

Noterat · 11

SVENSKT VISARKIV



Noterat · 11

REDAKTION

Mathias Boström, Eva Danielson, Jens Lindgren,
Dan Lundberg, Märta Ramsten och Ingrid Åkesson

Svenskt visarkiv
Stockholm

Noterat · 11 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 och författarna 2003

Omslag: Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur Fredmans epistlar, utgivna år 1925 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm. George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan) och 33 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

Innehåll

<i>Gunnar Ternhag</i> : Hugo Alfvén som folkmusikupptecknare	5
<i>Märta Ramsten</i> : En brevfråga från August Strindberg	21
<i>Eva Helenius-Öberg</i> : Johan Helmich Roman och frihetstidens parodivisa	25
<i>Ingrid Åkesson</i> : Norska stev. En småskalig men rik visform	57
<i>Tommy Sjöberg</i> : Discovering Sweden. Gordon Tracie's contacts and collections of folk music 1947–51	73
<i>Åsa Veghed</i> : Pernambuco och kokosnöten. Musikaliska traditioner och moderniseringsprocesser i nordöstra Brasilien	93
<i>Jens Lindgren</i> : B.R.A. Studio. En mötesplats för musikentusiaster	109
<i>Ivar Sjögren</i> : Staden med blomsterkrans i håret. En rapport från visstaden Västervik	121
<i>Litet vis- och låtlexikon</i>	
Stardust – århundradets schlager	129
Han hade seglat för om masten	131
Min man och andras männer	133
Allt under himmelens fäste	134
Den rika och den fattiga flickan	135
Ack högaste himmel och fallande jord / Om dagen vid mitt arbete	137
De två konungabarnen / Vid Ringdals klippa	138
<i>Författarnotiser</i>	140



Hugo Alfvén vid skrivbordet ca 1910. (Foto ur Hugo Alfvén Fondens arkiv, Leksands kulturhus.)

Hugo Alfvén som folkmusikupptecknare

Gunnar Ternhag

Nationalencyklopedin hävdar att tonsättaren Hugo Alfvéns ”intresse för svensk folkmusik och svensk folkton genomsyrar större delen av hans produktion”. Det starka bandet mellan Hugo Alfvén och folkmusiken finns naturligtvis genom hans tonsättningar som baseras på eller är inspirerade av folkmusik. Här står de älskade körarrangemangen av folkvisor i främsta rummet, men här ryms också ofta hörda orkesterverk som *Midsommarvaka* och *Dalarapsodin*. Därutöver förstärks bandet av Alfvéns bosättningar i Leksand. Det associativa bandet mellan Leksand och folkmusik har inneburit att också den mångårige leksandsbon Alfvén blivit sammankopplad med folkmusik.

Helt fel är det naturligtvis inte att associera Hugo Alfvén med folkmusik, men en begränsning, för att inte säga kråkvinkling av föremålets musikaliska horisonter. Den mesta musiken av hans hand har ingenting med folkmusik att göra, utan är i högsta grad konstmusik. Det gäller de flesta av hans orkesterverk, nästan alla av hans solosånger och faktiskt merparten av hans körverk.

Att Hugo Alfvén så definitivt förknippas med folkmusik är en särskild sak att fundera över, vilket dock får ske i ett annat sammanhang än detta. Med risk för att ytterligare betona Alfvéns folkmusikanknytning ska folkmusikupptecknaren Hugo Alfvén här få sin särskilda beskrivning. Bland allt det som arbetsmänniskan Hugo Alfvén hann med – och det var inte litet – fanns också uppteckning av spelmanslåtar i Roslagen och Dalarna. Resultatet av hans insamlingar finns att studera i Hugo Alfvéns arkiv i Uppsala universitetsbiblioteks Handskriftsavdelning (jfr. Rudén 1972, s. 225 ff). Dessa uppteckningar bildar utgångspunkt för följande sidor.

Roslagslåtar

Hugo Alfvéns allra mest omskrivna möte med spelmansmusiken ägde rum i Roslagen sommaren 1894. Han har i förtjusta ordalag beskrivit vistelsen på Svartnö i sina memoarer (Alfvén 1946, s. 235 ff), men fick dessutom anledning att återkomma till sina minnen från ön, när den upphovsrättsliga striden om *Swedish Rhapsody* ägde rum 1953–55 (Hedwall 1973, s. 124 f). I denna rapsodi ingår nämligen melodier, vilka Alfvén tecknade upp som sommarledig 22-åring.

Genom förmedling av sin beundrade fiollärare Lars Zetterqvist fick Alfvén hyra ett ställe på Svartnö somrarna 1892-1895. Zetterqvist hade sedan tidigare ett sommarviste på ön som ligger mellan Furusund och Blidö. Alfvén bodde noga taget på Eknö som redan på hans tid var en del av Svartnö, sedan sundet mellan öarna försvunnit.

Sommaren 1894 umgicks Alfvén med en nästan jämnårig ortsbo, *Erhard Lännman*, fiskardräng enligt Alfvén. Lännman var musikalisk, men spelade inte något instrument, utan sjöng och trallade, bl a traktens dansmusikrepertoar.

Erhard kom till mig på lördagskvällarna. Jag bjöd på kaffe och brännvin och bad honom tralla sina låtar, vilket han gjorde med liv och lust till långt in på nätterna. Sjutton av dessa låtar skrev jag ned... (Alfvén 1998, s. 155)

De nedtecknade låtarna finns bevarade i Alfvéns renskrift (UUB, Vok. mus. i hs 186:17). Samlingen har ursprungligen innehållit 16 låtar, men Alfvén har efter renskrivningen noggrant strukit över två och en halv låt: en polketta, en pekdans och andra repriserna av en schottis. Överstrykningarna är så grundligt utförda, att läsaren knappt uppfattar notbilderna. Man kan undra varför han tog sig för detta? Skedde det i samband med tvisten om *Midsommarvakas* melodier? Samlingen är hur som helst så omfångsrik och så rik på uppgifter att den säger en hel del om både upptecknaren och musikmiljön på ön (jfr. Ternhag 1992).

