nation’s depression – and his own – Anderson answered the longing faith of “Presentiment” (no. 32) by accepting even the total confounding of all his hopes in the only poem that is both untitled and not divided into stanzas. The opening lines pick up where the castles in the air that were built “In days of our youth” (5:6) have all tumbled down. The poet builds new hopes on the old ruins, only to have them tumble down again and again. All the same he no longer complains:

nu sjunger jag gladt hej friska tag
och murar på nytt tills det faller en dag
i ruiner
jag tänker om ock det skall ramla allt jemt
så ökas dock massan det vet jag bestämt
af ruiner
och kanske så högt blir till sist dess topp
att klifva jag kan i himmelen opp
på ruiner (no. 33)

Anderson has had a rude awakening from the Dream of America and from the American Dream, and on the ruins of that dream is looking for a new ideology

and new hope. He has had to lower his expectations, but in doing so has raised his vision. This he has been able to do through his lyrics.

Seeing his youth receding into the past, Anderson holds it fast with “The philosophy of merry youth”:

än vill jag lifvet njuta
och glädjen pröfva på
tids nog de dagar komma
Då man kan tråkigt få (56:6)

This lyric seems strangely out of place in this songbook until one notices that, true to form, Anderson follows it with a rejoinder in “Fall is arriving”, which begins precisely by describing how dull and tiresome days are upon us now that fall has arrived. But suddenly the sun comes out and the world is seen in a fresh light.

Många dagar ljusa klara
torde ännu stöta till
jojo hössten han kan vara
Riktigt treflig om han vill
visserligen kommer qvällen
Lite brådt i höstetid
Men när solen göms bak fjällen
så tar månen genast vid (57:4)

What may look like a weather report is in fact the reflections of a man coming to terms with the autumn of his own life. What appeared so “tiresome” to the callow youth is found to be rife with beauty and meaning, in spite of ever increasing storms – or perhaps precisely because of the storms that let him see the sunny days afresh. For sure, middle age can be quite pleasant.

And all this is to be found in a passel of lyrics copied into a book of photographs by a Swedish immigrant over a century ago. So much can be read out of the lyrics because their scribe has put so much of himself into them. And there is so much personal experience in them because he has found so much common experience in them. Whatever the dilemma of the day, the lyrics have been able to bring him back to his common humanity. This was expressed for him in particular by a lyric addressed “To the brook in spring”.

du lilla bäck som uti dalen sorlar
så yster lekfull svermisk fri och glad
hur gerna uti vårens tid jag dröjer
uppå din strand bland sippor blommor blad

o att likt dig mitt lif mit väsen vore
o att som du jag vore nöjd och fri
då skulle jag de ljufva sånger blanda
med dig i ljuflig fridfull harmoni

men ack mitt hjerta utaf oro plågas
och mycket är som grämmer sårar mig
och drifver glädjen bort utur mitt hjerta
och skymmer solen från min lefnadsstig

dock hopp förtröstan till mitt bröst sig smyger
när jag din muntra glada vårsång hör
och för en stund från verklighetens stridsfält
du bort mit qualda sorgsna hjerta för (no. 30)

In this poem written by a 31-year-old lumber sorter in Erie, Pennsylvania, it is the stream of song that comes burbling back through the shambles of reality and ruined hopes with a childlike carefreeness, dissolving all the cares of the day in its ebb and flow. The poet standing on the banks of this stream cannot allow himself to be swept away by this stream, away from the "battlefield of reality", but he can linger there and take fresh hope from its carefree murmur. If he has been uprooted from his native land and been transplanted in America (to use the imagery of Oscar Handlin and John Bodnar), then it is the aquifer of verse in the immigrant press that, seeping through roots originally formed in folksong, has sustained him in this new soil. It is this stream of song that has had the capacity to revive his spirit in an alien urban wilderness.

For that is the function of folksong in the life of ordinary folk. In an alien wilderness the immigrant finds much that is "peculiar" (26:2) and even dehumanizing. Then a lyric wells up with soothing reassurance drawn from the depths of the singer's cultural and human roots, affording a welcome respite from the struggle for existence on the turbulent seas of modern industrial society. But the lyric offers no mere escape from that struggle, for it serves as well to comment

upon, interpret, and even sublimate that struggle in a cultural form that the immigrant can relate to, a common ("folk") voice that can express what he feels but is unable to find words for on his own. This explains why Anderson has lavished such care on what might seem to be such mediocre and ephemeral newspaper rhymes.

In this light an album of lyrics like the present gains its value not from the texts it provides, but from what those texts have to say about the spiritual dimension of the immigrant experience. Letters home are documents that relate individual experiences, but tend naturally enough to avoid the real problems, which would be to admit failure. Immigrant literature deals with the problems and failures, but speaks on the other hand with a common voice, anonymous because it is fictitious (Barton 1979). An album like the present is an individual document that deals with the personal meaning of real problems by finding a common voice for them in the immigrant press. We know John P. Anderson only through that common voice, but in the manner of folk tradition it is a voice that he has made his own, underwriting it not only in his own hand, but even with his own signature. In doing so, he not only comments very forcefully in his own way on some of the pain and disillusionment of the immigrant experience, but even more forcefully demonstrates the spiritual fortitude that allowed him to face them, drawn on a regular basis from the five-cent weeklies.

Which all attests to the power of the stream of song in folk tradition. As John Bodnar has written,

Even though most newcomers were unskilled toilers, they were in a sense almost all craftsmen in their ability to creatively fashion culture and meaning to suit their daily social and psychological needs / . . . / For urban immigrants, folk culture not only offered an alternative source of knowledge but also the ability to generate meaning and understanding, important considerations in a milieu where conflicting agendas and ideologies proliferated. (Bodnar 1985 p. 185)

The folksong tradition of the sort described and recorded by August Bondeson was thus adapted by Anderson as a means of making use of newspaper lyrics for generating meaning in even the most trying circumstances of life in the new world. The stream of song had a deep source, and yet found its way to the surface in the most unexpected of places.

Contents

1. Gammaldags
2. Den nordiska qvenan
3. Barndomsvännen
4. Hvar är hon?
5. I ungdomens dagar
6. Runor
7. Tänk på de arma
8. Tio-öringen
9. Julhelsning till Sverige
10. Helsning till hembygden
11. Till sysslösa kamrater
12. Stenback Stina
13. Hvi yfs du?
14. Klockringning i dalen
15. Som man sår får man uppskära
16. Goda vänner trogna grannar
17. Denna qväll ej ringas må
18. Från mörkaste Stockholm
19. Lyckan
20. Till ro mitt hjerta
21. Till vännen hemma i Sverige
22. Strid
23. Tjuf-Kalle
24. En bön
25. Den politiske kandidaten
26. En tjänande syster
27. Vexling
28. Den misslyckade kurtisen
29. På julforgonen
30. Till vårbäcken
31. Hennes längtan
32. Aning
33. [I ruiner]
34. Så går det till
35. Barndomstiden
36. Hälsning från Sverige
37. Ilande stunderna
38. Generationer
39. Afsked till krögaren
40. Monopolväldet
41. I dag
42. Jenny Lind
43. Hvad skall man bli?
44. Det aldrig har varit min vana
45. Aldrig är det bra
46. En bön
47. Hans längtan
48. Huru en flicka bör ställa sig
49. Slikt en koja
50. I staden och på landet
51. Solreflex
52. Till Texas
53. Hvad som är bra och icke bra
54. En moders tår
55. Bara en piga
56. Den glada ungdomens lifsåskådning
57. Hösten kommer

Source and authorship

1. *Svenska Amerikanaren* 27/2 1894 by Jakob Bonggren, editor
4. SA 23/1 1894 by August Rose
5. SA 23/1 1894 by Gust. Sällgren, Aurora, IL
10. SA 13/3 1894 by J.L. Wernlund, Chicago, IL
12. *Humoristen* 15/3 1894 by Oscar Stjerne, Swedish poet
13. Translation (not by Magnus Elmblad) of William Knox, "Mortality" (*The Songs of Israel* 1824)
16. *Humoristen* 15/3 1894 by Gunnar Danielson
25. *Humoristen* 5/4 1894 by Gustaf Wicklund, editor
26. *Humoristen* 22/3 1894 by "Celia", Escanaba, MI (15/3 1894, p. 11)
27. *Humoristen* 22/3 1894
28. *Humoristen* 15/2 1894
30. SA 11/5 1895 by John Erik Rosenberg, lumber sorter, Erie, PA (obviously printed the previous spring with variant text)
34. *Humoristen* 3/5 1894 by Gösta Axelson, head bookkeeper
39. SA 17/4 1894 by "Polykarpus"
40. SA 17/4 1894 by L. Kroonblad
41. SA 17/4 1894 by Jakob Bonggren, editor
42. SA 24/4 1894 by Jakob Bonggren, editor
52. SA 3/4 1894 by Frans Boberg

Works cited

- Barton, H. Arnold. 1979. "Two versions of the Immigrant Experience," *The Swedish Pioneer Historical Quarterly* 30:159-161.
- Bodnar, John. 1985. *The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bondeson, August. 1903. *Visbok: Folkets visor sådana de lefva och sjungas ännu i vår tid*. 2 vols. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Handlin, Oscar. 1951. *The Uprooted*. Boston: Little, Brown and Company.
- Löfström, A.L. [1906-25]. *Löfströms visbok*. Chicago: And. L. Löfströms förlag.
- Skarstedt, Ernst. 1930. *Pennfäktare: Svensk-amerikanska författare och tidningsmän*. Stockholm: A. Bonnier.
- Skårdal, Dorothy Burton. 1974. *The Divided Heart: Scandinavian Immigrant Experience through Literary Sources*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wright, Robert L. 1965. *Swedish Emigrant Ballads*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wright, Rochelle and Robert L. Wright. 1983. *Danish Emigrant Ballads and Songs*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.



Amberg
Freinit

Håkan von Eichwald

Sveriges förste storbandsledare

Björn Englund

Håkan von Eichwald var yrkesmusiker från 1926 till 1964. Han avled av en hjärtattack dagen före sin 56-årsdag, men hade redan hunnit med en mångskiftande musikkarriär och var (fastän själv ej någon jazzmusiker) vår förste betydande storbandsledare och den förste som genom sina turnéer gjorde en svensk dansorkester känd i övriga Europa. Begreppet ”storband” har ändrats under årens lopp och vi som är vana vid 16 man (8 brass, 5 saxar, 3 komp) kanske tycker det är konstigt att man kan kalla en elvamansorkester ”storband”, men enligt svenska förhållanden 1930 var det så. Under hela trettioalet utökade Eichwald sin orkester och hösten 1938 kunde han mönstra 15 musiker, däribland tre trumpeter och tre tromboner, vilket ingen annan svensk dansorkester hade vid denna tid.

Släkten von Eichwald har gamla anor i Lettland, när det ingick i det storryska riket. Karl Edvard Ivanovitj Eichwald (1795–1876) var son till privatläraren Johann Christian Eichwald i dåvarande Kurland och blev medicine doktor vid universitetet i Vilna och senare professor i S:t Petersburg. Han var en framstående geolog och den ryska paleontologins fader (redan 1821) och utgav ett verk i detta ämne i 5 band på sammanlagt 3.500 sidor. Han gjorde vidsträckta resor i hela ryska imperiet och även i bl. a. Sverige. Hans mindre kände bror Emil var farfar till Vladimir (1868–1941), Håkans far, som var livmedikus åt siste tsaren. Han fick

Bilden till vänster: Orkestern på Kaos 1930. Från vänster Ivar Gille, Fritiof Morell, Bertil Forsberg, Charlie Hanson, Åke Johansson, Leopold Becker, Oluf Tørnehave, Eichwald, Nils Dahlin, Magnus Ekström, Tony Mason, Martin Holmer.

med sin hustru Elisabeth (född Wagenheim; uppges vara av persisk-rysk härkomst, 1868–1959) fem barn, fyra söner (Håkan, Alexis, Igor och Gottfrid) samt en dotter (Karin). Familjen tillbringade somrarna på godset i Pargas i närheten av Åbo, där Håkan Ingvar von Eichwald föddes den 2 april 1908.

Håkan och Gottfrid var familjens två musikbegåvningar (båda föddes med absolut gehör) och fick tidigt pianoundervisning av modern och debuterade den 4 augusti 1913 i Åbo. I Moskva framträdde Håkan på konservatoriet den 24 februari 1914. Underbarnskarriären tog raskt slut i och med ryska revolutionen. Modern flydde med tre av sönerna och dottern och lyckades ta sig till Åbo. Igor och Vladimir blev kvarlämnade och enligt vad Håkan sade i en intervju i slutet av 1930-talet satt fadern då ännu i sovjetiskt fängelse.

I Åbo gick Eichwald i Svenska lyceum och hade som skolkamrat instrumentkollegan Arne Hülphers. Denne var född i Trollhättan fyra år före Håkan, men uppväxt i Finland och de blev goda vänner. Efter sin examen åkte Arne till Stockholm och började studera vid Musikaliska akademien 1924. Hösten 1933 skulle han komma att bli medlem i Håkan von Eichwalds orkester och överta den vid årsskiftet. Håkan studerade piano och musikteori för Selim Palmgren, Ilmari Hannikainen och Karl Ekman. Den sistnämnde ledde (svenskspråkiga) Åbo musiksällskap och Håkan framträdde som pianosolist i bl. a. en Mozartkonsert med denna ensemble 19 maj 1919.

Under sommarloven for Håkan ner till Würzburg och studerade för Hermann Zilcher. Våren 1925 tog han studenten och åkte sedan till Wien, där han studerade vid Wienkonservatoriet läsåret 1925/1926. När han och brodern Gottfrid åkte hem i augusti 1926 råkade Stockholms teaterkung Albert Ranft vara på samma tåg och vid samspråk framkom det att Håkan och Gottfrid hade skrivit en operett med titeln "Ungdom av i dag". Ranft blev intresserad och erbjöd sig senare att köpa den och uppföra den på Vasateatern, som hade blivit hans operettscen efter Oscars. Håkan erbjöds även att bli pianist och biträdande kapellmästare under Hjalmar Meissner. Så kom det sig att han flyttade permanent till Sverige i september 1926 (svensk medborgare blev han 1934). Operetten uppfördes aldrig, men Eichwald tjänstgjorde som alternerande kapellmästare, och säsongerna 1928/1929 och 1929/1930 som förste kapellmästare. Han var bara 18 år när han debuterade som dirigent i Cirkusprinsessan och uppgav att det var nervöst, inte minst för att



Femåriga Håkan von Eichwald vid pianot.

förste klarinettist var soloklarinettisten i Svea livgardes musikkår Emil Hessler. Sammanlagt kom han att dirigera 13 operetter fram till våren 1930. I teaterns kör fanns en ung skånska vid namn Maritta Marke (1906–1983), som sedermera blev solist. Hon blev 1929 Håkan von Eichwalds första hustru.

Somrarna 1927–1929 turnerade han från maj till augusti i folkparkerna med operetter ur Vasateaterns repertoar, men ”orkestern” bestod bara av en violin/cello/pianotrio! Folkparkerna hade vid denna tid inte råd med mer, men det måste ha varit svårt att få det att klinga ens tillnärmelsevis som trettonmannakorkestern på Vasan!

Franz Engelke hade övertagit Vasan från Ranft och redan i maj 1930 hade den övergått till att bli en revy- och lustspelsteater. Maritta Marke stannade tills vidare, men Håkan, som inte gillade revyer, sade upp sig. (Dock skrev han ett par melodier till Bercos nyårsrevy 1930 på Folkets hus: *Allihopa*, *allihopa* och *Jag skulle vilja veta!*)

I april 1930 besökte Jack Hyltons orkester Stockholm och det var nu som Håkan von Eichwald blev gripen av de nya tonerna. Det är betecknande att det var Hyltons mera symfoniska framtoning som tilltalade honom snarare än den mer ursprungliga negroida jazzen. ”Det var mycket den orkestrala koloriten som drev mig in i jazzen. Dess nya färgspel med blå saxofontoner och hetsiga trumpetklotschar intresserade mig oerhört – och gör det givetvis alltjämt” (ur intervju i Svenska Dagbladet 11 februari 1934).

Sommaren 1930 påbörjade han en mer symfonisk karriär som gästdirigent i Helsingfors, Tallinn och Åbo och erbjöds en kapellmästarbefattning vid Kungl. Teatern (Operan), men han var nu fast besluten att skapa en svensk jazzorkester. Tillfället kom hösten 1930, när Sten Hellberg hade övertagit Fenixpalatset på Adolf Fredriks kyrkogata. Han öppnade en vinrestaurang under namnet Kaos och Eichwald kunde vid premiären den 2 september mönstra följande sättning: Åke ”Chille” Johansson (senare Jangell), Fritiof Morell (1./2. trumpet), Ivar Gille (trombon), Tony Mason, Nils Dahlin (1./3. altsax), Martin Holmer (tenorsax), Leopold ”Leppe” Becker (violin), Bertil Forsberg (piano), Charlie ”Greven” Hanson (banjo), Magnus ”Mankan” Ekström (sousafon), Oluf Tornehave (trummor). Den sistnämnde var f. ö. far till sångaren Carli Tornehave. Efterhand började Hanson dubblera på fyrsträngad tenorgitarr och Ekström på kontrabas. Saxofonisterna dubblade på klarinett, sopransax och barytonsax, Morell och Forsberg på dragspel och Gille på violin.