Erhard Lännman var som nämnts inte spelman, men Alfvén har ändå tecknat upp låtarna i bekväma fioltonarter som exempelvis G- och D-dur. Som skicklig violinist visste han var han skulle placera låtarna tonartsmässigt. Till yttermera visso hade han enligt egen utsago lärt sig den lokala dansrepertoaren.

I samlingen ingår danstyper som vals, gammal vals, polkett, hopp-polka, schottis och pekdans. Dessutom har Alfvén fångat en brudmarsch. Det är ingen större

musikalisk skillnad mellan de låtar som angivits som vals respektive gammal vals. De sistnämnda kännetecknas av ett något större mått av åttondelar i följd, vilket skapar en intensivare dans. Polketterna går intressant nog i 3/4-takt, inte 2/4-takt som numera är standard. Möjligen är Svartnö-varianten en rest från polkans introduktion i Sverige i mitten av 1800-talet, då polka ofta dansades ihop med vals i s.k. Polka-Walzer (Hellstam 1981, s. 137). Samlingens hopp-polka har sannolikt spelats i hastigt tempo – förmodligen var dansen besläktad med det som på andra håll kallats hoppssa. Schottismelodierna är enkla, men av det slag som fortfarande känns igen från gammaldansestraderna. Pekdansen, slutligen, går i 2/4-takt och har förmodligen dansats med någon pekande rörelse. Namnet på dansen är inte känt från andra håll, vilket inte betyder att dansen som sådan bara funnits på Svartnö med omnejd. Melodin, däremot, har varit vida spridd, vilket Alfvén själv upptäckte efter *Midsommarvakas* tillkomst (Alfvén 1948, s. 171).

Det intressanta i sammanhanget är kanske inte melodierna i sig. De flesta av dem är i sanningens namn ganska konslösa, för att inte säga banala. Många har en så tydlig treklangsmelodik, att dragspelstoner ofelbart stiger upp vid en snabb genomläsning. Några äger dock typiska fiolfigurer, framför allt i de brutna ackord som förekommer på flera ställen, vilka avslöjar att låtarna skapats för fiolbruk. 1894 hade dragspelet definitivt kommit till den här delen av landet, men fiolen fanns fortfarande med i bilden.

Nej, musikaliskt säger de enskilda låtarna inte särskilt mycket, desto mer som samling. Det är nämligen tydligt att Alfvén fäste Svartnö-ungdomarnas mode-danser på pränt. Han fångade helt enkelt de lättyper – och kanske de låtar – som skärgårdsungdomarna dansade till under 1890-talet. Vi kan säga att Alfvén med sin insats gjorde en samtidsdokumentation. Som sådan är den mindre vanlig, eftersom andra folkmusiksamlare hellre letade efter den riktigt gamla musiken.

Det anmärkningsvärda är således att Hugo Alfvén tecknade upp den då moderna dansmusiken på ön. Som 22-åring hade han ännu inte kommit i kontakt med andra folkmusiksamlare, utan noterade förmodligen de låtar som både han och vännen Erhard Lännman tyckte om – 16 lättrallade låtar som nyss spelats på traktens dansbanor. Styvt tio år senare, när han lärt känna Anders Zorn, Nils Andersson och andra folkmusikvårnare, skulle han se annorlunda på saken. Då skulle även han fråga efter mollpräglade polskor, precis som andra samlare. På Svartnö

hade han fortfarande en mer omedelbar inställning till den musik som kom ur Erhard Lännmans mun.

Spelmansrörelsen

Under 1900-talets första år kom Alfvén den s.k. spelmansrörelsen verkligt nära. En länk till den hade han i Lars Zetterqvist, vars namn skymtar på flera håll i rörelsens annaler. Men Alfvén hade också andra ingångar. Hos sin gynnare Ernest Thiel blev han bekant med Anders Zorn – och blev första gången uppbjuden till Mora 1902.

På Zorns initiativ hölls landets första spelmanstävling i Gesunda utanför Mora på sensommaren 1906. Evenemanget fångade många konstnärer, Alfvén var en av dem. Det första tecknet på en konkret handling i spelmansrörelsens anda skymtar i några brevrader från våren 1906:

Sedan har jag tänkt mig upp till Dalarna för att i några afkrokar teckna upp en del gammal folkmusik, som aldrig kommer på papper; och jag måste skynda mig, innan alla de gamla masarna dö, ty vi ha ej råd att förlora något af vår folkmusiks skatter. (Alfvén 1948, s. 165)

1907 engagerade Zorn honom som domare till spelmanstävlingen vid Sandängarna utanför Mora (jfr. Andersson 1958, s. 89 ff). I domargruppen ingick också Nils Andersson, Janne Romson och Anders Jobs. Den förstnämnde var spelmansrörelsens primus motor, skåning, till professionen jurist och ämbetsman, men livligt verksam som folkmusiksamlare (jfr. Ternhag 1994). Janne Romson skulle senare bli Siljanskörens ordförande, men var här inkallad i egenskap av musikaliskt intresserad folkhögskolerektor. Anders Jobs var nytillträdd musiklärare vid läroverket i Falun och organist i Stora Kopparbergs kyrka i samma stad (jfr. Rådström 1989, s. 49 ff).

Alfvén publicerade en skildring av tävlingen i Svenska Dagbladet den 4/8 1907. Artikeln monterade han så småningom in i sin självbiografi (1948, s. 380-389; se även Alfvén 1998, s. 87 f).