Orkestern väckte smått sensation vid sin debut. Här var unga musiker som spelade med *schwung* och en spelglädje som man inte sett maken till sedan Paramountorkestern var i farten (och den orkestern hade just upphört sista augusti). Repertoaren var också mycket avancerad för sin tid och i en lista över 50 av melodierna i repertoaren 1930/31 är inte mindre än 37 amerikanska, däribland sådana ur jazzsynpunkt intressanta saker som King Olivers *Mule face blues* samt *Vine street drag* och *Hullabaloo* ur The Missouriians' resp McKinney's Cotton Pickers' repertoar. Vidare hade man bl.a. Fats Wallers *I've got a feeling I'm falling*, James F. Hanleys *I'm in the market for you* samt Milton Agers *Song of the dawn*, *Happy feet* och *A bench in the park* ur filmen *Jazzkungen*. Sune Waldimir skrev flera arr och transkriberade även amerikanska skivor. (Fastän han fått en mycket grundlig musikutbildning var Håkan nästan aldrig verksam som arrangör.)

PROGRAM

Första avdelningen

1. Mean Music. - *Frank Weldon.*
2. Blue is the night. - *Fred Fisher* (Symphonic Special).
3. When your hair has turned to Silver. - *Charlie Tobias.*
4. Overnight. - *Louis Alter* (Symphonic Special).
5. I miss a little miss. - *Tot Seymour.*
6. Manhattan serenade. - *Louis Alter* (Symphonic Special).
7. Mule face blues. - *King Oliver.*
8. The peanut vendor. - *Moises Simons.*
9. Ungerska Melodier. - *Debroy Somers* (Symphonic Special).

Paus 15 min.

Andra avdelningen

10. Yamerkraw. - *James P. Johnson* (A Negro rhapsody).
11. Tango: a) Spela en tango för mig. - *Fritz Rotter.*
b) Santa Lucia. - *Otto Stransky.*
12. How am I to know. - *Jack King* (Symphonic Special).
13. ? ? ?
14. By the river Sainte-Marie. - *Harry Warren* (Symphonic Special).
15. When the moon comes over the Mountain. - (Symphonic Special).
16. Jig time. - *Ted Weems.*

Förster-flyglar från Svenska Pianofabriken
Auditorium - Stockholm

Program vid konsert 8 december 1931.

Trots Wall Streetkraschen arbetade nöjesindustrin i Stockholm för högttryck. Man levde ännu under Ivar Kreuger-hausen och hade sommaren 1930 upplevt den framgångsrika stockholmsutställningen (då funktionalismen lanserades). Restauranger, caféer, dansställen och nattklubbar hade högkonjunktur. Förutom Kaos fanns många dansställen: Monaco med nattklubben Barberina (Charles Redlands orkester), Bal Tabarin (Bernhard Navitzkys orkester med resterna av Paramount-orkestern: Folke Andersson, Nisse Lind och Gösta Redlig plus trumslagaren Hans Byttner), Novilla (Jack Stanleys orkester), National ("Nalen" med National Orchestra), Birma och Haga musikkonditori (Astoriaorkestern), Savoy och Kristal-

len (Savoyorkestern under Curt Ljunggren), Valencia (Broadway Orchestra under Henry Southerland), Sphinx (Frank Vernons orkester), Berns (Georg Enders' orkester), Blanch's (Ferry Höndls orkester). Strömsborg (Nils Sahlbergs orkester), Atlantic (Mlle Madeleines orkester), Berzelii-terrassen (Br. Pelz' orkester), Kung Carl (Mischa Portnoffs orkester), Bellmansro (Marianne Paleys orkester), Riche (Gustaf Egerstams orkester), Kastenhof (Einar Groths orkester), Hamburger Börs (Mons. Demerteaus orkester), Hasselbacken (Otto Trobäcks orkester), Grand Hôtel Royal (Walter Karlanders orkester) plus ytterligare ett halvdussin dansställen som inte angav orkestern i sina annonser och minst lika många nattklubbar som inte annonserade alls. Inga av dessa kunde dock hota Eichwalds ställning som ledare av den populäraste dansorkestern.

Detta att ha en separat dirigent var också något nytt när det gällde svenska dansorkestrar. Tidigare hade alltid kapellmästarna (vanligen violinister eller pianister) alltid själva spelat ett instrument. Förutom till dans gav Håkan von Eichwald även jazz- och populärkonserter med en utökad orkester (18 man), vanligen på söndagarna, ibland även på onsdagar eller torsdagar. Det var då han bl.a. lanserade sig själv som pianosolist i George Gershwins *Rhapsody in blue* (som han troligen var den förste i Sverige att framföra och som ingick i hans repertoar under hela trettio-talet). Den 4 oktober 1930 framförde orkestern en "Jazzsymfoni" av Nils-Gustav Granath (inspelad månaden därpå på Star S 5011).

För Håkan von Eichwald är jazz inte enbart dansackompanjemang utan även konsertmusik. Han har därför i sin orkester sökt åstadkomma en förening av konsert- och dansmusiker. – "Kombinationen är emellertid inte så lätt, påpekar han, Jag har helst sökt mycket unga musiker för att få utbilda dem alltifrån början till den där föreningen, innan de ännu hunnit ägna sig alltför exklusivt åt antingen ena eller andra arten. Men om det gäller, så måste jag tillstå att jag hellre arbetar med dansmusiker – min erfarenhet ger nämligen vid handen, att det är betydligt lättare att öva upp sådana i konsertant musik än att få fram konsertmusiker till en verkligt betvingande 'Aufforderung zum Tanz'. Något som inte motsäger det faktum, att det är ett avsevärt arbete också med den förra utbildningen" (Intervju av Kajsa Rootzén i Svenska Dagbladet 11 februari 1934).

Som framgår var Eichwald en mycket grundlig orkesterledare som ledde långa och många repetitioner och belysande för hans professionalism är att han själv och de två övriga i orkesterns sångtrio (Gille och Tornehave) gick på ett språkinstitut för att få det rätta engelska textuttalet.



Berlin mars 1932. Från vänster bakre raden Charlie Hanson, Bertil Forsberg, Eichwald, Oluf Tornehave, Magnus Ekström. Främre raden René Weiss, Sem Nijveen, Eddy Menk, Jascha Trabsky, Tony Mason, Gösta Mattsson, Johnny Becker.

Orkestern gjorde radioutsändningar från den 15 november och några av de inspelningar som gjordes för skivmärket Star utgavs även i Tyskland och redan i mars 1931 kunde Eichwald skriva under ett kontrakt med impresarion Richard Weiniger i Berlin om ett års turné i Europa från maj 1931. Sättningen var som på Kaos utom att Knut Lehman ersatte Magnus Ekström. I första omgången blev det Zürich, Hamburg, Breslau (Wroclaw) och Prag. Eichwald annonserades som "der schwedische Jazzkönig". Speciell förtjusning väckte ett par nummer där några av musikerna i folkdräkter dansade svenska folkdanser i något uppjazzad form. Tjänstgöringen särskilt i Hamburg var betungande: musikerna spelade från fyra på eftermiddagen till tre eller fyra nästa morgon! Andretrumpetaren Fritiof Morell tröttnade och skrev hem på ett vykort 27 september: "Det är nu äntligen ordnat med trumpetare (en verkligt förstklassig från Stockholm)". Morell kunde alltså

åka hem och vår förste store jazztrumpetare Gösta Redlig (1909-1957) anslöt i Breslau 1 oktober.

Till jul var man hemma och den 8 december gav man sin första konsert i en riktig konsertlokal, nämligen Auditorium vid Norra Bantorget. Programmet framgår av fotot och visar på bredden, från King Olivers *Mule face blues* till två ”symfonijazzstycken” av Louis Alter. James P. Johnsons *Yamekraw* ingick också, något som den även gjorde i en radiosändning den 21 december (tidigare hade den nog i Europa bara framförts i Tyskland).

Redan den 31 december bar det av igen till Tyskland med först två månader i Hamburg och sedan en månad i Berlin. Magnus Ekström var nu åter basist, Clarence Thoreson ersatte Becker och Tony Masons bror Gösta Mattsson ersatte Nils Dahlin. Mitt under berlinsejournen på berömda jättepalatset Wintergarten upptäckte man att managern försvunnit med orkesterkassan. Fem av musikerna åkte hem och deras ersättare blev Sem Nijveen (holländare; trumpet), Eddy Menk (d:o; kornett), Johnny Becker (d:o; tenorsax), René Weiss (schweizare; trombon), Jascha Trabsky (ryss; violin). Det är denna sättning som spelade in sex titlar för Ultraphon den 31 mars. Trabsky lämnade orkestern 1 april, men man hankade sig fram ytterligare en månad i Zürich.

Vid hemkomsten blev Eichwald dirigent vid Oscarsteatern och förblev där fram till våren 1935. Den 2 september 1932 hade man premiär på Sigmund Rombergs Ökensången, som blev en exempellös framgång för tenoren Folke Andersson (1892-1988). Inte mindre än 164 föreställningar gavs i en följd och Anderssons insjungning av *Finns endast i din trädgård en blomma* (HMV X 3994) var en trettiotalets verkliga bestsellers. Teaterorkestern hade Åke Johansson, Gösta Redlig (1./2. trumpet), Verner Karlsson (senare Kedland; trombon), Tony Mason, Gösta Mattsson (1./3. altsax), Olle ”Bejsan” Henricson (tenorsax), Bertil Forsberg (piano), Charlie Hanson (gitar), Magnus Ekström (bas), Oluf Tornehave (trummor). Med dessa gjorde Eichwald i oktober/november 16 titlar för Ultraphon, där man främst imponeras av ensemblespelet i Rhythm. Sune Waldimir svarade för de utmärkta arrangemangen och framträdde även som scatsångare, dvs. i den nonsensstil utan riktiga ord som gjorts populär redan 1926 av mästaren Louis Armstrong.

Våren 1933 gavs ytterligare tre operetter och 4-6 juni spelade Eichwald med en sexmannagrupp i Folkets park i Borlänge och från 15 juni till 30 augusti gjorde

man 46 framträdanden i folkparkerna med Folke Andersson och nio man ur teaterorkestern (= minus gitarristen?) i Ökensången. I baletten ingick Ingrid Tunér, som 1937 blev Håkans andra hustru (och mor till jazzpianisten Hans von Eichwald). Från den 1 september 1933 till den 31 december samma år ledde Eichwald en ny dansorkester på Kaos: Gösta Petersson, Gösta Redlig (1./2. trumpet), Verner Karlsson (trombon), Tony Mason, Gösta Mattsson (1./3. altsax), Zilas Görling (tenorsax), Heintz von Vultée (violin), Arne Hülphers (piano), Eskil Eckert-Lundin (andrapiano och sång), Sven Matsson (gitarr), Thore Jederby (bas), Gösta Hedén (trummor). Genom främst Jederby och Hedén hade Eichwald nu en verkligt förstklassig rytmsektion. Signaturmelodi var Bernice Petkeres *Close your eyes*.

Eichwald ledde även Oscarsteaterns orkester med Åke Johansson, Allan Jansson (1./2. trumpet), Thure Ljunggren (trombon), Erik Fivel, Willy Forsell (1./3. altsax), Olle Henricson (tenorsax), Gösta Jacobson (violin), okänd (piano), Charlie Hanson (gitarr), Gunnar Wihlstrand (bas), Oluf Tornehave (trummor) i Rombergs *Nymånen* och *Ökensången*. Följaktligen kom han många danskvällar väldigt sent till Kaos och Vultée, Mason och Hülphers fick vid olika tillfällen rycka in som dirigent. Paul Meier, ägaren till Kaos, tröttnade på detta och Eichwald sades upp till årsskiftet. Under hela våren 1934 gick orkestern bara under namnet Kaosorkestern utan någon namngiven ledare. Först när etablissemangen öppnade igen den 15 september under sitt nya namn Fenix-Kronprinsen fick den namnet Arne Hülphers' orkester. Eichwald dirigerade fem operetter på Oscars våren 1934 och från 25 maj till 11 augusti turnerade han i folkparkerna med Folke Andersson. Säsongen 1934/35 var Eichwalds sista på Oscars och han dirigerade sju operetter, bl.a. *En kvinna som vet vad hon vill* (Oscar Straus) med Zarah Leander. Sättningen var Åke Johansson (trumpet), Thure Ljunggren (trombon), Wilhelm Redtzer, Willy Forsell (1./3. altsax), Eric Gustafson (tenorsax), Gösta Jacobson (violin), Bengt Rydberg (piano), Charlie Hanson (gitarr), Hugo Nordström (bas), Anders Soldén (trummor).

31 maj till 11 augusti 1935 blev det folkparkerna med Folke Andersson som vanligt. Orkestern beskrevs i reklamen som "12 man, 30 instrument": Thore Ehrling hade tillkommit på 2. trumpet och dragspel och som arrangör, Ljunggren dubbletrade violin, Redtzer barytonsax och klarinett, Forsell oboe och violin, Rydberg valthorn, Hanson banjo, Nordström altsax och klarinett, Soldén xylofon,



Borås folkpark 4 juni 1935. Från vänster bakre raden Bengt Rydberg, Eichwald, Charlie Hanson, Anders Soldén, Hugo Nordström. Främre raden Wilhelm Redtzer, Eric Gustafson, Willy Forsell, Gösta Jacobson, Thure Ljunggren, Åke Johansson, Thore Ehrling.

marimba, pukor och chimes. Detta gör ju summa 25 instrument! Efter framträdandet med Folke Andersson spelade man till dans en timme. Orkestern + sångaren betalades vanligen med mellan 600:- och 1.000:- per framträdande, ett för tiden förhållandevis högt gage. I vissa parker var det betydligt lägre, t. ex. Hudiksvall: 236:10. Då var det avsevärt bättre i Malmö: 236:20!

4-6 januari 1936 framträdde Eichwald med en åttamansgrupp på Pelarsalongen i Gävle (gage 1.100:-) annonserad som hans "kontinentala orkester". Inga närmare uppgifter har i övrigt kunnat finnas om säsongen 1935/1936. Han kan ha turnerat i Schweiz och den "kontinentala" orkestern kan ha haft utländska musiker. Sommaren 1936 reste Folke Andersson som vanligt i folkparkerna, men nu med en niomannagrupp ledd av Knut Edgardt. Eichwald turnerade separat från 20 juni till 21 augusti och lanserade Jussis bror Olle Björling som sångsolist. Sättning: Åke Johansson (1. trumpet), Karl-Henrik Edström (2. trumpet, violin), Thure

Ljunggren (trombon), Wilhelm Redtzer, Willy Forsell (1./3. altsax), Olle Blomqvist, Erik Eriksson (2./4.tenorsax), Gösta Jacobson (1. violin), Bengt Rydberg (piano, valthorn), Erik Ekholm (gitarr), Hugo Nordström (bas, 5. altsax, klarinett), Hans Byttner (trummor) samt två okända (troligen violinister).

Höjdpunkten i Eichwalds karriär som dansorkesterledare kom hösten 1936 då han blev erbjuden att leda ett 14-mannaband på Berns som ersättare för Georg Enders. Nu fick man höra äkta swingmusik på det gamla ärevördiga stället, men orkestern var även en konsertorkester. Sättningen var Thore Ehrling, Åke Johansson, Karl-Henrik Edström (1./2./3. trumpet), Karl-Erik Lennholm, Sverre Oredson (1./2. trombon), Tore Westlund (1. altsax), Willy Forsell (3. altsax, violin), Nils Kyndel (tenorsax samt piano i konsertorkestern), Karl Nilo (violin), Bengt Rydberg (piano samt valthorn i konsertorkestern), Erik Ekholm (gitarr), Magnus Ekström (bas), Anders Soldén (trummor). Ehrling, Kyndel och dansken Leo Mathisen stod för merparten av arrangemangen. Detta var den största reguljära svenska dansorkestern dittills och den blev en allvarlig konkurrent till Arne Hülphers' gäng. Två tromboner var revolutionerande i en reguljär svensk dansorkestersättning. När man spelade tango hade man 4 dragspel och 3 violiner (men när det behövdes kunde man mönstra 7 dragspelare i orkestern!). Eichwald lade sig mycket vinn om presentationen ("ackompanjerad av smekande ljuseffekter ... en nyhet för Sverige" enligt premiärannonsern). Signaturmelodi var gamla klassikern *Happy days are here again* från 1929 i arrangemang av Thore Ehrling. Den 12 februari 1937 gav orkestern en uppmärksamjad jazzkonsert i Konserthuset då Eichwald själv (för vilken gång i ordningen?) framförde *Rhapsody in blue*. Folkparksturnen 1937 (2 juni till 15 augusti) hade reducerad besättning eftersom Lennholm var anställd i Svea livgardes musikkår och inte kunde komma loss och Erik Fivel ersatte Westlund. Wiener-Trion (en damsångtrio) medverkade och en av dess medlemmar (Margot Wennberg) blev senare Ehrlings hustru.