Alfvén greps av tävlingen, av hornblåsarna och fiolspelmännen, av folkmusiken i Dalarna. Det framgår inte minst av artikeln som lyser av förtjusning över upplevelserna på Sandängarna. Han fick tillfälle att återkomma till samma uppdrag, när Zorn sommaren därpå kallade till ännu en tävling på denna plats.

Spelmansrörelsens mest intensiva period ägde rum under seklets båda första

decennier. Då pågick ett landsomfattande insamlingsarbete under Nils Anderssons ledning, från 1908 i Folkmusikkommissionens namn. Spelmanstävlingar och -stämmor blomstrade. Pressen gav folkmusiken generösa spaltutrymmen. Framstående spelmän drog regelbundet ut på konsertturnéer, där de samlade intresserade åhörare i ordenshus och bygdegårdar. Under 1910-talet genomförde också järnvägstjänstemannen Karl Tirén sin smått heroiska insats med insamling av jojk i snart sagt hela svenska fjällvärlden (Ternhag 2000a).

Hugo Alfvén var nära bekant med rörelsens centrala personligheter och tog tveklöst intryck av dem och deras initiativ. Men han blev aldrig någon aktiv medarbetare, om nu inte hans egen insamlings- och kompositionsverksamhet ska räknas dit. Trots att han under dessa år för gott fäste sig för Dalarna, sträckte sig hans engagemang för folkmusiken bara undantagsvis utanför tonsättarverkstaden. Hans verkförteckning från perioden i fråga visar följdriktigt att folkmusikbaserade kompositioner är ganska sällsynta. Förutom körarrangemang av folkvisor återfinns egentligen bara *Midsommarvaka* som tillkom 1904 (jfr. Rudén 1992).

Andra tonsättare var betydligt mer involverade. Mest av alla engagerade sig Axel Boberg: som upptecknare, som domare vid spelmanstävlingar, som arrangör av folkmusikbaserade verk, främst för kör. Ruben Liljefors medverkade som tävlingsdomare vid upprepade tillfällen, men gav dessutom ut en samling med uppteckningar från Uppland (Liljefors 1929; se vidare Höglund 2003). Josef Eriksson, före övrigt elev till Liljefors, hade också domaruppdrag (Anderson 1958, s. 256). Samma syssla hade Wilhelm Peterson-Berger i Östersund 1910 och 1911 (Ternhag 2000b, s. 61 f).

Wilhelm Stenhammar kan knappast räknas till spelmansrörelsens vingårdsarbetare, men bör ändå nämnas i sammanhanget. 1902 gästade han Anders Zorn i Mora och tecknade vid detta tillfälle upp två låtar efter fiolspelmanen Hins Anders samt en folklig koral. Uppteckningarna ligger till grund för hans sällan uppförda rapsodi *Midvinter* för kör och orkester som färdigställdes 1907 (Wallner 1977; dens. 1991, s. 412 ff; Stagling 2001). ”Gammal hednisk midvinterdans och medeltida kristen psalmsång klinga samman i samma längtan ur vintermörkret mot sol och ljus”, skriver Stenhammar i ett brev om sitt verk och dess båda folkliga melodier (cit efter Wallner 1977, s. 5).

Alfvén och flera av hans samtida tonsättarkolleger bidrog till intresseökningen

för folkmusiken i början av 1900-talet, men hämtade också impulser för sitt kompositionsarbete. Det är viktigt att betona växelverkan: tonsättarnas betydelse (för spelmansrörelsen), men också betydelsen för tonsättarna. Tonsättarna skänkte legitimitet åt en musik som i många ögon var smutsig och undermålig. Å andra sidan påverkades deras skapande av insynen i spelmännens och vissångarnas musikaliska världar.

Spelmän i Dalarna

Troligen genom förmedling av Janne Romson fick Hugo Alfvén tillfälle att träffa *Anders Otter* (1877-1942) från Morkarlby i Mora. Otter sjöng, spelade horn och pipa. Efter hans föredrag gjorde Alfvén elva uppteckningar: en visa, fyra vallåtar och sex spelmanslåtar, varav fem polskor. Det är inte känt, när de båda möttes. I sin förteckning över Alfvéns kompositioner sätter Jan-Olof Rudén 1913 som ett första möjligt årtal. Men uppteckningarna kan också ha gjorts något tidigare.

Delar av Anders Otters repertoar fångades även av andra upptecknare. Lars Åhs, folkskollärare i älvdalsbyn Blyberg, men också fiolspelman och folkmusiksamlare, tecknade upp några nummer, sannolikt före Alfvén. 1921 gjorde Olof Andersson, Nils Anderssons efterträdare, kompletterande uppteckningar efter Otter (se Andersson 1922, s. 162 ff).

Det är slående att Alfvén tecknat upp ungefär samma material som både Åhs och Olof Andersson. Merparten visor och låtar är precis desamma som Åhs och Andersson fastnade för. Den musikintresserade Otter kunde sannolikt en hel del annat, vilket i så fall samtliga upptecknare ratade. Samstämmigheten mellan samlingarna kan bara bero på en sak, nämligen sammanfallande värderingar. Vid den här tidpunkten var Alfvén synbarligen överens med andra upptecknare om vilket musikaliskt material som borde fästas på pränt.

Däremot skiljer sig Alfvéns notbilder från de andras uppteckningar av samma visa eller låt. Upptecknarna har inte uppfattat musiken på samma sätt, vilket inte är något att förvånas över. Gehörsuppteckningar blir med nödvändighet subjektiva bilder, fastän de av eftervärlden ofta betraktas som sakrosankta (jfr. Ternhag 1996). Alfvén är på vissa ställen mer utförlig än de andra, medan hans notbilder i andra passager kan vara mer schematiska. Som helhet är hans uppteckningar minst lika pålitliga dokument som de andra samlarnas.