Den 10 september 1937 efterträdde Eichwald Arne Hülphers på Fenix-Kronprinsen med följande sättning: Thore Ehrling, Åke Johansson, Rune Ander (1./2./3. trumpet), Karl-Erik Lennholm, Sverre Oredson (1./2. trombon), Tore Westlund, Willy Forsell (1./3. altsax), Olle Blomqvist, Ove Rönn (2./4. tenorsax), Karl Nilo (violin), Stig Holm (piano), Erik Ekholm (gitarr), Henry Lundin (bas), Anders Soldén (trummor). Nilo, Forsell och Rönn bildade violintrio när det behöv-

des. Från 1 juni till 14 augusti var det folkparkerna som vanligt, utan Lennholm och med Westlund och Lundin ersatta av Erik Fivel och John Jändel.

Hösten 1938 satsade Fenix-Kronprinsen riktigt stort. Vid premiären den 15 september var det följande musiker: Åke Johansson, Olle Hedberg, Walter Larsson (1./2./3. trumpet), Karl-Erik Lennholm, Sverre Oredson, Sven Hedberg (1./2./3. trombon), Erik Fivel, Willy Forsell (1./3. altsax), Zilas Görling (2. tenorsax), Gunnar Rydberg (4. tenorsax/barytonsax), Karl Nilo (violin), Charles Norman (piano), Erik Ekholm (gitarr), Henry Lundin (bas), Åke Brandes (trummor). Detta var den största dansorkestern dittills i Sverige och att kunna ha en trombontrio ansågs sensationellt. Den stränge jazzkritikern (och -pianisten) Sven Jahnte utnämnde den till Sveriges bästa jazzorkester. Den unge Charles Norman fick här sitt första större genombrott. En god bild av hur orkestern lät får man i de fyra titlar (arrangerade av Miff Görling) som spelades in i oktober, *Nagasaki*, *Limehouse blues*, *Corrine Corrina* och *Alabama Bound* (den sistnämnda utgavs först 1968). Under februari 1939 spelade orkestern på Femina i Berlin i utbyte mot en tysk orkester. Sixten Brandes ersatte Johansson, Tage Lundgren ersatte Rydberg och Sune "Paddan" Pettersson ersatte Lundin. Man fick nöja sig med två tromboner då Lennholm som vanligt inte fick ledigt. Folkparksturnén omfattade 27 maj till 7 augusti. Början av maj och 8-28 augusti spelade man på Trägar'n i Göteborg.

1939/1940 kom att bli sista säsongen för restaurang Fenix-Kronprinsen. Den skulle delas mellan Eichwalds orkester på hösten och Hülphers' orkester på våren då det var tänkt att Eichwald skulle spela fyra månader i Tyskland (två var i Hamburg och Berlin). Den 1 september 1939 blev det dock en viss förändring i världsläget! Sättningen var från 15 september till 31 december 1939: Olle Sandén, Walter Larsson (1./2. trumpet), Karl-Erik Lennholm, Sverre Oredson (1./2. trombon), John Björling (1. altsax, violin), Nils Nilsson (-Weingard) (3. altsax), Karl-Axel Karlén (tenorsax, violin), Thore Swanerud (piano), Olle Lindberg (gitarr, sång), Sune Pettersson (bas), Ebbe Eng (trummor). I konsertorkestern spelade Gösta Berlin (piano), Håkan Edlén (flöjt), en okänd violoncell och E. Arebro var konsertmästare. 1940 övertogs Fenix-Kronprinsen av Pingstkyrkan. Efter årsskiftet 1939/1940 var i princip Eichwalds karriär som dansorkesterledare slut. Han fortsatte ända till slutet av 1940-talet att turnera i folkparkerna, men orkestrarna blev mer och mer stråkbetonade, vilket var naturligt eftersom han nu huvudsakligen

dirigerade teater- och symfoniorkestrar under vinterhalvåret. Våren 1940 var han vid Vasateatern, vintern 1940/1941 vid Svenska Teatern i Helsingfors. Den 31 december 1941 var det premiär på Södra Teaterns nyårsrevy 1942, som upplevde inte mindre än 102 föreställningar. I den ingick en komposition av Eichwald, *Gone with the wind*, med underrubriken "negerballad". Den framfördes i revyn av Lasse Dahlquist, som även sjöng in den (Odeon D 5032). Orkestern bestod av John Linder, Oscar "Fluktis" Larsson (1./2. trumpet), Bob Henders (trombon), Peter Novak, Gösta Zika (1./3. altsax), Stig Rundgren (tenorsax), Bengt Mohr (violin), Roland Hoffman (piano), Rune Björkman (bas), Sven Fors (trummor). Många av musikerna kunde dubblera; i uvertyren spelade sju violin och en violoncell!

Folkparksorkestern sommaren 1942 är mest remarkabel för att den innebar den professionella debuten för Rolf Ericson; han sade upp sig från Dagens Nyheter och blev musiker på heltid och stjärnsolist i Eichwalds orkester från debuten 27 maj. 1942/1943 var Eichwald vid Vasateatern och gästdrigerade dessutom flera symfoniorkestrar. Sommaren 1943 blev det folkparkerna som vanligt och orkestern hade som solist operasångerskan Elsie Sjölander. Hon blev 1948 Eichwalds tredje hustru. Symfonidirigering tog nu hans mesta tid i anspråk och 1945 fick han efterträda Sten Frykberg i Nordvästra Skånes orkesterförening i Helsingborg (ordinarie blev han hösten 1946). Denna orkester omfattade bara 30 musiker, men var av god kvalitet. Eichwald hade länge velat ha en riktigt symfoniorkester vid sommarens folkparksturné och 1948 gick hans dröm i uppfyllelse: Helsingborgsorkestern blev Folkparkernas konsertorkester. I oktober 1947 gjorde Håkan sin dirigentdebut med Konsertföreningen i Stockholm och fick mycket goda recensioner.

Han blev 1959 producent vid Sveriges Radio och 1962 kom han som dirigent till Malmö stadsteater, där han bl.a. framförde musikalen *Isola bella* av Sixten Liedbeck.

1 april 1964 kom den fatala hjärtattacken. Hans närmaste efterlevande var fjärde hustrun Bodil (född Selge), som han gifte sig med 1961 och med vilken han hade en son vid namn Håkan Gottfrid!

Grammofoninspelningar:

Över 300 78-varvsinspelningar 1930-1938 för Odeon, Imperial, Star, Ultraphon, HMV, Kristall, Sonora, Telefunken (många på Star under pseudonymen "Karlssons blå gossar"). En LP för amerikanska Vox (PL 16031; 1955) med Pro Musica, Stuttgart.

CD och MC tillgängliga 2002:

Albophone AMC 89107 (*Ömsom vin och ömsom vatten*, 1933)

Albophone AMC 93112 (*Rhythm*, 1932, *Lo och Svajman från Hjo*, 1939)

Caprice CAP 21260/63 (Tjajkovskijs violinkonsert, D-dur, 1939)

Caprice CAP 22037 (*Spar sockret i moccan; Baby Lou*, bägge 1930)

Caprice CAP 22038 (*The scat song; Singing the blues; Rhythm*, alla 1932)

Caprice CAP 22039 (*Whispering, Nagasaki, Limehouse Blues, Corrone Corrina, Lambeth Walk*, samtliga 1938)

Vax 1938 (*Whispering*, 1938)

Källor:

Arbetrörrelsens arkiv (liggare för folkparkerna och artisterna)

Björn Englund, Artikel om Eichwald (*Orkesterjournalen* 1975:12, 1976:1)

Kungliga biblioteket (program m.m.)

Musikmuséet (pressklippssamlingen)

Statens ljud- och bildarkiv (uppgifter om grammofoninspelningarna)

Svenskt visarkiv, jazzavdelningen (foton och affischer)

Bo Westin, *Säg det med musik* (1987)

Eget arkiv (foton, kopior av dagspressannonser, program)

Intervjuer med Rune Björkman, Ivar Gille, Tony Mason och Fritiof Morell

Den kollektive tradisjonen og individet

Noen tanker om 1900-tallets store individualister
i norsk folkemusikk

Bjørn Aksdal

Den nasjonale kulturarven

På slutten av 1700-tallet begynte de intellektuelle mange steder i Europa gradvis å oppdage bondekulturens verdier, og de tilla den samtidig en sentral rolle som bærer av en verdifull nasjonal kulturarv. Den tyske forfatteren Johann Gottfried von Herder innførte i sine publiserte visesamlinger fra 1770-årene ordet *Volkslieder* som betegnelse på først og fremst bondebefolkningens sangrepertoar, og snart blir ord som "folk" og "folke" brukt i en rekke språk som prefiks i sammensatte ord som betegner ulike rurale kulturytringer. Vi får nye begreper som *Volkskunde*, *Volksmusik* og *Volksbuch* innenfor det tyske språkområdet, mens *Volkslieder* blir til *canti popolari* i Italia, *narodnyje pesni* i Russland, *népdalok* i Ungarn og folkeviser eller folkvisor i Norden (Burke 1983:17).

Den nyvunne interessen for folkekulturen i Europa fører til at en rekke samlere hovedsakelig med middelklasse-bakgrunn drar ut på bygdene for å dokumentere bønder, håndverkere og andre som synger, spiller eller forteller historier. Et stort materiale blir nedtegnet og senere publisert, gjerne i arrangementer for sang og piano, fiolin og piano eller piano solo. Som regel er individet eller enkeltutøveren lite synlig i dette materialet. I notatbøkene finner vi riktignok som regel navnet på kilden, men i de publiserte utgavene står det som regel kun hvilket område melodien stammer fra.

I Norge starter innsamlingen av folkemusikken for alvor med organisten Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887), som foretok sin første innsamlingsreise til Vald-

res i 1848. Riktignok hadde han publisert sin første samling allerede i 1840, et melodibilag til Jørgen Moe og Mallings *Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter*, men her bygde han i stor grad på en del folkemelodier som hans far, organisten Ole Andreas Lindeman (1769-1857) hadde skrevet ned i Trøndelag og spesielt på Nordmøre. Nevnes må også folkeminnesamleren og pedagogoen Olea Crøger (1801-1855), som trolig allerede i 1830-årene begynte å skrive ned eventyr og folkeviser i Telemark. Lindeman benyttet senere mye av Crøgers materiale uten å kreditere sin kilde.

L.M. Lindemans hovedpublikasjon er samlingen *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, bearbeidet for klaver, som ble utgitt i 13 hefter fordelt på 3 bind i årene 1853-1867. Av de i alt 592 melodiene som finnes i førsteutgaven har ingen fått oppgitt noe navn på utøveren som var kilden til melodien, selv om disse navnene nesten alltid finnes i notatene hans. Lindeman har kun oppgitt den geografiske tilhørigheten når det gjelder en del av melodiene, f.eks. *Halling. Østerdalen, Joleleik. Aurdal i Valdres og Folkvar Lomandson. Mo i Thelemarken*. Heller ikke i Magnus Brostrup Landstads *Norske Folkeviser* (1853) er kildene nevnt, og her er det i tillegg ingen geografiske opplysninger.

Denne sterke anonymiseringen av individet er svært typisk for det aller meste av 1800-tallets folkemusikkutgivelser. Det ble heller ikke lagt vekt på dialektale stiltrekk i repertoaret eller framføringsmåten i denne perioden¹. Fram til begynnelsen av 1900-tallet ble folkemusikken først og fremst sett på som en sterkt kollektiv tradisjon, hvor det var materialet og ikke individet eller den lokale tradisjonen som var satt i fokus. Som nasjonalt prosjekt var folkemusikkinnsamlingen i Norge på 1800-tallet en viktig del av selve nasjonsbyggingen. Man søkte den unge nasjonens identitet gjennom å søke etter de kulturelle røttene i blant annet folkemusikken, og det ble derfor lagt avgjørende vekt på at det var de eldste formene man skulle samle inn; i særdeleshet de gamle folkevisene, eller balladene. Men innenfor denne sterke kulturarven blir utøveren redusert til å være et relativt ubetydelig redskap sammenlignet med selve materialet. Dessuten var den sterke funksjonelle tilknytningen folkemusikken hadde i det gamle bondesamfunnet og som for en

¹ Den første som innførte begrepet dialekt fra språkvitenskapen som et redskap i studiet av lokale og regionale stiltrekk også innenfor folkemusikken var O.M. Sandvik i samlingen *Folke-musik i Gudbrandsdalen* (1919).

stor del fremdeles gjorde seg gjeldende langt inn i 1800-årene med på ytterligere å skyggelegge den individuelle spelmanen eller sangeren.

Individuliseringen av folkemusikken

Utover på 1800-tallet dukker det likevel opp enkeltutøvere som i større grad enn tidligere står fram som eksponenter for en mer individuell stil og væremåte. De fleste bygder får nå sine storspelmenn, som Ola Mosafinn (1828-1912) på Voss, Ole H. Sulhus (Sulhusgubben, 1811-1897) på Røros, Gottfred Hans Fabian von Eppingen (Gottfred, 1830-1888) på Nordmøre og Tarkjell Aslakson Austad (1802-1875) i Setesdal. Få av disse får imidlertid noen særlig betydning ut over sitt eget distrikt. Det er heller ingen nødvendig sammenheng mellom det å karakteriseres som storspelmann og det å være en individualist på et bredere plan. Men to av disse framtrepende felespillerne framstår langt sterkere enn de andre som individualister på et nasjonalt plan, Myllarguten fra Telemark og Loms-Jakob fra Nord-Gudbrandsdalen. Myllarguten, som egentlig het Torgeir Augundsson (1801-1872), ble den første norske folkemusikeren som ga en offentlig konsert da han ved hjelp av Ole Bull opptrådte med hardingfela si i Logen i Christiania (Oslo) i 1849. Han reiste i årene som fulgte rundt i mange bygder på både Vestlandet, Østlandet og helt nord til Trondheim og ga en rekke konserter. Han oppnådde i løpet av 1840- og 1850-årene en posisjon som et nasjonalt ikon som på mange måter personifiserte den mytiske spelemannsrollen, slik nasjonalromatikerne så den. Loms-Jakup (1821-1876) ga langt færre konserter enn Myllarguten, men var ansett som en langt bedre dansespelmann. Loms-Jakup spilte vanlig fele og reiste mye rundt i de nordlige delene av Sør-Norge, der han har satte en rekke spor etter seg i de lokale slåtte-tradisjonene. Begge to hadde imidlertid de tradisjonelle bygde- og bymarkedene som viktige arenaer for sitt felespill og følgelig oppbygging av status.

Mange har hevdet at konserttiden i norsk folkemusikk ble innledet med Myllargutens konsert i Logen i januar 1849. Dette viser seg imidlertid å være en sannhet med visse modifikasjoner. Bortsatt fra Myllarguten selv, som ga flere konserter i 1850- og 1860-årene, må vi vente til etter 1880 før vi møter andre konsertspelmenn, blant annet Ola Mosafinn, Lars Fykerud (1860-1902) og Sjur Helgeland (1858-1924). Gjennom konsertspillet trer enkeltindividet nå langt kraftigere fram som en følge av både selve framføringssituasjonen og repertoaret,

som nå i langt større grad kom til å bestå av utbygde og omformete eldre slåtter, nylagete slåtter og ikke minst såkalte tonemalerier, eller programatiske folketo-ner og slåtter. Den rene danseslåttene med sine begrensede og funksjonelt betingete rammer kom nå i bakgrunnen. Nyskaping og improvisasjon ble langt viktigere, noe som følgelig framelsket de individuelle og kreative trekkene hos disse spelmennene. Denne utviklingen ble ytterligere påskyndet ved at man begynte å arrangere konkurranser i felespill, såkalte kappleiker, og den første felekappleiken for hardingfelespelmenn ble arrangert i Bø i Telemark i 1888. Men intensjonen med disse kappleikene var nok egentlig en helt annen. Man ønsket å ta vare på det gamle felespillet i en tid da interessen for felespill generelt var på retur, blant annet på bakgrunn av de store endringene i det tradisjonelle bondesamfunnet og de følgene dette fikk for spelmansrollen. Samtidig ble både det nyankomne trekkspillet (durspill: enrader og torader) og ikke minst det nye runddansrepertoaret sett på som en stor trussel for det gamle slåttespillet. Nå vet vi at kappleikene bare delvis lyktes med å oppnå sine mål. Man maktet utvilsomt å opprettholde mye av interessen for felespillet, men når det gjaldt repertoaret førte kappleikene på mange måter til en ensretting av repertoaret bort fra de tradisjonelle danseslåttene og over til såkalte kappleikslåtter som nok lå nærmere konsertspillet.

I denne perioden da individualistene innen folkemusikken trer kraftigere fram er det først og fremst felespillerne og særlig hardingfeleutøverne vi møter. Den vokale folkemusikken er langt mer privat i sin form og har hatt hjemmet og mindre forsamlinger som sine arenaer. Riktignok kunne det nok hende relativt ofte under enkelte av markedene at en kveder sto fram og sang en gammel ballade, men disse utøverne fikk aldri den samme status som spelmennene. Vi finner også flere eksempler på personer som kombinerte rollene som sanger og kjøgemester (seremonimester) i bryllyper og derigjennom oppnådde en rimelig høy status, hovedsakelig som kjøgemester. Utøvere på andre instrumenter som f.eks. langeleik, sjøfløyte og munnharpe kunne på ingen måte konkurrere med felespillerne i betydning. Heller ikke den vanlige fela kunne måle seg med hardingfela, som med sin dekor, klang og høyt utviklete musikk og spillestil hadde oppnådd status som et viktig nasjonalt symbol gjennom 1800-årenes nasjonalromantiske strømninger i byene. Dette førte blant annet til at hardingfela spredte seg mer og mer utover i landet, og en rekke utøvere på vanlig fele helt nord til Trøndelag og sporadisk også

i Nord-Norge begynte nå helt eller delvis å benytte hardingfele. Denne utviklingen fortsatte et godt stykke inn i 1900-årene.

På begynnelsen av 1900-tallet blir det arrangert kappleiker i flere områder av landet, og i 1923 organiserer spelmennene seg i Landslaget for Spel menn. Samtidig blir landskappleiken etablert som en årlig mønstring og konkurranse mellom de beste felespillerne, selv om det fram til 1950-årene er hardingfelespelmennene som dominerer kraftig på denne kappleiken. Parallelt med dette fortsetter mange av de beste felespillerne å reise rundt i landet og gi konserter helt fram til slutten av 1930-årene. I tillegg blir platemarkedet et viktig medium for å nå ut til folk. Omkring 1905 blir det mulig å gjøre fonografinnspillinger på voksroller, men disse var vanligvis ikke ment for kommersielt salg. Derimot var grammofon- og pathefonplatene, som ble tilgjengelige rundt 1910, kommersielle produkter, og man kunne nå få kjøpt plater med spelmenn som Knut Dahle (1910), Ola Mosafinn (ca. 1910), Arne Bjørndal (ca. 1912), Kjetil Flatin (ca. 1912-1914) og Kristiane Lund (1919), for å nevne noen av de første. I 1931 fikk vi enda en arena for spelmennene, da Eivind Groven ble ansatt som konsulent for å drive et halvtimes program med "nasjonalmusikk" hver lørdag i det som senere fikk navnet Norsk rikskringkasting (NRK). Det hadde også sporadisk vært sendt folkemusikk i radio før den tid, men nå ønsket programutvalget i radioselskapet å finne en fast ordning for folkemusikken.

Utviklingen på begynnelsen av 1900-tallet bidrar sterkt til å synliggjøre enkeltespelmennene, og de beste felespillerne oppnår i denne perioden en svært høy nasjonal status. Vi kan samtidig uttrykke det slik at spelmansrollen på mange måter endres gradvis fra å være en bygdespelmann med sterke lokale og funksjonelle bindinger til å bli det vi kan kalle en folkemusiker, en musiker som i konkurranse med andre genre har valgt folkemusikken som sin uttrykksform. Noen vil trolig også bruke betegnelsen artist om noen av de mest framstående felespillerne tidlig på 1900-tallet. Likevel synes ikke studiet og publiseringen av folkemusikk som foregår parallelt helt å holde tritt med denne utviklingen.

Studiet av folkemusikken på 1900-tallet

1800-årenes folkemusikkutgivelser opererte nesten utelukkende på et nasjonalt plan, med fjell og daler som de eneste interessante reliktområdene. Vi har allerede

omtalt L.M. Lindemans viktigste utgivelse som fikk tittelen *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*. Også de folkemusikkutgivelsene som hadde lokal forankring fikk titler som henspilte på det norske eller det nasjonale. Typisk for dette er Anders J. Reitan og sønnen Anders Haugens samling med tittelen *100 Norske Polskdanse (Springdansen) for Violin samlede fra Røros og Omegn*, som ble utgitt i 1884. Det samme gjelder den eneste utgivelsen fra 1800-tallet som kun er knyttet til en individuell spelman, tsjekkeren Carl Scharts samling *VIII norske Slaatter for Hardangerfele. Nedskrevet efter Myllargutens Diktat*, utgitt i 1865. Den hyppige bruken av begreper som norsk og nasjonal(t) på slutten av 1800-tallet henspiller på minst to ulike faktorer. På den ene siden var interessen for individuelle, lokale og regionale studier ennå ikke vakt, slik vi allerede har vært inne på. Men begrepene ble også brukt som betegnelser på de eldste, tradisjonelle folkemusikkformene våre i motsetning til den yngre runddansmusikken samt vokalgenger som f.eks. skillingsviser, revyviser og nyere salmetoner. Likevel inneholder Anders Haugen og Johannes Reitans hefter med tittelen *Norsk Nasjonalmusikk fraa Aalen og Røros* fra 1904 også en god del runddanslåtter.

Et stykke ut på 1900-tallet dukker de regionale folkemusikkutgivelsene etter hvert opp. Først ute med en større publikasjon er O.M. Sandvik med boken *Folkemusik i Gudbrandsdalen* (1919), og i 1943 kom oppfølgeren *Østerdalsmusikken*. I mellomtiden fikk vi flere mindre utgivelser, blant annet Hans H. Geitviks fem hefter med *Samling bygdeslåtter frå Søre Sunnmøre og Sunnylven* (1928), Edvard Bræins *Folkemusikk nedtegnet på Nordmøre* (1929) i 10 hefter og *Møllarguttens slåtter*, utgitt i 1924 av Myllargutens sønn Torgeir Torgeirson. Antallet regionale utgivelser øker utover i århundret, men vi må helt fram til omkring 1980 før vi for alvor begynner å møte bøker, avhandlinger og slåtteutgivelser som fokuserer på den individuelle spelmanen eller kvederen². Dette er ingen særnorsk situasjon, og tilsvarende utvikling finnes også dokumentert i andre nordiske land (Lundberg og Ternhag 2000:13f). Vi kan således fastslå at perspektivet for studiet av folkemusikken de siste drøyt 150 årene har utviklet seg via tre hovedfaser:

- 1800-tallets sterke fokus på den nasjonale musikkarten med melodien i fokus,

² Individstudier innen folkemusikken i Norden er spesielt behandlet i Dan Lundberg og Gunnar Ternhag (eds.): *The musician in focus. Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*, published by The Royal Swedish Academy of Music, Stockholm 2000.

- 1900-årenes vektlegging av dialektforskjeller i musikken med vekt på bygde- og regionstudier av et eldre repertoar og spillestil,

- Det sene 1900-tallets interesse for enkeltspelmannen eller kvederen med utgangspunkt i individstudier av bl.a. totalrepertoar, funksjon og selve framføringen.

Vi kan altså med bakgrunn i den norske situasjonen konkludere med at det ikke nødvendigvis til enhver tid er samsvar mellom folkemusikkens sosio-kulturelle utvikling og hovedperspektivet for studiet av folkemusikken. Den gradvis økende individualiseringen av folkemusikktradisjonen vi kan oppleve fra siste halvdel av 1800-tallet gir seg ikke utslag i vektlegging av individstudier og biografisk forskning før drøyt hundre år senere.

Hva er individualisme?

Begrepet individualist kan i språket vårt ha en rekke mer eller mindre upresise meningsbærende synonymmer. Man kan snakke om en profil eller en ener, og noen vil kanskje si en foregangsperson eller sterk personlighet. Innen folkemusikkmiljøet bruker man ofte betegnelser som storspelmann eller stordanser. Hvis vi går til Gyldendals fremmedordbok (Oslo, 1974) og Bokmålsordboka (Oslo, 1986) utgitt av Universitetsforlaget kan vi blant annet finne følgende definisjoner:

Individualisme:

- syn som hevder at enkeltindivider har en vesentlig og selvstendig betydning innenfor en helhet (Bokmålsordboka s. 254)
- trang til individuell selvhevdelse (ibid)

Individualist:

- person som handler på egen hånd (ibid)

Individualitet:

- individuelt særpreg, personlighet (ibid)
- innbegrepet av de egenskapene som kjennetegner et individ; særpreg, særegenhet, karakter (Gyldendal s. 150)

Ut fra dette kan vi konstruere følgende hypotese for en definisjon på en individua-

list innen folkemusikken, sett ut fra norske forhold på 1900-tallet:

- En individualist er en utøver som kan karakteriseres gjennom å inneha en eller helst flere av disse egenskapene: Et særpreget repertoar, originale tolkninger, en særegen spillemåte/spillestil, en spesiell opptreden eller væremåte, en spesiell funksjon eller en usedvanlig kvalitet.

Erfaringene vil tilsi at en individualist som regel vil representere nyere impulser, men man kan i visse tilfeller også være en representant for et spesielt alderdommelig trekk. Ikke-musikalske kriterier vil også ofte spille inn og være viktige faktorer. I tillegg kan man operere som individualist på ulike plan, enten lokalt, regionalt eller nasjonalt. Hvordan blir man så en individualist innen folkemusikken på 1900-tallet? La oss først på bakgrunn av den skisserte hypotesen forsøke å gruppere et sett ulike kriterier for individualisme innen folkemusikken etter tre hovedaspekter: tradisjonsaspektet, breddeaspektet og sosialaspektet.

1. Tradisjonsaspektet

- a) tradisjonens status
- b) utøverens tradisjonstilhørighet
- c) tradisjonsteknikk
- d) evne til stilskaping/utvikling innen tradisjonen
- e) status i lokalmiljøet
- f) relasjon til myter og historier
- g) generell tilgjengelighet
- h) nasjonal status som utøver

2. Breddeaspektet

- a) generell teknikk
- b) allmenn kreativitet og nyskaping
- c) tilknytning til andre musikkgenre
- d) pedagogisk virksomhet
- e) publiseringsvirksomhet
- f) generell allsidighet
- g) regional og nasjonal stilskaping

3. Sosialaspektet

- a) publisert omtale

- b) kulturpolitisk virksomhet
- c) media-tekke
- d) tidsaspektet (timing)
- e) generell status
- f) sosiale effekter

Et utvalg av individualister

Jeg har ønsket å gjøre et forsøk på å anvende denne metoden på et utvalg av personer hentet blant de fremste profilene innen norsk folkemusikk på 1900-tallet. Utvalget vil følgelig bestå av personer som på en eller annen måte har framstått som spesielt tydelige og betydningsfulle innenfor folkemusikkmiljøet i denne perioden. Med tanke på sammenligningsgrunnlaget har jeg valgt å ta med kun felespillere, selv om også flere kvedere som blant annet Agnes Buen Garnås, Sondre Bratland og Kirsten Bråten Berg har stått fram som sterke folkemusikkprofiler. Av de fem utvalgte felespillerne er to hardingfeleutøvere og tre utøvere på vanlig fele, og de stammer fra Nord-Trøndelag (Steinkjer), Sør-Trøndelag (Røros), Oppland (Lom i Gudbrandsdalen), Telemark (Tuddal) og Hordaland (Voss). To av personene i sistnevnte kategori har også spilt hardingfele, men i en annen sammenheng enn i sin lokale tradisjon. Alle er menn, noe som i stor grad reflekterer felemusikkens plass innenfor det norske samfunnet på det meste av 1900-tallet, helt fram til 1980-årene. Aldersforskjellen på de fem er 45 år, noe som kan være en viktig forklaringsfaktor. Eldstemann var født i 1903, mens yngstemann er født i 1948. To av dem er nålevende. De fem er Hilmar Alexandersen (vanlig fele, noe hardingfele), Sven Nyhus (vanlig fele, noe hardingfele), Hans W. Brimi (vanlig fele), Knut Buen (hardingfele) og Sigbjørn Bernhoft Osa (hardingfele).

Vil det være mange fellestrekk eller vil vi se klare forskjeller mellom de fem utvalgte felespillerne? Hvilke egenskaper vil være forskjellig og hvilke er like? Vil vi kunne se typiske, karakteristiske kjennetegn? Før jeg vurderer de fem utøverne opp mot de skisserte hovedgruppene av kriterier for individualisme vil jeg kort sammenfatte en del relevante momenter som karakteriserer hver enkelt av de fem spelmennene.

Hilmar Alexandersen (1903-93), Egge (Steinkjer)

- kom fra relativt trange kår, av taterslekt

- i hovedsak selvlært, stort naturtalent
- spilte hovedsakelig vanlig fele, men også hardingfele
- tradisjonsgrunnlag: Innherreds-tradisjon, fele- og hardingfeleslåtter fra Nord-Vestlandet etter Hallvard Ørsal og Nils Bakke, visetoner i familietradisjon, noe Vestlands-slåtter
- spilte både solo og i samspill: fast pianokomp. til dans, samspill med tussefløyte, medlem av P.A. Røstads kvartett
- nesten aldri på kappleiker
- god teknikk, fantastisk buehånd, svært god tone i fela, stødig dansetakt
- behersker både gammel og moderne tonefølelse, mye svevetoner spesielt i visetonene
- blandet repertoar, mest pols og runddansslåtter, spesialitet: slåtter i B-tonerarter
- liten, men svært særpreget nyskaping, eks. estrade-melodien La plagiata

Sigbjørn Bernhoft Osa (1910-90), Voss

- faren var kunstner (maler) og felespiller
- utdannet fiolinist (lærer: Bjarne Brustad) med debutkonsert
- aktiv i bygdelagene i Oslo som dansespelmann på hardingfele, spilte også til mange kurs
- flyttet tilbake til Voss i 1953
- tradisjonsgrunnlag: hardingfeleslåtter i Vestlandstradisjon, særlig fra Voss
- sjelden på kappleiker, mange plateinnspillinger, mest solospill
- første radio-opptreden i 1932, mange konserter og turneer i Norge og utlandet
- solist i hardingfelekonserter og orkesterverker (Tveitt, Kvandal m.m.)
- særdeles god teknikk med klassisk bakgrunn
- stor mediesak: samspill med popgruppen Saft under Ragnarock-festivalen i Holmenkollen 1973, populær plateutgivelse fulgte
- stort kulturpolitisk engasjement for opprettelsen av Ole Bull Akademiet

Hans W. Brimi (1917-98), Garmo (Lom)

- oppvokst i en særdeles rik folkemusikktradisjon, arven fra Loms-Jakup, Per Spelmann m.fl.
- spilte vanlig fele, framførte toner fra sætermiljøet, lytteslåtter og dansemusikk
- spilte både solo og i samspill: samspill med torader/trekkspill og med fløyte,

egen gammeldansk kvartett

- spilte i folkemusikkhalvtimen i radio allerede i 1935
- mange turneer i Norge og utlandet, svært mye brukt av Rikskonsertene
- underviste ofte på Ole Bull Akademiet på 1980- og 1990-tallet
- en særdeles god forteller og formidler
- hyppig deltaker på landskappleiken allerede fra 1941, vant feleklassen en rekke ganger i årene 1941-73
- spesiell, overtonerik tonekvalitet, lyrisk spill (stemte i giss, sakte bueføring)
- svært mye nyskaping i eldre stil (mange ulike felestiller, sætermelodier, lyarslåtter m.m.)
- sterkt stilmessig forbilde i hele Gudbrandsdalen
- aktivt miljøengasjement

Sven Nyhus (f. 1932), Glåmos (Røros)

- klassisk utdannelse på bratsj, spilt fiolin og bratsj fast i flere orkestre på 1950- og 1960-tallet
- solid familietradisjon på fele
- stiftet Glåmos spellmannslag i 1950, flere radioprogram alene og med laget 1951-52, senere plateinnspillinger
- spilte første gang på kappleik i 1950 (Røros), senere sjelden på kappleik
- lokaltradisjon med liten, men sterkt voksende nasjonal status
- spilt inn en rekke plater alene og med kvartetten (kvintetten) sin fra ca. 1970
- sentral i arbeidet med utgivelsen av Hardingfeleverket
- utgitt en rekke bøker og notehafter
- nyskaping: svært produktiv som slåttekomponist både for vanlig fele og hardingfele
- solist med en rekke orkestre i Norge og utlandet med klassiske hardingfeleverk
- laget valsen "Bergrosa" ca. 1973, den mest spilte melodien i radioens "Ønskekonserten"
- hadde ansvaret for folkemusikken i NRK 1979-89, la an en mer pedagogisk stil enn tidligere
- flere ganger programleder i NRK TV på 1970- og 1980-tallet
- svært mye brukt som instruktør og produsent, særdeles omfattende pedagogisk innsats

- statsstipendiat, senere første folkemusikkprofessor i Norge (Norges Musikkhøgskole)
- briljant fiolinteknikk, men diskusjon om spillestil og tradisjon bl.a. i 1973
- sterkt stilmessig forbilde spesielt på Røros og i Østerdalen
- opptrer relativt sjelden i media, og da helst som utøver

Knut Buen (f. 1948), Tuddal (Telemark)

- oppvokst i en særdeles sterk familie- og lokaltradisjon på hardingfele og i kveding
- hyppig deltakelse på kappleiker i perioder, flere seire på landskappleiken
- spiller mest eldre hardingfeleslåtter fra Telemark, men tidvis også nyere repertoar
- stor nyskaper innen samspill (orgel, korps, jazz, blues, indisk musikk m.m.)
- tar fram eldre samspilltradisjoner og kobling mellom folkemusikken og fortellertradisjonen
- har laget mange nye slåtter og folketoner i tradisjonell stil
- turneer i Norge og mange andre land
- statsstipendiat fra 1989
- stor allsidighet: rosemåler, konsertarrangør, forfatter, bokutgiver, eget plateselskap (fra 1975), en rekke egne plateinnspillinger, teatervirksomhet, bl.a. med hardingfela inn i forestillinger
- ivrig debattant i mediene
- stor kulturpolitisk aktivitet

Individualitetstesten

Jeg har valgt å operere med en skala på 1 – 10 poeng for hvert enkelt kriterium innen den følgende individualitetstesten. Høyeste poengsum er ti, mens ett poeng er laveste skår. I praksis gis ikke ti poeng, og for de utvalgt utøverne vil poengsummene hovedsakelig ligge mellom fem og ni poeng. Høyeste poengskår innenfor hver kategori er merket med en asterisk (*). Poengene er summert for den enkelte utøveren både samlet og for hvert enkelt hovedaspekt. I tillegg er poengene for de fem utøverne summert for hvert kriterium, slik at poengsummene til de ulike kriteriene kan sammenlignes og rangeres. Fordi det er ulikt antall kriterier eller katagorier innenfor hvert hovedaspekt er det i tillegg til poengsummene ført opp et gjennomsnittall i parentes bak summene.