1908 hyrde Hugo Alfvén med familj den s.k. Kaptensgården i Tibble, belägen alldeles intill den tomt, där hans eget hus skulle komma att uppföras i början av 40-talet. I byn blev han bekant med *Lekatt Mats*, vilken p.g.a. sitt färgstarka yttre suttit modell för Sam Uhrdin och några andra konstnärer. Men:

Hugo Alfvéns bekantskap med Lekatt Mats hade från början ingenting med musik eller målning att skaffa. Den bottnade enbart i det intresse Alfvén hyste för den säregna folklöre Mats representerade. Så småningom växte fram en varm vänskap mellan Lekatt Mats och Alfvén, som varade ända till Mats borgång 1927. (Olsson 1958)

Det är en av Alfvéns medarbetare i Leksand, Erik Olsson, gemenligen kallad Krök Jerk, som minns. Han fortsätter:

Mats kom ofta på besök. Stundom blev han bjuden på en sup och det glädde honom. "Man blir så klar i hjärnan av en sup", ansåg Mats. När Alfvén under helger bodde i Gästgivargården kom Mats alltid in och hälsade på efter gudstjänstbesöket i kyrkan. (Ibid.)

Lekatt Mats, i kyrkoböckerna skriven som Sömskar Mats Danielsson (1841-1927) och antecknad som "arbetare", var fiolspelman. I memoarerna har Alfvén kärleksfullt skildrat "sin bästa vän i byn" (1948, s. 402 ff). Han beskriver bl a hur Mats och en annan musikalisk bybo, Nygårds-far, höll formliga sångarstrider inför Alfvéns ögon. Han bevarar också minnet av stunder med notblocket framför den sjungande Lekatt Mats:

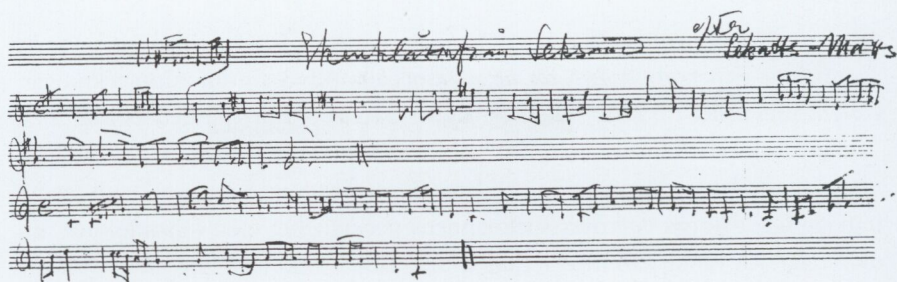
Många lördagskvällar bjöd jag hem Lekatt Mats till mig på kaffekask, då han outtröttligt sjöng den ena låten efter den andra, som jag tecknade upp.

Uppgiften om mängden uppteckningar efter den käre bygrannen ter sig aningen överdriven. Alfvén noterade sammanlagt sex låtar efter Lekatt Mats – åtminstone finns inte fler i Alfvéns kvarlåtenskap. Sex år senare publicerade han fyra av dem i pianodräkt: *Några låtar från Leksand* (gånglåt-dans-skänklåt-danslek). 1934 arrangerade han de lättlyssnade pianosatserna för liten orkester, ett arrangemang som framförts ganska ofta: *Fyra låtar från Leksand*. 1957 använde han bitar av arrangemangen till baletten *Den förlorade sonen* – och strax därefter gjorde han en orkestersvit av balettmusiken, där Lekatt Mats låtar finns med. Till de bevarade spåren av Alfvéns vänskap med Lekatt Mats hör också det porträtt som han målade till Mats 85-årsdag 1926 (se Hedwall 1990, s. 46).

Låtarna efter Lekatt Mats är förhållandevis enkla. Flertalet äger en konsekvent



Lekatts Mats. Foto ur Hugo Alfvén Fondens arkiv, Leksands kulturhus.



*"Skenklåtar från Leksand efter Lekatts-Matts" i Hugo Alfvéns uppteckning.
(Vokalmusik i handskrift 188, UUB.)*

durtonalitet. De äger uppriktigt sagt ganska lite av den karaktär som brukar förknippas med spelmanslåtar från Siljansområdet.

Invid nästa bosättning i Leksand fann Alfvén en annan spelman med intressanta låtar. 1909 stod hans egen gård i Tällberg klar, i vilken han kunde flytta in tillsammans med Maria och fyraåriga dottern Margita. I byn bodde *Gädd Jonas* med maka och två barn. Hemmansägaren Jonas Norin (f 1868), som var hans formella yrkesbeteckning och namn, spelade fiol. Han figurerade ofta i konstnären och hembygdsvårdaren Gustaf Ankarcronas sällskap. Ankarcronas gård Holen, belägen på byns högsta punkt, var platsen för ett umgänge som innehöll många av Dalarnas kulturpersonligheter (jfr. Näsström 1972, s. 124 ff; Eklund & Thunell 1982). Dit inbjöds regelbundet Gädd Jonas med sitt glada anlete och sin fiol.

Alfvén beskriver själv Gädd Jonas:

Han tjänte sitt bröd på varjehandat tillfälligt arbete, men hans käraste sysselsättning var fiolspelet, och han stack inte under stol med att han var byns mästerspelman.

Han verkade oändligt godsint, men hade svårt att hålla tankarna samman. Än gick de hit, än gick de dit. Han hade alla skruvar i behåll, men det föreföll som om de glappade en smula. När jag berättade, att även jag tyckte om att spela fiol, blev han så förtjust att han på stående fot föreslog, att jag skulle köpa en stuga i Tällberg, så kunde vi spela duetter... (Alfvén 1948, s. 409)

Alfvéns minne av Gädd Jonas som spelman skulle överges snart för en annan hågkomst. Det var nämligen genom Gädd Jonas som Alfvén kunde förvärva en byggbar tomt i Tällberg, på vilken han uppförde sin Alfvénsgård.