Jeg vil sterkt understreke at denne testen kun er basert på mine subjektive vurderinger og at andre derfor kanskje ville ha kommet fram til noe divergerende resultater. Det er imidlertid ikke selve resultatene som har vært hovedsiktemålet med denne testen, men heller testen som metode for å kunne beskrive en del sentrale korrelerende kriterier for individualisme blant et utvalg av profilerte utøvere.

	H.Alexanders	S.B.Osa.	H.W.Brimi.	S.Nyhus	K.Buen
Trad.aspekt	(7,8)				
trad.status	6	8	8	7	9*
trad.tilhørighet	8	7	9*	8	9*
trad.teknikk	9*	7	9*	8	9*
stilskaping	7	6	9*	9*	7
lokal status	9*	7	8	7	7
myter/historier	7	8*	7	7	7
tilgjengelighet	6	7	9*	8	8
nasjonal status	9*	9*	9*	8	8
#SUM	61 (7,6)	59 (7,4)	68 (8,5)	60 (7,5)	64 (8,0)
Breddeaspekt	(7,4)				
gen. teknikk	7	8*	6	8*	5
kreativitet	8	8	9*	9*	9*
andre genre	6	9*	6	9	8
ped.virke	5	6	8	9*	5
publ.virke	6	7	7	9*	8*
gen.allsidighet	9*	8	7	8	8
reg/nasj. stil	6	7	6	8*	6
#SUM	47 (6,7)	53 (7,6)	49 (7,0)	61 (8,7)	50 (7,1)
Sosialaspekt	(7,6)				
publ.omtale	7	9*	8	6	8
kulturpolitisk	5	8*	7	6	8*
media-tekke	7	9*	8	8	8
tidsaspektet	7	8*	7	8*	8*
generell status	7	8	7	9*	8
sosiale effekter	7	9*	8	8	7
#SUM	40 (6,7)	51 (8,5)	45 (7,5)	45 (7,5)	47 (7,8)
###TOTAL	148 (7,0)	163 (7,8)	162 (7,7)	166 (7,9)	161 (7,7)

En sammenligning av de fem utøverne i utvalget viser mange likheter, men også en del klare forskjeller:

Hilmar Alexandersen ligger jevnt over lavest i de fleste kategoriene under breddeaspektet og sosialaspektet, med unntak av “generell allsidighet” og “kreativitet/nyskaping”. Spesielt ligger poengsummene for “pedagogisk virksomhet”, “publiseringsvirksomhet”, “tilknytning til andre musikkgenre” og “regional/nasjonal stilskaping” lavt. Derimot skårer Alexandersen høyt på de fleste kriteriene under tradisjonsaspektet. Særlig “nasjonal status”, “status i lokalmiljøet” og “tradisjonsteknikk” er sterke kategorier for Hilmar Alexandersen. Lavest ligger summen for “tradisjonens status” og “tilgjengelighet”.

Sigbjørn Bernhoft Osa skårer lavest av alle under tradisjonsaspektet, mens han ligger nest høyest under breddeaspektet og klart på topp under sosialaspektet. Svært sterke kategorier for Osa er “nasjonal status”, “tilknytning til andre musikkgenre”, “publisert omtale”, “media-tekke” og “sosiale effekter”. De dårligste kategoriene er kanskje litt overraskende “pedagogisk virksomhet” og “evne til stilskaping/utvikling innen tradisjonen”.

Hans W. Brimi ligger klart på topp når det gjelder tradisjonsaspektet, med “tradisjonstilhørighet”, “tradisjonsteknikk”, “evne til stilskaping/utvikling innen tradisjonen”, “tilgjengelighet” og “nasjonal status” som svært sterke kriterier. Innen breddeaspektet og sosialaspektet ligger Brimi nest lavest med “generell teknikk”, “tilknytning til andre musikkgenre” og “regional/nasjonal stilskaping” som spesielt svake kategorier. Sterkest er Brimi på “allmenn kreativitet og nyskaping”.

Sven Nyhus oppnår den høyeste poengsummen av alle under breddeaspektet med “allmenn kreativitet og nyskaping”, “tilknytning til andre musikkgenre”, “pedagogisk virksomhet” og “publikasjonsvirksomhet” som toppkategorier. Nyhus skårer klart lavere under tradisjonsaspektet og sosialaspektet, men oppnår en høy skår under “generell status” og “evne til stilskaping/utvikling innen tradisjonen”. Dårligst kommer Nyhus ut under “relasjon til myter og historier”, “publisert omtale” og “kulturpolitisk virke”.

Knut Buen skårer relativt høyest under sosialaspektet, med flere jevnt sterke kriterier. Under tradisjonsaspektet og breddeaspektet ligger han rundt gjennomsnittet, men skiller seg noe ut fra de andre ved å ha enten svært sterke eller relativt svake delkategorier. Sterkest er “tradisjonens status”, “tradisjonstilhørighet”,

“tradisjonsteknikk”, “allmenn kreativitet og nyskaping” og “publiseringsvirksomhet”, mens han ligger atskillig lavere for kriteriene “generell teknikk”, “pedagogisk virksomhet” og “regional/nasjonal stilskaping”.

Vi ser altså at Hans Brimi skårer klart høyest under tradisjonsaspektet, og et stykke bak kommer Knut Buen. Under breddeaspektet skårer Sven Nyhus desidert høyest, og som nummer to kommer Sigbjørn Bernhoft Osa. Den samme Osa kommer klart best ut under sosialaspektet, mens Hilmar Alexandersen her ligger tydelig lavest. Generelt erfarer vi at tradisjonsaspektet er viktigst, fulgt av sosialaspektet og med breddeaspektet på bunnen. Det er imidlertid ingen store forskjeller mellom de tre hovedaspektene. Ser vi på de enkelte kriteriene får vi langt større utslag: De viktigste kategoriene er “nasjonal status”, “allmenn kreativitet/nyskaping”, “tradisjonsteknikk” og “tradisjonstilhørighet”, mens “pedagogisk virksomhet” og “regional og nasjonal stilskaping” har minst betydning. Her følger en rangering av kriteriene fra viktigst til minst viktig:

nasjonal status som utøver	8,6
allmenn kreativitet og nyskaping	8,6
tradisjonsteknikk	8,4
utøverens tradisjonstilhørighet	8,2
media-tekke	8,0
generell allsidighet	8,0
generell status	7,8
sosiale effekter	7,8
tradisjonens status	7,6
evne til stilskaping/utvikling innen tradisjonen	7,6
status i lokalmiljøet	7,6
generell tilgjengelighet	7,6
tilknytning til andre musikkgenre	7,6
publisert omtale	7,6
tidsaspektet (timing)	7,6
publiseringsvirksomhet	7,4
relasjon til myter og historier	7,2
generell teknikk	6,8
kulturpolitisk virksomhet	6,8
pedagogisk virksomhet	6,6
regional og nasjonal stilskaping	6,6

Det er på bakgrunn av denne individualitetstesten vanskelig å gi noe helt enty-

dig bilde av hvilke kriterier som først og fremst betegner en individualist innen norsk instrumental folkemusikk på 1900-tallet. Det er samtidig viktig å understreke at dette ikke har vært noen adekvat empirisk undersøkelse av individualitetsspørsmålet innen folkemusikken, men heller et forsøk på å etablere en viss metodisk tilnærming til problemstillingen sett ut fra et historisk perspektiv. Med disse forbeholdene i mente, er det likevel ifølge individualitetstesten såvidt mange fellestrekk mellom de fem utvalgte utøverne at man kan våge seg på følgende karakteristikker, som i stor grad verifiserer og presiserer den tidligere presenterte hypotesen:

- Individualisten må ha en solid basis i en bestemt spilletradisjon, med klar tradisjonstilhørighet og en troverdig framføringsmåte. Han/hun må samtidig være utøver på et svært høyt nivå. Kreativitet og nyskaping er en helt sentral egenskap, men også allsidighet og stor grad av nasjonal status som utøver innenfor folkemusikkmiljøet er nødvendige forutsetninger. Det er også et stort pre om man har et visst medie-tekke.

En evig sannhet?

Kriteriene for individualisme vil nok utvilsomt variere noe over tid, og innenfor de yngre generasjonene av folkemusikkutøvere vil sannsynligvis andre kriterier spille en langt større rolle enn i vårt utvalg. Trolig vil faktorer som kreativitet og nyskaping, medie-tekke, allsidighet og generell status bli enda viktigere enn tidligere, mens kriterier som tradisjonens status, tradisjonstilhørighet, tradisjonsteknikk, status i lokalmiljøet og realsjon til myter og historier vil bli langt mindre betydningsfulle. Samtidig tyder mye på at 2000-tallets folkemusikkindividualister i langt større grad vil bestå av jenter. Skal vi gjette på at et tilsvarende utvalg av individualister foretatt om ca. 20-30 år ville kunne bestå av utøvere som Sinikka Langeland, Annbjørg Lien, Susanne Lundeng, Øyonn Groven Myhren – og kanskje Nils Økland?

Litteratur

- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) 1998: *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. 2. utg. Oslo.
- Blikstad, Eivind (red.) 1998: *Mellom hjertets slag og felas drag. Festskrift til Knut Buen*. Skien.
- Bolstad, Ingjald, Kyte, Arnfinn og Mæland, Jostein (red.) 1985: *Norske tonar. Heiderskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa til 75-årsdagen*. Oslo.
- Buen Kulturverkstad 1994: Teksthefte til *Hjartespel. Hilmar Alexandersen spelar og fortel*. (CD) BKCD 7. Tuddal.
- Burke, Peter 1983: *Folkelig kultur i Europa 1500-1800*. Malmø.
- Gaukstad, Øystein 1980: Norsk folkemusikk. Innsamlingsarbeidet i 200 år. I: *Sumlen*. Årsbok for vis- og folkemusikforskning. Utgitt av Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning. Stockholm.
- Herresthal, Harald 1993: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo.
- Hodne, Bjarne 2002: *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. 2. utg. Oslo.
- Lindeman, Ludvig M. 1853-67: *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier Samlede og bearbejdede for Pianoforte*. Bd. 1-3, Hft. 1-13. Christiania.
- Lundberg, Dan og Ternhag, Gunnar (eds.) 2000: *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. The Royal Swedish Academy of Music No. 91. Stockholm.
- Myklebust, Rolf 1982: *Femti år med folkemusikk*. Oslo.
- Møller, Arvid 1977: *Hans med fela*. Oslo
- Møller, Arvid 1997: *Den vare tonen – meisterspelemannen Hans W. Brimi*. Oslo.
- Nyhus, Sven 1973: *Pols i Rørostraktom. Utgreiing om en gammel feletradisjon*. Oslo.
- Nyhus, Sven 1983: *Fel'klang på rørosmål*. Oslo.
- Osa, Sigbjørn Bernhoft 1979: *Spelemannsliv*. Oslo.
- Sandvik, O. M. 1919: *Folke-musik i Gudbrandsdalen*. Kristiania.

Diskografi

- Sven Nyhus kvartett og kvintett 1991: *Bergrosa*. Master 702-2
- Hilmar Alexandersen (1994): *Hjartespel*. Buen Kulturverkstad BKCD 7.
- Knut Buen (1995): *Samspel*. Buen Kulturverkstad BKCD 12.
- Knut Buen (1996): *Langt inn i hugheimen*. Buen Kulturverkstad BKCD 19.
- Hans W. Brimi (1997): *Hyljarliv*. Opptak 1957-1989. Heilo. HCD 7125.
- Div. utøvere (1997): *Meisterspel*. Heilo HCD 7132.

Strofvariationer i balladmelodierna

Margareta Jersild

Variantbildning och strofvarianter

Variantbildningen brukar allmänt ses som ett av de viktigaste kännetecknen på "folkmusik". Folkliga melodier och texter utsätts under gehörstraderingens gång för variantbildning – oftast vertikalt, men även horisontellt. Traditionsbärarna omformar, medvetet eller omedvetet, de inlärdas visorna eller låtarna och utformar då sina egna varianter av vistypen eller låttypen ifråga. De enskilda sångarna kan också framföra "sin" variant något olika vid olika framföranden. På liknande sätt kan den melodiska utformningen av de olika stroforna i visan variera något. På olika nivåer kan det således förekomma förändringar, från mindre till större. Det kan röra sig om mycket små enstaka avvikelser, t.ex. tillägg av en genomgångston, till ändringar som berör hela fraser.

I uppteckningarna ligger oftast första strofen under melodin och vi utgår väl då gärna från att man i första hand också skrev ned melodin till första strofen. Men det är också troligt att man beaktade variationer i andra strofer. Av inspelningarna framgår att de flesta balladsångare sjunger mer eller mindre varierat i olika strofer, några varierar inte alls, vanligast är kanske mindre variationer. Bättre kännedom om den strofiska variationstekniken skulle kunna belysa sådana frågor.

Genom inspelningarna vet vi att traditionsbärarnas musikaliska utformning i regel inte har någonting att göra med tolkning av textinnehållet. Den objektiva berättarstil som utmärker balladtexterna kan sägas omfatta även sångsättet; mer dramatiska skeenden framförs inte på annat sätt än andra textpartier. Variationer

av innehållsskäl verkar ännu mer ovanliga hos de ”stora” traditionsbärarna, vilka i stället har sitt personliga sätt att framföra sin repertoar överhuvudtaget (här återstår dock mer studier). Det här fenomenet kan jämföras med en tonsättares förhållande till en dikt, där ju denne i hög grad kan låta textinnehållet influera såväl melodistämman som ackompanjemanget.

Balladinspelningarna som undersökningsobjekt

Svenskt visarkivs dokumentärutgåva *Sveriges Medeltida Ballader (SMB)* 1–5 (1983–2000) upptar alla kända svenska balladbelägg ordnade och numrerade efter texttyper. Enda avsteg från denna princip är de fall där antalet bevarade varianter överstiger 25; här görs ett urval som redigeras. Samtliga varianter finns dock förtecknade. Antalet melodier till balladtexter kan totalt uppskattas till ca 2 700, av dessa är drygt 1 100 tryckta i utgåvan. De flesta melodibelägg utgörs av uppteckningar, men åtskilliga är transkriberingar av inspelningar. Inspe­lningarna ger givetvis betydligt mer kunskap om melodierna än uppteckningarna. Under arbetet med redigeringen av melodierna till SMB har det inspelade materialet överhuvudtaget givit information om faktorer som visserligen tidigare generellt varit kända eller anade men där vi nu fått tydligare bevis. Detta berör inte minst utformningen av de olika stroforna, där uppteckningarna endast i sällsynta undantagsfall ger oss något utöver en strof.

Den svenska folkvisan är visserligen strofisk men till skillnad mot den strofiska konstdikten finner man i folkvisan att antalet stavelser i en bestämd versrad ofta växlar från strof till strof. Inte minst i balladen är detta påfallande och särskilt stora är skillnaderna i de äldre uppteckningarna; i balladtexter som skrivits ned under 1500–1600-talen kan t.ex. antalet stavelser i första versraden växla mellan åtta och femton. En liknande variabilitet finns i uppteckningarna från tidigt 1800-tal. Tyvärr förekommer det så gott som aldrig att dessa tidiga upptecknare skrev ned melodierna till alla strofer. Vi vet därför inte hur stor den melodiska strofvariationen var förr. I balladinspelningar från det senaste halvsekle är som regel stavelseantalet mindre rörligt, men tack vare att vi här ändå har hela balladen ifråga inspelad kan vi följa de eventuella variationer som är relaterade till stavelseantalet. En undersökning av variationerna i olika strofer kan också ge bidrag till vår kännedom om hur det folkliga varierandet försiggår överhuvudtaget.