Den 16 juli 1910 möttes Alfvén och Gädd Jonas – möjligen är det detta tillfälle

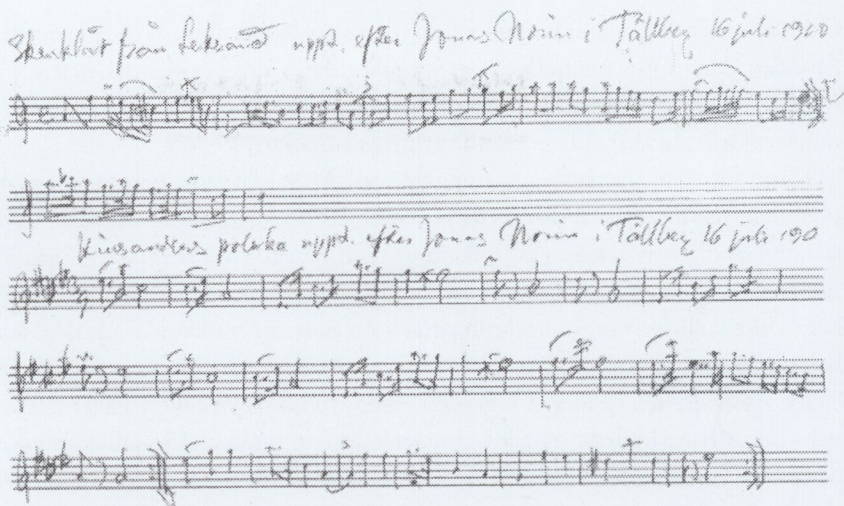
som får sin beskrivning i självbiografen. Det daterade beviset för deras möte är några sidor i en notbok som ser ut att innehålla Alfvéns primäruppteckningar. Bladen innehåller tre låtar: "skenklåt från Leksand", "Hins Anders-polska" och "Tyska klockspelet" som är en spridd polska med pizzicato-inslag, avsedd för lyssning enbart. Andra repriserna på skänklåten är ofullständig. Karl Sporr som senare träffade Gädd Jonas beskriver spelmannens personlighet med följande ord: "en oförarglig och vänlig karl med verklig musikglädje" (Sporr 1999, s. 97).

Upppteckningarna är noggrant utförda med alla förslag och drillar. Än en gång visar Alfvén sin skicklighet som lyssnare och notskrivare. Men materialet kom aldrig till användning, om nu Alfvén hade den avsikten.

Ingen av de tre spelmännen – Anders Otter, Lekatt Mats och Gädd Jonas – var svåra att nå för Alfvén. Tvärtom var de bekanta musikpersonligheter i de kretsar, vari han rörde sig. Något aktivt arbete för att spåra sångare och spelmän i Dalarna



Spelmannen Gädd Jonas underhåller med sin fiol ett sällskap med leksandsbor som samlats kring konstnären och hembygdsvärdaren Gustaf Ankarcrona (1869-1933). Ankarcrona sitter vid bordets kortända. Bilden är tagen på 1920-talet. (Foto i Leksands kulturhus.)



Två av Hugo Alfvéns uppteckningar efter Gädd Jonas, en skänklåt och en polska. (Vokalmusik i handskrift 196, UUB.)

utförde han inte. Det överlät han åt andra, varav en del bevisligen försåg honom med godbitar ur sina samlingar. Hans egna uppteckningar kom med andra ord till som ett resultat av givna möten.

Ett stycke utanför folkmusiksamlarnas allfarvägar gick Alfvén, då han den 30/8 1923 tecknade upp fyra låtar efter *Olof Hedmark* (f 1855) i Älvdalen. "Travar Ulov" (Persson) som han kallades hemikring var ingen stor spelman (jfr. Andersson 1922, s. 52 f). Ragnar Forsslund som väl känner folkmusiken i Älvdalen skriver:

Travar Ulov var musikalisk och spelade lite fiol ibland, men han spelade nog inte till dans eller offentligt. [Spelmannen] Lars Orre, som var måg till Travar Ulov, brukade väl spela i lag med svärfar sådär "inni kammarn", när de tog sig en sup tillsammans. (Brev till förf. 23/2 1998)

Uppteckningarna av Hedmarks låtar gjorde Alfvén under ett besök i Älvdalen. Förmodligen fördes han till Hedmark av nämnde *Lars Orre* (1871-1954), efter vilken Alfvén tecknade upp sju låtar vid samma tillfälle. En enda låt noterade han efter en tredje spelman, *Gereon Fält* (1882-1955), för övrigt kusin med Orre. Både

Orre och Fält var välkända namn i den långa raden av framstående spelmän i Älvdalen. Lars Orre var notkunnig, spelade tidvis i lokala orkestrar och var en hängiven värnare av folkmusiken i sin hembygd. Det är därför ingen oäven gissning att Orre guidade Alfvén bland socknens låtspelare.