Exemplen i det följande vill visa på hur de olika stroforna varierar på olika sätt. Variationerna kan betraktas som en förändring från en tidigare utformning av en detalj i melodin: man kan alltså se utformningen av t.ex. en takt som en variation till den utformning som samma takt har i en tidigare strof. Detta gäller naturligtvis särskilt då variationerna är orsakade av olika antal stavelser i texten. Här är det också enklast att vid jämförelser utgå från textraderna med färre stavelser och se hur det ovillkorliga tillägget görs för anpassning av melodin till en längre text. Däremot har jag inte funnit någon anledning att se variationer inom oförändrat stavelseantal som någon förändring, dvs. att t.ex. en variation i en senare strof skulle vara en "ändring" jämfört med en tidigare utformning. De olika utformningarna har alla betraktats som just "variationer" oberoende av ställning inom melodin. (För enkelhetens skull använder jag ordet "takt", även om "pulsgrupp" vore mer adekvat i inspelad traditionsmusik; en "takt" motsvarar här således en pulsgrupp.)

Alla variationer kan vidare ses som en del av en fras, där varje detalj i melodin är influerad av omgivande toner och/eller takter. I denna första undersökning av strofvariationer i inspelat balladmaterial har det dock varit enklast att behandla variationerna som mer fristående delar av melodin, dvs. i praktiken som regel av en takts längd. Jämförelserna blir då hanterbara och det blir möjligt att urskilja och exemplifiera olika slag av strofvariation. Helhetsperspektivet på melodierna måste dock finnas med som en faktor bakom variationen ifråga. Det gäller också de varierade takternas position inom hela visan. En sådan undersökning är nödvändig men har i denna första undersökning tills vidare lämnats för att inte bli alltför omfattande.

En överordnad indelning har gjorts i textrelaterade och icke-textrelaterade variationer. Med textrelaterade menas då endast att stavelseantalet växlar och därför kräver olika antal toner i en takt. I de icke-textrelaterade är stavelseantalet detsamma och variationerna således inte "nödvändiga" – och inte minst därför intressanta.

Exempelsammanställningen nedan är *ett* försök till strukturering/systematisering av de *melodiska* variationerna, som kanske kan ligga till grund för en diskussion om hur de olika fenomenen skall betecknas med egna termer. Tills vidare har jag kallat den detalj i melodin som varierar (i en eller flera strofer) för "variationsfält". De toner i en strof som ingår i variationsfältet har jag, i analogi med "bruks-

skala”, kallat ”bruksmaterial”. Notexemplen upptar emellertid de fullständiga takterna oberoende av hur stor del av takten som varierar – detta därför att små melodiska detaljer inte kan isoleras från sitt sammanhang. Smärre rytmiska variationer har jag helt bortsett från.

Exemplen är hämtade från de transkriberade inspelningar som publicerats i SMB (numren hänvisar till SMB:s numrering). Flera hierarkiska system är möjliga – beroende på vilken utgångspunkt man väljer. Många av de inspelade melodierna är förhållandevis moderna. Ett annat material, representerande andra musikaliska stilsnitt, skulle troligen uppvisa andra variationskaraktistika och då vore förmodligen också en annan indelningsgrund lämpligare.

Olika variationstyper

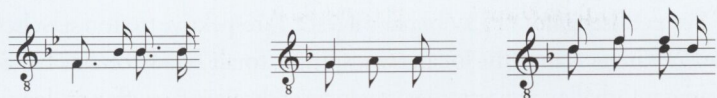
Textrelaterade variationer

1. *Genom dubbling/reducering av enstaka toner.* Att dubblera en ton på samma tonhöjd i reducerade tidsvärden är den enklaste och mest självklara lösningen då en versrad upptar en stavelse mer än den ”ursprungliga” versraden. Variationen hålls som regel inom taktslaget. De notvärden som reduceras faller på obetonade stavelser, medan det förlängda tidsvärdet sammanfaller med betonad stavelse, t.ex. ♪♪ ändras till ♪♪♪ och ♪♪♪♪ till ♪♪♪. Denna enkla förändring i rytmen känner vi väl till från t.ex. senare tids vissång i allmänhet. Det är också den typ av enkel redigering som man ibland ser en utgivare göra i första strofens melodi för att visa hur senare strofer med fler stavelser kan sjungas. Med mindre noter eller skaft riktade åt annat håll kan man lätt utmärka variationerna. För oss idag är också detta förfarande tydligen det mest naturliga och något som vi gör tämligen spontant utan att reflektera.

Även i den muntligt traderade balladsången verkar denna enkla variation ha varit vanlig, men förhållandevis ofta möter man variationer av annat slag. Variationerna inom den berörda takten kan hålla sig inom samma tonmaterial, man kan också i vissa takter lägga till någon enstaka ny ton. Några vanliga variationstyper visas i det följande.

2. *Genom tillägg påverkade av omgivande toner.* När melodin måste utökas med en ton på grund av ökad stavelseantal kan det inträffa att melodiken varierar men att tillägget av toner görs inom det berörda taktslaget eller i varje fall inom takten

ifråga. I sådana fall finns det uppenbarligen en påverkan från omgivande toner. Några konkreta exempel (det första från 13 Z, de andra från 13 Sd) illustrerar bäst detta:



I de två första exemplen tas f b (i stället för en enkel dubblering av f) respektive g a (i stället för g g). I det tredje exemplet, där variationen finns på det sista taktslaget har däremot ett tidigare f¹ påverkat sångaren då d¹ av textskäl fått variationen f¹ d¹ (=överstämman i exemplet) i stället för ett dubblerat d¹.

3. *Genom tillägg av nya toner.* I många fall införs nytt tonmaterial i variationsfältet; hur vanligt detta är i förhållande till de ovannämnda typerna av variation framgår knappast av det transkriberade materialet. Däremot står det klart att varieringen även här mestadels uppträder till obetonade textstavelser. Några slags variationer är mer frekventa än andra, framför allt intervallutfyllnader, där bruket av *genomgångstoner* är mest frekvent. Större intervall i en strof kan i andra strofer där texten så kräver också fyllas ut, då gärna i form av ett slags "ackordutfyllnad". Här exempel på båda slagen (172 Ud; 13 V):



De allra flesta variationerna verkar kunna innefattas i de här redovisade variations-typerna. Till de mindre vanliga hör andra slags intervallutfyllnader och bruket av *växeltoner*. Ibland blandas olika variationstekniker, som t.ex. i följande frasslut i tre olika strofer (258 T):



4. *Genom variationer som påverkar fraslängden.* I ett mindre antal melodier förekommer samma slags ändringar som de ovan nämnda, men förändringarna innebär också att hela frasen påverkas genom att den förlängs eller förkortas. Följande inspelning av "Sven i Rosengård" (153 Zb) har tolv (str. 1) respektive tretton stavelser (str. 3) i versrad 2. Sångerskan, Edit Johansson, sjunger totalt fyra strofer av balladen och hon varierar förhållandevis mycket i melodiska detaljer. Beträffande denna fras är den i stort likartad i alla stroferna, men i strof 3 upptar frasen tre takter i stället för två.

Jag har va - rit i stal - let, kä - ra mo - der vår.

Jag ska dra - ga ut - å lan - det, kä - ra mo - der vår.

Den melodiska förändringen i strof 3 jämfört med strof 1 kan ha påverkat sångerskan även till förändringar i rytm och fraslängd. Men under alla förhållanden förlänger hon frasen i stället för den annars nära till hands liggande reduceringen av tonlängderna i tredje strofens takt 5–6, varvid takt 7 skulle motsvarat takt 6 i strof 1 och den i alla strofer gemensamma texten "kära moder vår" fått samma position i frasen.

Stor skillnad i stavelseantal finns i en variant av skämtballaden "Leja tjänstepiga" sjungen av Edit Johansson (258 T), där versrad 3 utgörs av tio stavelser i första strofen men endast fem stavelser i den andra. Sångerskan hanterar denna olikhet på följande sätt:

var ska jag få mej en pi - ga ga-lant

å ett skäl-pund smör

Kortare variationer i frassluten förekommer vidare då sista ordet har omväxlande manligt och kvinnligt slut, exempelvis i slutomkvädet i "Sorgens makt" (32 Sb)

där de två sista takterna i Frithiof Törnbergers variant lyder (strof 1 jämfört med strof 5):

O - lof u - ti lön - dom.
O - lof ur sin grav.

Icke-textrelaterade variationer

1. *Variationer med tersintervallackordtoner inom samma bruksmaterial.* Anmärkningsvärt är att många variationer utgörs av omflyttningar av toner, där alla berörda toner ligger på tersavstånd från varandra eller ingår i samma ackord. En variationstyp är här ”*melodiska förskjutningar*”, framför allt sådana som är uppbyggda av tersintervall. Ibland ger dessa tersintervall en känsla av att vara en del i ett fullständigt ackord. Här ett par exempel (från 247 S och 164 Zb):

I en del strofvariationer rör det sig om en *omflyttning av ackordtoner*, fortfarande utnyttjas samma toner och alla toner inom variationsfältet. Här får vi emellertid ibland se på ett längre parti än en enda takt för att fenomenet ska framträda. I en variant av ”Kerstin stalldräng” sjunger Edit Johansson första frasen sålunda i de fem stroforna (178 Z):

str. 1 str. 1-2 str. 1-5
str. 2-5 str. 3
str. 4
str. 5

I hela frasen är melodin uppbyggd på tonerna $g^1 e^1$, som varieras mer eller mindre i de olika stroforna (melodin är transkriberad och noterad i C-tonart).

2. *Variationer med tersintervall/ackordtoner men olika bruksmaterial.* I de exempel vi hittills sett har bruksmaterialet varit detsamma i variationerna. Men tersintervallet, och ibland ackordet, är även framträdande för flera variationer med delvis olika bruksmaterial. Däremot bidrar färre tonplatser i vissa variationer till tonupprepning och en känsla av melodisk förenkling. Ett par olika variationstyper förekommer här. Det första är variationer med *tersintervall och treklansrörelse* (13 Yde; Ess-tonart):



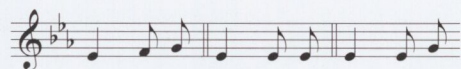
Det andra är variationer med *kvintintervall och treklansrörelse* (251 V, G-tonart):



3. *Variationer tersintervall-stegvis rörelse.* En stegvis rörelse bestående av sekundintervall varieras ofta med tersintervall (eller tvärtom om man vill se det så). En variation syns då ofta utgöras av ackordegna toner som t.ex. i följande exempel (Ess-tonart; 13 Yd):



Från samma variant kan vi hämta tre olika utformningar av en tidigare takt i melodin:



Intressant är här strofen med $e^1 e^1 e^1$ som innebär en förenkling av melodin men också en tersrelation till nästa takt som inleds med g^1 . Variationen $e^1 e^1 e^1$ i denna

takt använde sångerskan för övrigt även då visan spelades in vid ett senare tillfälle – då till en annan strof.

4. *Övriga melodiska variationstyper.* Så här långt har i alla exempel tersen funnits med inom variationsfältet. Andra typer av variationer framträder givetvis men är förhållandevis få och rymmer vardera endast ett fåtal eller enstaka exempel. Här är några av dessa. *Omkastade toner* inom variationsfältet förekommer i några melodier, exempelvis i 232 Lb:



Olika bruksmaterial inom variationsfältet är annars vanligare. Någon gång uppträder variationen *stegvis rörelse-större intervall*, t.ex. i 258 Ra:



Att det större intervallet i exemplet ovan är ett kvartsintervall är naturligtvis influerat av att påföljande takt inleds med c¹. Variationer med olika större intervall utan tonupprepning tycks vara ytterst sällsynta eller förekommer inte alls. En annan variationstyp, som man skulle kunna tro vore mer frekvent, är variationer med *växeltoner*; här finns dock bara enstaka exempel, som i 236 Yc: c d c H / c c c H.

Slutligen skall nämnas att en variation kan få en mer *kadenserande funktion*. Variationen c' f' a före sluttonen b (221 S, i flertalet takter) ger belägg för ett modernare melodiskt slut än variationen c' f f:



Strofvariation som individuellt kännetecken

De flesta balladsångare sjunger sina varianter med variationer i åtminstone några strofer. Total avsaknad av variationer förekommer sällan, och framför allt inte i längre ballader. Det finns ingen tendens till att sångarna skulle variera stroferna mer i vissa balladtyper än i andra. Detta faktum kan jämföras med att en bestämd melodityp lättare tycks bli förankrad till en text med stor spridning och att de

individuella melodivarianterna då ligger närmare varandra än melodierna till en mindre spridd balladtyp överhuvudtaget. Graden av variation på strofnivå tycks därför mer vara knuten till individen och utgöra en del av hans/hennes personliga framförandesätt.

Det transkriberade materialet ger några tydliga exempel på individuella skillnader bland traditionsbärarna. Stor eller ganska stor strofvariation i sina balladvarianter har bland andra följande:

syskonen Allida Grönlund och Anna Lundberg-Grady, Lappland
Ulrika Lindholm, Jämtland
Martin Martinsson, Bohuslän
Edit Johansson, Åboland
Xenia Rönnblom, Åboland

Färre strofvariationer eller enbart enstaka variationer är mindre vanligt men förekommer hos:

Lena Larsson, Bohuslän
Svea Jansson, Åboland
Ester Sjöberg, Åboland

Edit Johansson och Ester Sjöberg var systrar och representerar delvis, och tillsammans med sin kusin Svea Jansson, släkttradition. De använder då samma melodityp och deras egna varianter ligger nära varandra. Frekvensen av strofvariation hos de båda systrarna är ändå personlig.

Det finns således ingenting som talar för att vissa balladtyper eller bestämda melodityper skulle blivit föremål för större strofvariation än andra. Möjligen förekommer vissa variationstyper i större utsträckning hos somliga traditionsbärare. Exempelen ovan är ganska typiska för respektive sångare, men någon egentlig undersökning av detta har inte kunnat göras i det här sammanhanget.

Några sammanfattande kommentarer

Generellt sett är de slag av variationer vi finner i de olika stroforna föga uppseendeväckande. De analyserade melodierna är inte representativa för alla inspelningar,

men utifrån det analyserade materialet kan man ändå dra några slutsatser; då grundade på de dryg hundratalet transkriberade inspelningarna i SMB gjorda efter ca 70 traditionsbärare.

1) Balladmelodierna utmärks i allmänhet av små intervall. En hastig blick på melodierna visar att prim, sekund och ters är mest frekvent, därefter används kvarter och kvinter, mera sällan större intervall. Samma melodik präglar också i stort alla strofvarianter i inspelningarna. Små intervall (prim-ters), växling mellan ton-uppreppning, stegvis rörelse (sekunder) och terser tycks förekomma oftare än variationer mellan stegvis rörelse och större intervall.

2) Variationerna är likartade dem som man i enstaka fall finner i äldre skriftliga källor, men där noterade som alternativa noter i en melodi med första strofens text underlagd.

3) Intressant är den höga frekvensen av tersintervall och ackordegna toner i variationsfältet. Ackordets roll, speciellt i durartade melodier, kan också ha samband med att många melodier representerar ett senare musikaliskt skikt. Variationsfält med endast ackordegna toner tyder troligen på en påverkan från sentida harmonik. Variationer inom ackordtonerna ger en känsla av att förstärka dur/molltonaliteten.

4) Variationerna finner vi, med få undantag, på obetonade textstavelser, alltså i praktiken på andra taktslag än det första i takten. Variationer på första taktslaget förefaller vara influerat av omgivande takter. Alternativt får vi ibland se på flera takter tillsammans som ett variationsfält; enligt det analyserade materialet rör det sig då mest om variationer inom en treklangsmelodik.

5) Inga tecken tyder på att man varierat någon strof på grund av texten. Som redan inledningsvis nämnts förhåller sig balladsångarna "neutrala" till sina berättelser. Denna "regel" förstärks ytterligare av att strofvariationerna ligger helt inom balladmelodikens domäner – effektfulla ändringar orsakade av dramatiken i innehållet letar man förgäves efter.

6) Strofvariationerna är förmodligen av improvisatoriskt slag; de är i varje fall knappast resultatet av en medveten förändring. I de fall där en variant inspelats mer än en gång efter samma sångare är inte heller variationerna i de olika stroferna identiska. De växlar vid olika framföranden (se t.ex. 13 Sdef).

Åtskilliga intressanta frågor kvarstår dock att undersöka och besvara för att man

skall få en bättre bild av strofvariationen. Bland annat kan följande frågor ställas:

a) Vilka tonplatser i melodins tonförråd används mest i variationerna? Har variationsfältets förhållande till grundtonen någon betydelse (är möjligen mest relevant i fråga om variationer i ackordtoner)?

b) Vilken eventuell roll spelar de olika variationstypernas position i melodin och i visan som helhet?

c) Hur vanligt är det att en variation längre fram i melodin kan ses som en stabilisering av en tidigare osäkerhet om den exakta melodiska utformningen här?

d) Vilken roll spelar textradernas längd och betoningar? En folkvisetext är inte given i detaljerna; texten liksom melodin är underkastad traditionsbärandens individuella utformning.