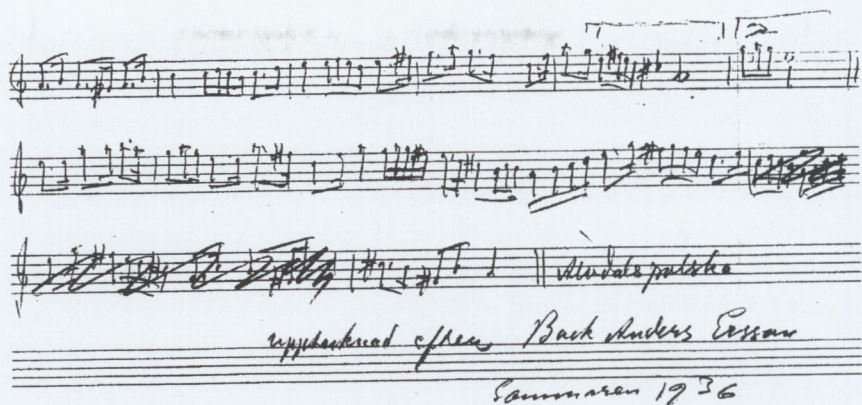
Alfvén har inte lämnat några uppgifter om Älvdalsfärdens sammanhang, om eventuellt ressällskap och om andra syften än låtinsamling. Besöket måste under alla omständigheter ha skett i samband med en vistelse i Tällberg, där Alfvén försökte tillbringa mesta möjliga del av sommarledigheten från director musices-sysslan i Uppsala. Ingen av uppteckningarna kom dock att brukas i kompositionsarbetet. Möjligen skedde uppteckningarna i samband med en bilresa till övre Dalarna, vilken Alfvén skildrar i sina memoarer (1952 s. 1930 ff). I vilket fall som helst hörde han vid detta tillfälle så bra låtar att han inte kunde låta bli att notera dem. Han hade vid detta tillfälle inte någon folkmusikbaserad komposition på sitt skrivbord, men hade å andra sidan färdigställt *Vallvisa från Älvdalen* (Limu, limu, lima) för solo, blandad kör och piano några månader tidigare. Kanske finns ett samband mellan den nyss gjorda kompositionen och färdan till Älvdalen?

Dessvärre är upplysningarna kring nästa uppteckningstillfälle om möjligt ännu magrare. "Sommaren 1936" gjorde den då 64-årige Alfvén uppteckningar efter två fiolspelmän i Älvdalen: *Back Anders Ersson* (1872-1940) och *Anders Andersson* (1872-1955), Holen – båda lustigt nog årsbarn med Alfvén. Han gjorde sannolikt uppteckningsarbetet på plats i Älvdalen.

Så dags i livet var Alfvén på väg att avsluta sin långa gärning i Uppsala. Efter medverkan i den sjätte allmänna sångarfesten som hölls i Göteborg i mitten av juni tillbringade han sommaren i Danielsgården i Tibble. Därifrån gjorde han utflykten till Älvdalen.

Ett första arrangemang av visan *Och inte vill jag sörja* – för blandad kör med pianoackompanjemang och tillägnat Siljanskören – hade just lämnat arbetsbordet. Något annat folkmusikbaserat komponerande var inte i sikte denna sommar.

Alfvén noterade två nummer efter respektive spelman. Notbilderna är nerkastade, inte alls utförda med den pregnans som Alfvén annars gjort sig känd för. Efter Back Anders noterade han två polskor i omisskännlig älvdalsstil. Och framför Anders Andersson skrev han först ner en ganska enkel polska, därefter en vokalmelodi som är en variant av Gammal fåbodpsalm. Tre år tidigare tecknade Karl



En polska efter Back Anders Ersson från Älvdalen såsom Hugo Alfvén tecknade upp den sommaren 1936. (Vokalmusik i handskrift 198, UUB.)

Sporr upp samma melodi efter samme person. Av Sporr's uppteckning framgår att melodin sjungits till väckelsesången "Uppstånden är Kristus" (*Pilgrimssånger* 1959, nr 76; jfr. Dicander 1981, s. 133 ff).

Back Anders tillhörde inte de mest framträdande spelmännen i Älvdalen, även om han var skicklig på sitt instrument. I sin ungdom spelade han till dans hemma i byn, ofta tillsammans med brodern Erik som också spelade fiol. Anders Andersson, däremot, var en framträdande personlighet i sin bygd. Andersson var välmeriterad kommunalman och häradsdomare, en tid ordförande i Elfdalens hembygdsförening. Enligt en brorson skedde uppteckningsarbetet i samband med en middag under besöket i Älvdalen (brev från R. Forslund 15/9 1998).

Inte heller dessa uppteckningar från Älvdalen kom in i Alfvéns kompositoriska arbete. Sannolikt fäste han dem på notpapper för att han helt enkelt uppskattade låtarna.

Folkmusikupptecknaren Hugo Alfvén

Efter uppteckningsarbetet i Älvdalen 1936 gjorde Hugo Alfvén såvitt känt aldrig någonting liknande. Det som började med en entusiastisk notering efter en trallande dräng i Roslagen fick sin avslutning i norra Dalarna med några snabbt skissade notsidor – i god Alfvén'sk stil tillkomna i samband med en middag. Mellan dessa

båda punkter gjorde Alfvén i första hand några uppteckningar i den smittande spelmansrörelsens spår. Men den sammanlagda mängden noterade melodier är inte särskilt stor, sedd i relation till allt annat Alfvén mäktade med, men också i förhållande till den omfattande folkmusikinsamling som skedde under dessa år.

Någon betydande folkmusikupptecknare var alltså inte Hugo Alfvén, även om några av hans uppteckningar blivit allmängods tack vare skickligt utformade arrangemang. Hans arbete är ändå värt att uppmärksamma. För hans eget komponerande gav direktkontakten med ett antal spelmän bevisligen ett inflöde av impulser. Eftersom de flesta förlagorna till hans folkmusikbaserade verk utgjorde uppteckningar ur tryckta samlingar, innebär det egna uppteckningsarbetet att han kunde tolka andras uppteckningar med god stilkännedom. Vidare gav som sagt några av de egna låtuppteckningarna inspiration till ett par av hans mest spelade verk. För spelmansrörelsen och för den musikintresserade allmänheten fick Hugo Alfvéns uppteckningsarbete indirekt stor betydelse, genom att han som tonsättare därigenom förstärkte sitt eget engagemang i folkmusiken.