Trots de frågor som kvarstår bekräftar genomgången av inspelningarna att strofvariationer måste ses som ett utmärkande drag i balladsången – och framför allt varit det i ännu högre grad tidigare. Undersökningen styrker också det som redan inledningsvis förutsattes: att man inte villkorslöst kan utgå från den skriftliga melodikällans första strof som en riktig återgivning av detaljer i framförandet av denna strof. Här får vi framför allt se upp med de äldsta uppteckningarna, där melodin med underlagd första strof mycket väl kan vara en sammanfattning av samtliga strofer. Alla äldre skriftliga melodikällor måste följaktligen läsas med kunskapen om strofvariationen för ögonen.

Olof Andersson som fonografanvändare

Nytt ljus över vissa fonografinspelningar med svensk folkmusik

Mathias Boström

Olof Anderssons (1884–1964) namn har som regel hamnat i skymundan när den svenska folkmusikinsamlingens historia har skrivits. Barberaren från Åhus som 1909 inspirerades av ett föredrag av Nils Andersson, blev dennes medarbetare och till slut kompletterade och redigerade jätteverket *Svenska låtar* (1922–40), har fått stå i skuggan av den imponerande Nils. (Utgivningen av *Svenska låtar* saknar t.ex. Olofs namn.)

Ännu mindre känt är att Olof Andersson gjorde fonografinspelningar. Ingenstans i *Svenska låtar* eller *Folkliga svenska koralmelodier* (1945) nämner han detta. I förbigående har det noterats av Margareta Jersild (1994:154) i samband med att Andersson 1923 besökte spelmän som K. P. Leffler tidigare upptecknat. Beträffande fonografupptagningar av svensk folkmusik har främst etnografen Yngve Laurell uppmärksamats och hans cylindrar utgivits på LP och cd. Dessa och andra kända fonografinspelningar med svensk folkmusik finns förtecknade av Gunnar Ternhag (1999).

Jag tänker här mycket kortfattat presentera Olof Anderssons insamlingsarbete med fonografen.

Insamlingsresan 1923

Olof Andersson arbetade på uppdrag av den så kallade *Folkmusikkommissionen* (Fmk), där Nils Andersson hade varit den ledande gestalten sedan starten 1908 fram till sin bortgång 1921. För att kontrollera och komplettera kommissionens

material genomförde Olof Andersson många och långa resor under 20- och 30-talen. I instruktionerna för 1923 meddelades: "Vid dessa resor böra ur rytmisk eller annan synpunkt särskilt karakteristiska melodier upptagas i fonogram" (Bilaga 3 till Protokoll 24/5 1923, Fmk:s arkiv, Musikmuseet).

Fonografen lånades från Landsmålsarkivet i Uppsala. Två dussin oinspelade cylindrar köptes och skickades till Karl Tirén i Bergvik. Hos Tirén skulle Olof Andersson be om tillgång till Tiréns låtuppteckningar samt bli instruerad i fonografering. Tirén var ju en erfaren användare och hade spelat in hundratals cylindrar med samisk jojkning.

Den ursprungliga ambitiösa resplanen var att från juli till september försöka besöka sextio spelmän i Gästrikland, Hälsingland, Medelpad, Härjedalen, Jämtland, Ångermanland och Norrbotten, som tidigare besökts av Nils Andersson, Övergaard eller Leffler. Hälften av dessa lyckades han möta, men uppsökte även 23 nya spelmän. Resans resultat blev stort: 244 nya låtar upptecknades, 1107 kontrollerades och 38 spelades in. De som spelades in var, i kronologisk ordning: Gullik Falk (5 låtar), Märten Andersson (och Nils Olsson) (6), Anders Lindahl (5), N. P. Pettersson (5), Arvid Brännlund (4), Jonas Backlund (2), Gössa Andersson (7) och Henrik Lönnberg (4) (Bilaga 1 till Protokoll 30/4 1924, Fmk:s arkiv). En närmare beskrivning av cylindrarna finns i appendix.

Ny attribuering

Uppgifterna om vilka och vad Olof Andersson spelade in överensstämmer med vissa av de "extra" fonografcylindrar som finns med, eller inte gick att överföra, på cd-utgåvan av Yngve Laurells svenska upptagningar: *Äldre svenska spelmän* (Caprice CAP 21604); på cd I: nr 12, 21, 24–27, 45. Det var i och för sig inte ovanligt att samma spelman besöktes av flera insamlare, men flera skäl gör att jag menar att dessa spår på *Äldre svenska spelmän* är Olof Anderssons inspelningar. Ett par exempel:

– Cylinderaskarna har samma sorts syltburksetiketter med innehållet förtecknat som Tirén använde, men sällan Laurell. Askarna är numrerade i samma ordning som Olof Andersson uppger att han spelade in, och enligt min mening är texten utan tvivel i Olof Anderssons handstil. (Det är alltså Anderssons cylindrar som pryder omslagsbilden på cd:n och i *Noterat 6*.)

– De aktuella inspelningarna saknar dessutom den typiska påannonseringen som Laurell använde. Gemensamt är däremot den inledande stämtonen för rätt återgivningshastighet. Överensstämmelsen kommer från att Laurell hade instruerat Tirén, som i sin tur lärt upp Olof Andersson.

Fler inspelningar?

Inför följande års resa fick Olof Andersson veta att Landsmålsarkivets fonograf var utlånad. Han skrev till kommissionens nye ledare Hjalmar Wijk att ”Norlind [som också var medlem] o jag kom överens om att ej taga någon sådan med på resan. Det blir billigare och underlättar resan för mig. Dessutom är det ej av så stor vikt, ty de låtar som spelas i mellersta Sverige, bljuder [sic] ej på de rytmiska överraskningar som landskapen längre upp” (Brev till Hj. Wijk 14/5 1924. Fmk:s arkiv). Citatet ger en nyckel till Olof Anderssons syn på fonografanvändningen: den låg vid sidan av hans praktiska arbete med *Svenska låtar* och inspelningarna lämnades direkt till Nordiska museet när resan var över 1923.

När Andersson reste till svensköarna i Estland 1931 fanns dock en fonograf i packningen igen. Han hade då kommit i kontakt med musikhistorikern Carl-Allan Moberg och skulle spela in folklig koralång åt denne. Det var svårt att uppåda en hel apparat, och den Olof Andersson tog med visade sig inte fungera heller. Inspelningsresultatet blev noll, däremot upptecknades många koraler. (När Moberg själv fick möjligheten att resa till Runö 1938 hade lackskivorna tagit över som inspelningsmedium på fältet.)

Förhoppningen med översikten över fonografcyllindrar i Noterat 6 var att den skulle leda utövare och forskare till det spännande materialet. Min forskning kring fonografens användning i Sverige ger mig möjlighet till ett mer ingående studium av inspelningarnas tillkomsthistorier. Det kommer att innebära fördjupningar, modifieringar och tillägg till översikten. Till detta ber jag att få återkomma.

Referenser:

- Andersson, Nils & Andersson Olof (red.) [1922–1940/2000]: *Svenska Låtar*. Stockholm
Andersson, Olof 1945: *Folkliga svenska koralmelodier*. Stockholm
Jersild, Margareta 1994: *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*. Härnösand
Ternhag, Gunnar 1999: *Fonografinspelningar med svensk folkmusik. Noterat 6*.

Stort tack till arkivarie Hans Riben, Musikmuseet, för all hjälp med Fmk:s arkivmaterial.

Appendix. Olof Anderssons fonografinspelningar

Cyl. nr	Spelman	Innehåll	Status	Placering
1	Gullick Falk	Okänt	Okänd	Okänd
2	Gullick Falk, Alby	Vals från Medelpad, kallad "Grottekvarnen"	Cylindern i bitar	SLBA V78-0227
3	Gullick Falk, Alby	1. Svanpolska efter Spel Jöns 2. Digerjonkes vals från Medelpad	Cylindern i bitar	SLBA V78-0231
4	Mårten Andersson, Mattmar och Nils Olsson, Valne.	1. Jämtlands brudmarsch 2. Jämtpolska efter Lapp-Nils 3. Jämtpolska efter Lapp-Nils	Överförd R84 -0164; nr 1 på Åss 1:12	SLBA V78-0226
5	Mårten Andersson, Mattmar	1. Jämtpolska efter Lapp-Nils 2. Jämtpolska efter Lapp-Nils 3. Vallåt efter Karin Olsson från Grefte, Mattmar	Ej överförd till cd	SVA Laurell 98
6	Anders Lindahl, Löfsta	1. Polska efter Korpral Rapp 2. Polska efter Korpral Rapp 3. Brudmarsch efter Lindahls farmor Kristina Moberg (Mobergs Kerstin)	Överförd R84-0167	SLBA V78-0407
7	Anders Lindahl, Löfsta	1. Polska efter Rapp 2. Brudmarsch efter Rapp	Överförd R84-0167	SLBA V78-0399
8	Nils Petter Pettersson, Stugun	1. Polska efter Mathias P. Pettersson, Stugun 2. Polska efter Mathias P. Pettersson, Stugun 3. Polska komp. av N P Pettersson	Överförd R84-0164	SLBA V78-0229
9	Nils Petter Pettersson, Stugun	1. Polska efter M. P. Pettersson, Stugun 2. Brudmarsch efter densamme (fr. Jämtland) delar	Cylindern i två	SLBA V78-0230
10	Albert Brännlund, Ragunda	1. Polska från Ragunda efter fadern 2. Vals från Ragunda efter fadern	Överförd till R84 -0164; nr 2 (!) på Åss 1:21	SLBA V78-0233
11	Albert Brännlund, Ragunda	1. Polska från Ragunda efter fadern 2. Polska från Ragunda efter fadern (spelad i andra läget)	Överförd R84-0164	SLBA V78-0232
12	Jonas Backlund, Linsell	1. Polska från Härjedalen 2. Polska från Härjedalen	Överförd R84-0167	SLBA V78-0403
13	Gössa Anders Andersson, Orsa	Orsa brudmarsch	Ej överförd till cd	SVA Laurell 99
14	[Gössa Anders Andersson, Orsa	1. Polska från Orsa efter Bleckå Anders Olsson 2. Polska från Orsa	Överförd Musikmuseet F 7":20 ?	Okänd]
15	Gössa Anders Andersson, Orsa	1. Storpolskan efter Bleckå Anders 2. Gånglåt efter Bleckå Anders	Åss, 1:24-25	SVA Laurell 100
16	Gössa Anders Andersson, Orsa	1. Orsa brudpolska efter Bleckå Anders [Forslundspolskan] 2. Polska från Orsa	Åss 1:26-27	SVA Laurell 101
17	Henrik Lönnberg, Storvik	1. Polska, "Färnebobruden" 2. Vals efter Palm, Svärdsjö	Överförd R84-0167; nr 1 på Åss 1:45	SLBA V78-0400
18	Henrik Lönnberg, Storvik	1. Polska efter Kungsfors 2. Vals efter Skoglund, Kungsfors	Överförd till R84-0164	SLBA V78-0261

SLBA = Statens ljud- och bildarkiv, SVA = Svenskt visarkiv, Åss = *Äldre svenska spelmän* (Caprice CAP 21604)

Litet vis- och låtlexikon

At a Georgia Camp Meeting

Skivserien "Svensk jazzhistoria" inleds med en mycket tidig inspelning där Kronobergs Regementes Musikkår redan 1899 spelar, som det står på fonografrullen, "Cake Walk". Vi känner igen Kerry Mills' "At a Georgia Camp Meeting", som publicerades i USA 1897.

Dansen cake walk hade troligen sitt ursprung i Florida, där vänligt sinnade plantageägare lät sig underhållas av de svarta arbetarna med dans och musik. De dansande hade ofta klätt sig i herrefolkets finkläder och hela spektaklet var en parodi på de vitas förkonstlade maner. Rörelserna var överdrivna och groteska och den som utförde dansen bäst eller roligast förärades en tårta, därav "cake walk". Man dansade till ragtime-musik. Efter en tid framfördes sådana här arrangemang sceniskt som uppvisning på vaudevilles, minstrel- eller s.k. road-shows och nådde så småningom de stora städerna i norr. Troligen var cake walk fröet ur vilket ragtime växte, inte tvärtom.

"At a Georgia Camp Meeting", som var en av de populäraste kompositionerna i genren, har i likhet med många ragtimes flera teman, varav det tredje visar sig vara identiskt med "Our Boys Will Shine Tonight", som var populär under det nordamerikanska inbördeskriget (1861-65). Den kände marschkompositören John Philip Sousa hade den på sin repertoire och gjorde flera inspelningar av den.

Styckets titel syftar på religiösa friluftsmöten som var vanliga under 1800-talet och samlade i sydstaterna stora folkmassor, både svarta och vita. Under sina resor i

USA 1850 bevittnade Fredrika Bremer ett sådant möte, vilket gjorde starkt intryck på henne.

Jens Lindgren

Källor:

Clayton, Peter & Gammond, Peter: "The Guinness Jazz Companion". Guinness Books, Enfield 1989.

Townley, Peter: "Tell Your Story". Storyville Publ & Co. Ltd, Essex 1976.

Haage, Torbjörn: "Ace, Baby, Canal...". Eget förlag, Stockholm 1997.

Bonden och kråkan

Och bonden han körde till furuskog
hejom fejom fallerallera
där såg han en kråka som satt och gol
hejom fejom fallerallera

Så börjar visan i den version som de flesta känner igen idag och kanske sjungit som barn. Att just den versionen blivit känd som barnvisa kan vi tacka några skånska lärare för. De publicerade nämligen en skånsk variant av skämtvisan om den stora kråkan i en bok med sånglekar för barn strax efter sekelskiftet 1904-05. Utgivarna hette Kristina Nilsson, Augusta Ljungström och Preben Nodermann, samtliga verksamma i Lund. Efter det kom den att ingå i många sångböcker för barn, bland annat den vitt spridda *Nu ska vi sjunga*. Den fantasifulla skämtvisan om kråkan och allt vad man kunde göra av kråkans olika kroppsdelar ansågs tydligen av sekelskiftets pedagoger lämplig för barn.

Egentligen är Kråkvisan en skämtballad som i många hundra år sjungits över hela Norden. Det äldsta belägget har vi från Danmark, där visan trycktes i ett skillingtryck redan 1642. I Sverige skrevs den ned först på 1810-talet då intresset för de gamla folkliga visorna väcktes. Sammantaget känner vi till 189 olika varianter av visan bara i Sverige, men sedan har den ju också sjungits på många olika sätt i Norge, Danmark och på Färöarna.

Den hör också till de ballader som levt i flera varianter fram i vår tid, vilket

inspelningar som gjorts under 1900-talets andra hälft vittnar om. Två högst olika text- och melodivarianter från Gotland resp. Bohuslän kan till exempel avlyssnas på LP:n *Visor från Gotland* (Patrik Lindby, sång; SRLP 1408) och cd:n *Lena, Ulrika, Svea* (Lena Larsson, sång; Musica Sveciae Folkmusic in Sweden CAP 22043). I Gästrikland har Kråkevisan sjungits till den så kallade Fiskeskärsmelodin, för att nämna ett annat exempel.

I Dansk Folkemindesamling finns en fonografinspelning från 1907 där bonden Andreas Knudsen f. 1858 sjunger en variant av Kragevisen. Och när Norsk Rikskringkasting på 1950-talet spelade in visor hemma hos Kristian P. Åsmundstad sjöng han inte mindre än fem olika varianter av Kråkevisan (RCA FEP 36).

Märta Ramsten

Lille Jon / Knut Huling/Midsommarnatten var inte lång

I den andra delen av Olof Rudbecks *Atlantica*, publicerad 1689, finns en passus där Rudbeck i förbigående kommer in på midsommar och de lekar som ”då aff alla Menniskior den tijden hållas, serdeles Midsommars natt, det ännu i dag brukas (...) då Herculs Wijsa sjunges: Herkul war een Mader [man] så rask, hwilcken sluter alla verser med det ordstäfwe, Midsommar Natt han war icke lång, 50 Waggor kom han på gångh, det war en man som så kunde lulla, när han gick wall.” (s. 645 i uppl. 1939). År 1969 blev Martin Martinsson från Bohuslän inspelad när han sjöng en variant av en visa som vi brukar kalla ”Lille Jon”. I den finns raderna ”Det var en man som var så go’ te’ å lulla så väl han lullade då han gick vall. Sankt Hansenatta var icke lang (...) Men syv å suttu vaggor kom han på gang” (cd *Visor och låtar från Bohuslän*, CAP 21543).

Vi kan inte veta säkert vilken visa Rudbecks korta citat är hämtat från. Raderna om vaggorna som sätts igång under midsommarnatten förekommer i flera sammanhang, också i några varianter av en annan visa, en medeltidsballad som i utgåvan *Sveriges Medeltida Ballader* har titeln ”Knut Huling” (SMB 176). Som första variant av ”Knut Huling” står Rudbecks citat. Därutöver finns två uppteckningar gjorda på 1810-talet (en av dem trycktes i Geijer & Afzelius’ *Svenska folkvisor*) och en inspelning från 1968. Än en gång är det Martin Martinsson som sjunger. Han

hade lärt sig visans melodi av sin far, men vid inspelningstillfället sjöng han texten med hjälp av Geijer & Afzelius' utgåva.