Litteratur

- Alfvén, Hugo 1907: "Låt-täflingarna i Mora. Ett sommarminne." *Svenska Dagbladet* 4/8 1907.
– 1946: *Första satsen. Ungdomsminnen*. Sthlm: P.A. Norstedts & Söners Förlag.
– 1948: *Tempo furioso. Vandringsår*. Sthlm: P.A. Norstedts & Söners Förlag.
– 1952: *Final*. Sthlm: P.A. Norstedts & Söners Förlag.
– 1998: *Brev om musik. Utgivna och kommenterade av Gunnar Ternhag*. Hedemora: Gidlunds.
Andersson, Nils 1922: *Svenska låtar. Dalarna 1*. Sthlm: P A Norstedts & Söner.
Andersson, Otto 1958: *Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och spelmansrörelsen*. Sthlm: Nordiska museet.
Dicander, Jörgen 1981: *Väckelsens folkmelodier från Dalarna*. (Dalarnas fornminnes och hembygdsförbunds skrifter 24.) Falun.
Eklund, Gunn-Britt & Thunell, Inger 1982: *Gustaf Ankarcrone*.
Konstvetenskapligt projektarbete. Institutionen för konstvetenskap, Uppsala universitet.
Hedwall, Lennart 1973: *Hugo Alfvén. En svensk tonsättares liv och verk*.
Sthlm: P.A. Norstedts & Söners Förlag.
– 1990: *Hugo Alfvén. En bildbiografi*. Tierp: Norrlandsförlaget.
Hellstam, Dagmar (red.) 1981: *Folkdanser. I. Norden*. Sthlm: Stegeland.
Höglund, Niclas 2003: *Ruben Liljefors – en biografi*. C/D-uppsats. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet.
Näsström, Gustaf 1972: *Mitt Dalarna*. Sthlm: Askild & Kärnekull.
Olsson, Erik 1958: "Leksandskarlar: Legenden Lekatt Mats". *Mora Tidning* 29/12 1958.

- Rudén, Jan-Olof 1972: *Hugo Alfvéns kompositioner. Käll- och verkförteckning. Utarbetad på uppdrag av Hugo Alfvén stiftelsen*. Sthlm: Nordiska musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen.
- 1992: "Midsommarvaka – från skiss till utgåva, uruppförande, kritik." *Alfvéniana*, 1-2/1992, s. 3-4.
- Rådström, Anne Marie 1989: *Jobs. Berättelsen om en konstnärsfamilj*. Hedemora: Gidlunds.
- Sporr, Karl 1999. *Folkmusik i Leksand, Djura och Siljansnäs. Uppteckningar 1916-1947*. Inledning och kommentarer av Märta Ramsten. (Leksands sockenbeskrivning XI.).Leksand.
- Stagling, Ingvor 2001: *Wilhelm Stenhammar och Den signade dag. Från uppteckning till rapsodi*. C-uppsats. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet.
- Ternhag, Gunnar 1992: "16 låtar från Svartnö – modemusik från 1890-talets Roslagen." *Alfvéniana* 1-2/92, s. 7-8.
- 1996: "...och noterna hade du i hjärtat. Stort och smått om musik i klingande form och på noter." *Dansk årbog för musikforskning, XXXIII, 1995*, s. 63-78.
- 2000a: "Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk – med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger." *Svensk tidskrift för musikforskning* 2000, s. 57-78.
- 2000b: *Jojksamlaren Karl Tirén*. (Skrifter utgivna av Dialekt-, ortnamns och folkminnesinstitutet i Umeå. Serie F. Musikliv nr 1.) Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesinstitutet i Umeå.
- Wallner, Bo 1977: "...något slags midvinterdröm. Om Wilhelm Stenhammar och den national-romantiska orkesterrapsodin." *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1977:2, s. 5-22.
- 1991: *Wilhelm Stenhammar och hans tid. 2*. Sthlm: Norstedts.

Auguste Bondeson, Gamle Væn,

Kjære mig på et befræret lille brev som min
frøge: Der er visse stund når spelmændene
speler Necker-slag (eller Skindbarlslag)?
En skæning har sagt mig ja ^{a. Ciss.}

Men så skæninge på det vinkeligt anes.
Der strængene vi måtte afgrunde:

Hastig Væn,

August Skindberg.

31 Danergetan. Skidm. 9. Nov. 1900.

En brevfråga från August Strindberg

Märta Ramsten

Säg mig på ett brevkort lika kort som min fråga: Hur är violen stämd när spelmannen spelar Necka-slag (eller Strömkarlaslag)? En skåning har sagt mig e. a. ciss. e'. Men sakkunnige påstå det orimligt emedan strängarne då måste springa!

Frågan ställdes av August Strindberg den 9 november år 1900 till August Bondeson, läkare, författare och samlare av folkminnen.

Strindberg var vid den här tiden i färd med författandet av *Kronbruden*. Eftersom mycket av *Kronbruden* bygger på folkloristiska teman hade säkert funderingarna kring spelmansmusiken kommit upp i samband med arbetet.

Men de här funderingarna var inte främmande för honom. P-A Hellqvist nämner i sin bok om Strindberg och musiken, *En sjungande August* (1997), att Strindberg tar upp samma problem också ett par år tidigare i *Ockulta dagboken*. Där kopplar han samman olika stämningar av fiolen (eller skordaturer) med satanism. Som bekant, ingenting var främmande för Strindberg! Han använde sig inte sällan av folkmusik i väl valda sammanhang i sina pjäser och han hade mycket bestämda åsikter i ämnet, något som jag tagit upp i artikeln ”Håll upp att röra i gammal urmusik! Några anteckningar om Strindberg och folkmusiken” i *Noterat 1*. Uppmaningen ”Håll upp att röra i gammal urmusik” var riktad till stadsnotarien i Lund, Nils Andersson, tillika välkänd folkmusikupptecknare, som var en nära vän till Strindberg och som säkert spelade en viss roll för Strindbergs uppmärksammande av folkmusiken. Skåningen som omnämns i brevet är sannolikt just Nils Andersson.