”Knut Huling” handlar om en herde med detta namn som påstås ha förfört femton kvinnor. Ryktet når kungen, som kallar till sig herden och frågar om ryktet talar sant. Under samtalet framkommer att själva drottningen är en av de femton. Kungen, som tänkt straffa herden för hans vidlyftiga leverne, låter i stället drottningen välja om hon vill stanna som drottning eller följa herden – och hon väljer att följa Knut Huling. Uppteckningar från Norge och Danmark har samma innehåll, med det undantaget att i samtliga sex norska texter och ett par av de danska är det kungens dotter och inte drottningen som förälskat sig i herden. I Danmark finns ett par rader som ganska säkert härrör från Knut Huling nedskrivna i en laghandskrift från 1700-talet, men i övrigt har visan i både Norge och Danmark tecknats ned under 1800-talet och fram till omkring 1915 – därefter har den tydligen försvunnit ur traditionen.

En av de svenska varianterna innehåller följande strof:

Den Midsommars natt hon var inte lång;
Men femton vaggor hon kom uti gång. (SMB 176 B, 1810-talet)

Också i enstaka norska respektive danska varianter av balladen finns motsvarande strof:

Den Sommars Nota ho va inkie lang
oa femtan Voge fik han gang (Norge, odaterad 1800-talsuppteckning)

Og det var den skjønne Midsommersnat,
da fæk h[an] jo femten skjøn Vugger i gang (DgF 427 Bc, 1902)

Som redan har framgått finns de här raderna i olika utformningar också i visan om Lille Jon, och de passar lika bra till innehållet där. Huvudpersonen, som alltså ibland kallas Lille Jon, är så livligt verksam under midsommarnatten att han kommer ett stort antal vaggor på gång – hur många varierar mellan 15 och ”var det inte hundra så var det nittiofem”. Han kallas till tingsrätten för att stå till svars för sitt

beteende. Förr kallades sådant för lägersmål och kunde bestraffas med böter och kyrkoplikt. I Jons fall blir det fråga om kyrkoplikt och/eller ett prygelstraff som i de längsta varianterna skildras ganska utförligt. Men så fort Jon kommer loss från plikt-pallen eller spöpålen är han beredd att fortsätta som förut.

Den här visan har varit betydligt mer spridd än ”Knut Huling”, och den har levt längre. Det äldsta belägget består av en enda strof med melodi som skrevs ned någon gång mellan 1810 och 1837. 1853 trycktes en lång variant från Hälsingland med melodi i visboken *Filikromen*, och den texten trycktes i ett par skillingtrycksupplagor. Och därefter har det gjorts ett ganska stort antal uppteckningar och en del inspelningar från större delen av landet, liksom enstaka i Finland.

Strofen ”Midsommarnatten var inte lång” förekommer på egen hand som polsk-trall. Det finns åtskilliga uppgifter om att man dansat till den, och den har varit väl så populär och spridd som ”Lille Jon”. Den förekommer också i Norge. Eftersom ”Lille Jon” också har polskemelodier i de flesta fall verkar det mest sannolikt att ”Midsommarnatten” har lösgjorts från den och kommit att sjungas som enstrofing. Vilket sambandet är mellan ”Knut Huling” och ”Lille Jon” och den visa Rudbeck anspelar på är mindre lätt att gissa sig till – om det nu finns något annat samband än en likhet i tema som gjort att en strof som passar lånats från den ena visan till den andra.

Eva Danielson

Lill-Pelle spring fort

Lill-Pelle spring fort
ty det lider mot kvällen
far å mor ha gått te sängs
kom å följ mä på hjällen

Dit vill jag inte gå
för tusende daler
för där ä lopper å där ä lus
å där ä alla små saker

Så lyder en av de många varianterna av visan om Lill-Pelle, efter Karin Sikström, Ångermanland. Hennes variant finns inspelad på trippelalbumet "Föregångare", ett urval ur Sveriges Radios traditionsinspelningar, som kom ut 1993. Visan får räknas till de så kallade "småvisorna" som har sjungits mycket med och för barn. Den är spridd i de flesta norrländska landskapen – däremot inte i mellan- eller sydsverige. Antalet strofer kan variera, texten likaså, och visan har sjungits till flera olika melodivarianter, bland annat den s.k. Foliamelodin. Textbörjan lyder ibland "Lill-Pelle spring kring", där "kring" är ett dialektord för "fort, snabbt". "Hjällen" eller "gällen" är höloftet där ungdomarna ofta sov under sommaren och dit poj-karna gick på nattfrieribesök. Ordet kan också beteckna den varma sovplatsen ovanför spisen.

Det finns åtskilliga uppteckningar och inspelningar av "Lill-Pelle spring fort". Svenskt visarkiv har uppteckningar från Medelpad, Ångermanland, Härjedalen, Gästrikland, Hälsingland, Västerbotten och Jämtland samt inspelningar från Jämtland och Ångermanland. Några varianter finns utgivna i vis- och låtsamlingar, bland annat i K.P. Lefflers folkmusiksamling, del 2. Några finns inspelade på fonogram med yngre folkmusiker.

Ingrid Åkesson

Limu limu lima

Det var fornforskaren Richard Dybeck och hans medhjälpare som på 1840-talet träffade på visan vid ett flertal tillfällen under sina insamlingsresor i övre Dalarna, framför allt i Älvdalen och Mora. Den noterades då som vallvisa med texten "Limu limu läima". Och det är dessa uppteckningar som ligger till grund för visans spridning i Sverige i senare tid.

Det har diskuterats och skrivits en del om den här visans ursprung och funktion. En del vill hävda att det är en rest från en gammal Mariakult, en bön, andra har sett den som en besvärjelse. Från Värmlands finnskogar finns en textvariant som börjar

Lova lova lina
Gud låt solen skina
över mig och de mina
över folk, över få etc.

vilket alltså kan tolkas som en bön eller besvärjelse.

I samband med att Richard Dybeck publicerade "Limu limu läima" återgav han ett citat från N.H. Sjöborgs *Samlingar för Nordens Fornälskare*: "Såsom en kvarlefva af den fordna soldyrkan har man i Norrige tillförene offrat lin till solen, och uti en gammal visa har man funnit dessa ord: Låfva låfva lin, Gudt ladt sola skin". Visan lever fortfarande i Norge som Solbön.

Bland den svenska befolkningen på estniskt område har också varianter av "Limu limu lima" sjungits. I mitten på 1960-talet spelade radion in några av de svenskes-ter som kom till Sverige under kriget. Victoria Tegelberg från Rickul sjöng "Gullina, Gullina låt solen skina", medan Viktor Aman från Nuckö hade en variant som började "Gullmisa, Gullmisa, låt solen skina". I Estland liksom i Västmanland uppges det i några uppteckningar att barnen sjöng "Gullhöna, Gullena, låt solen skina" och att det var Maria Nyckelpiga (som ju också kallas Gullhöna) som vallbarnen sjöng om. Vi får också veta att i Västmanland sjöngs visan när åskan gick och kreaturen var rädda, så på många ställen har visan tydligen fungerat som en besvärjelse.

"Limu limu lima" är fortfarande en välkänd visa inte minst genom att den publicerats i många skolsångböcker och barnviseböcker, bland andra den spridda *Nu ska vi sjunga*. I publikationer kring sekelskiftet 1900 ändrades texten "Limu limu läima" till "Limu limu lima", kanske för att få bättre rim på skina och sedan dess har många generationer sjungit visan just så. Till visans spridning har också Hugo Alfvén bidragit med sitt körarrangemang av visan från 1923.

Märta Ramsten

Och jungfrun gick åt killan

"Och jungfrun gick åt killan" hör till de där visorna som brukar finnas med när typiska svenska folkvisor ska presenteras. Den är med på skivor med titlar som "A string of Scandinavian pearls", "Swedish Folk Music" eller "Uti vår hage och andra vackra folkvisor", framförs av körer och står i en mängd skolsångböcker och andra sångböcker, och de flesta av oss har sjungit den, eller åtminstone hört den.

Som så många av de mest kända folkvisorna har den "lanserats" av Richard Dybeck. Hans bror Carl hade tecknat upp en variant i Rönnebergs härad i Skåne

och den återgav Richard D. i sin tidskrift *Runa* 1842. Själv skrev han ned en annan, men ganska likalydande, variant som han återgav på skånsk dialekt i *Runa* 1873. Men det är Carl Dybecks uppteckning som har tryckts av i visböcker gång på gång. Till att börja med återgavs den precis som den stod i *Runa*, men mot slutet av 1800-talet är det flera visböcker som bara har med de tre första av de fem stroforna i *Runa*. Efter replikskiftet mellan jungfrun och hasseln, där hasselgrenen berättat att den är så grann för att den äter mull och dricker vann och jungfrun för att hon äter socker och dricker vin, följer dessa två strofer:

Ack hör du liten hasselgren,
Försmå du ej min ord:
Jag har två bröder på kungens gård,
De hugga dig i rod (= rot).

De hugga mig om vinteren,
Om sommarn står jag grön;
Men mister jungfrun äran, – se'n,
Den får hon ej igen.

Möjligen var det Gottfrid Gisslow, folkskollärare i Göteborg, som tyckte att dessa två strofer var olämpliga och/eller obegripliga för mindre barn. De finns i alla händelser inte med när han trycker visan i sin utgåva *Inne och ute. Samling af svenska folkmelodier och sånglekar för skolor och hem* 1891. Alla tidigare utgåvor i Svenskt visarkivs bibliotek har fem strofer, men efter 1891 blir det allt vanligare med tre, och snart nog blir det regel. Även ett tiotal skillingtrycksupplagor 1895-1917 innehåller bara de tre första stroforna.

Visan återgår säkert på en tysk visa, "Das Mädchen und die Hasel" (Erk & Böhme, *Deutscher Liederhort* nr 174a-i) som publicerades i åtskilliga varianter i tyska utgåvor i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. Den kan rent av vara en direkt översättning av någon variant. Särskilt spridd i svensk tradition tycks visan inte ha varit. Det är osäkert om det gjorts några fler egentliga uppteckningar än bröderna Dybecks; övriga kända nedskrifter är gjorda så långt senare att de troligen är andrahandstradition. En engelsk dikt, "A mery ballet of the hathorne

tree” som är känd från en handskrift från 1400- eller 1500-talen, har samma innehåll. Däremot har ”Jungfrun gick åt killan” knappast något direkt samband med medeltidsballaden ”Jungfrun förvandlad till lind” som man tidigare trott, även om en del strofer i de båda visorna har vissa likheter.

Eva Danielson

Om alla berg och dalar/Vedergällningen

Om alla berg och dalar de vore utav guld
och allt vatten vore vänt uti vin
alltsammans ville jag våga för din skull
du som är allra kärasten min.

I Sverige trycktes melodi och text första gången i Geijer-Afzelius utgåva av folkvisor 1814-18 under rubriken *Vedergällningen* och då är det fråga om en ganska lång vistext som handlar om riddaren som övertalar jungfrun att rymma med honom till främmande land. Han svär henne trohet, men när han väl förfört henne lämnar han henne. Hon får sin chans till vedergällning många år senare. Visan har ansevärd ålder och har varit känd i Tyskland, Holland och hela Skandinavien. I Sverige har man hittat ett par varianter från första hälften av 1600-talet – en av dem kan rent av vara nedskriven på 1590-talet. Den äldsta nordiska texten finns annars nedtecknad i en dansk adelsvisbok från 1500-talets mitt och inleds med raderna “Iegh welde, allt dett wann war viinn, och alle de stenne war søll”.

Visan har levt starkt i traditionen och det finns hundratals uppteckningar av den enbart i Sverige från 1800-talet och framåt och även inspelningar. I en speciell version av visan har några av de lyriska stroforna ryckts loss och fått rollen av lyrisk kärleksvisa. Det är också en sådan version som blivit bekant inte minst genom körsättningar av bland andra Hugo Alfvén och David Wikander, och som bygger på den melodi som anges i Geijers-Afzelius utgåva. Samma melodi förekommer också i uvertyren till folklustspelet *Värmlänningarna*, som hade premiär 1846.

En annan variant av visan har fått funktion av dryckesvisa. – “Om alla berg och backar vore ost och bröd och alla sjöar vore brännvin”. Den har fått olika utform-

ning och tilldiktningar genom åren och sjungs än idag. Christina Mattsson, som forskat kring dryckesvisor, har hittat paralleller till den i 1700-talssamlingar (S.C.Wallen och C.M.Wölschow):

Om alla Berg vore Skinke fat,
och alla Buskar vore spike mat,
och alla siöar voro Vin til at suppa,
och jag idel maga och strupa.

Märta Ramsten

Sinclairsvisan / Sist när på ljuvlig blomsterplan

Sinclairsvisan har utkommit i flera skillingtrycksupplagor än någon annan svensk visa. Den publicerades i hundratalet skillingtryck mellan 1739 och 1910. Texten, som omfattar 90 strofer, skrevs av Anders Odel (1718–1773).

Sinclairsvisan är en politisk visa, en av flera som tillkom med anledning av det uppmärksammade mordet på den svenske majoren Malcolm Sinclair. Bakgrunden till denna händelse var följande. På våren 1739 var Sinclair på väg hem efter ett politiskt uppdrag i Konstantinopel. Resan gick genom Polen, där två ryska förföljare hann upp honom och mördade honom på en avlägsen plats. Senare återfanns hans kropp av en herde. Mordet blev föremål för stor indignation och förbittring och ledde till skarpa officiella uttalanden, då det ansågs att ryssarna handlat på den ryska regeringens vägnar. Svenska krigsivrare fick en anledning att agitera och regeringen fann en osökt krigsanledning.

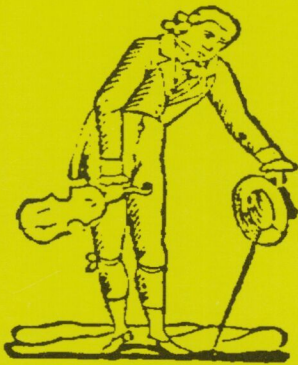
Den allmänna stämningen i landet tog sig även litterära uttryck. Flera Sinclairsvisor utkom efter mordet 1739 fram till krigsförklaringen 1741. Odels visa utkom under titeln "Hjeltarnas Samtal med den...förrådeligen mördade Malcom Sinclair...". Odel är här inte uttryckligen uppgiven som författare men döljer namnet i pseudonymen "CelAdOns Klage-Skald". Celadon är namnet på berättaren i Sinclairsvisan. Visan handlar om en färd till de dödas rike, där herden Celadon lyssnar till ett samtal mellan Karl XII och Sinclair (samtal i de dödas rike var ett vanligt ämne i 1700-talets litteratur). Författaren har gjort skildringen av Karl XII

som en stor hjälte till en central del i visan, som utmynnar i en uppmaning till hämnd: "Därför I hjältar, som ha mod / Och hjärta uti bröstet, / Ack, hämnen Malcom Sinclairs blod...".

Sinclairsvisan spreds snabbt i muntlig tradition; den finns upptecknad och inspelad från hela landet. Av den långa visan är det framför allt de strofer som beskriver Karl XII som blivit populära och fått fäste i traditionen. Visan publicerades också i senare skillingtryck som "Konung Carl XII:s krigssång".

När Sinclairsvisan kom ut 1739 uppgav man som melodi "En Celadon gav fröjderop", en visa av Olof von Dalin. Den melodi man syftade på var den för tiden välkända folian, Folie d'Espagne, som var mycket vanlig som melodi för en mängd parodivisor under 1700-talet och som också fick en stark ställning i gehörs-traditionen. Flera varianter av folian till Sinclairsvisans text har dokumenterats till långt in på 1900-talet. Första gången visan trycktes med melodi var i Geijer-Afzelius' *Svenska folkvisor*, del 1, 1814.

Margareta Jersild



I

DAN LUNDBERG OCH OWE RONSTRÖM: Tuva – världsmästare i övertonssång

TUVA WRETBLAD: Thore Härdelin d.ä. (1866-1945). En hälsingespelman –
hans livsöde och betydelse för folkmusiken kring sekelskiftet 1900

DAVID W. COLBERT: Songs in a Strange Land – a Swedish Immigrant's Book of Lyrics

BJÖRN ENGLUND: Håkan von Eichwald – Sveriges förste storbandsledare

BJØRN AKSDAL: Den kollektive tradisjonen og individet – noen tanker om 1900-tallets
store individualister i norsk folkemusikk

MARGARETA JERSILD: Strofvariationer i balladmelodierna

MATHIAS BOSTRÖM: Olof Andersson som fonografanvändare – nytt ljus över vissa
fonografinspelningar med svensk folkmusik

LITET VIS- OCH LÄTLEXIKON

At a Georgia Camp Meeting

Bonden och kråkan

Lille Jon / Knut Huling / Midsommarnatten var inte lång

Lill-Pelle spring fort

Limu limu lima

Och jungfrun gick åt killan

Om alla berg och dalar / Vedergällningen

Sinclairsvisan / Sist när på ljuvlig blomsterplan