Brevet ovan återfinns i August Bondesons samling i Språk- och folkminnesinstitutet, Uppsala (ULMA 351b:7). Bondeson var vid den här tiden verksam

som läkare i Göteborg, men han ägnade samtidigt en stor del av sin tid till insamlande av sagor, sägner och visor. Han framträdde också själv med fiollåtar och visor. De insamlade visorna – texter och melodier – gav han ut 1903 i *August Bondesons visbok. Folkets visor sådana de leva och sjungas ännu i vår tid*. Strindberg hade lärt känna Bondeson under sin vistelse i Göteborg vid 1890-talets början.

Man kan ju undra varför Strindberg vände sig till Bondeson med sin förfrågan, om han inte litade på Nils Andersson, som var hans nära vän och som ju eftervärlden sett som den store folkmusikkännaren. Kanske berodde det på att Nils Andersson var flöjtist, medan Bondeson spelade fiol och därför ansågs tillförlitligare när det gällde kunskapen om fiolens möjligheter och stämningar. År 1900 hade Andersson inte påbörjat sitt stora uppteckningsarbete i olika delar av Sverige. Han hade huvudsakligen ägnat sig åt sitt hemlandskap Skåne. Bondeson kom från Halland och representerade en annan tradition, vilket också kan ha haft betydelse eftersom Strindberg säkert ville ha så allsidig information som möjligt.

Men vad fick Strindberg för svar? Ja, det vet vi inte. Men så här i efterhand kan vi konstatera att han nog mindes fel ifråga om stämningen av fiolen i näcklåtarna. Troligen avser han fiolstämningen $a - e^1 - a^1 - ciss^2$, vilket är vanligt i vissa Adurlåtar av programmusikalisk karaktär, som Strömkarlspolska/Djävlspolskan/Hins polska, Tyska/Engelska klockorna, m. fl. (se vidare Ulrika Gunnarsson, "Biber och Näcken. En jämförelse mellan konstmusikens scordatura och folkmusikaliska omstämningar" i *Noterat* 6). Det används förvisso många olika typer av omstämningar av fiolen, framför allt i Norge, där man kan räkna till åtminstone 23 olika omstämningar av fiolen. Den nyss nämnda typen av omstämning vid Strömkarlspolskor etc. brukar kallas trollstämning (av norska trollstilling).



August Bondeson ca. 1900. Foto från Svenskt visarkivs samlingar.



Christian Romans initialer i form av en kantat invid försättsbladet i handskriften Flora Säterensis, i vilken han för sina texter använt 25 melodier av Johan Helmich Roman.

Johan Helmich Roman och frihetstidens parodivisa

Eva Helenius-Öberg

Parodivisan och 1700-talskulturen

Johan Helmich Romans (1694–1758) musik innebar stilistiskt någonting nytt inom svensk tonkonst, som kontrasterade mot den vid 1700-talets början rådande franska smaken. Hans egna kompositioner och hovkapellet av honom introducerade repertoar uppskattades i bredare folklager och spreds snabbt i vis- och notböcker över landet. Särskilt hans världsliga sånger med svensk text sjöngs och användes i nya konstellationer i frihetstidens parodivisa, och vissa av dem var levande ännu vid 1800-talets början. I äldre tider läste man sällan poesin. Man sjöng den, en sedvänja, som även den kan följas in i 1800-talet. Ett exempel är Esaias Tegnér's dikt "Flyttfåglarna", för vilken en avskrift i en visbok ger melodihänvisningar, som kan identifieras såsom Bernhard Crusells tonsättning av detta poem. Tidens poesi på modet spreds i visböcker, där det ibland finns en hänvisning med antydning om till vilken melodi visan skulle sjungas. Endast sällan innehåller visböckerna melodin i klar notskrift. Det gör däremot notböckerna, som vanligen ger oss såväl text som musik men där texten i vissa fall kan uteslutas, så att sången blir till ett klaverstycke.

Åtskillig poesi till notböckernas sånger är skriven av författare i ropet. Så sjöngs Hedvig Charlotta Nordenflychts dikt "Säg mitt hjärta mig" till ouverturen till Händels opera *Alcina* och arian "Bårt med dina farliga pilar, / Kärlek skona et bröst" till slutkören "Godete i cari amanti" ur samme tonsättares opera *Amadigi*. Hennes visa "Alla Lamben för mig dödde" tonsattes av Ferdinand Zellbell d.y.

Den senare finns i en notbok i Statens musikbibliotek, som också innehåller flera av Henrik Philip Johnsens sättningar av poesi ur samlingen *Våra försök*, som utkom 1753. Ekbachs notbok återger Olof Dalins "Fader vår som från det höga, / ned i minsta vinkel ser" med sin melodi, betecknad som "Air". Dikten förekommer ofta i visböckerna men utan melodihänvisning och har således sjungits "under sin egen behagelige melodie". Under Dalins sång är en annan "Air" noterad, vars text "Lät afvund hvässa sina tänder" frekvent finns i visböckerna. Den lika vanliga sången "Så ofta jag min tobakspipa / med bästa knaster fyllt" har drag av förnöjsamhet men påminner parallellt med en njutningsfilosofi om förgänglighetens och dödens visshet. Den är en försvenskning av en tysk visa "So oft ich meine Tabakspfeife", som ingår i den av Johann Sebastian Bach sammanställda *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (Aria, nr 19, BWV 515 a). Den svenska visan utkom som skillingtryck, men det är inte känt, om man här sjungit den till Bachs melodi. Allmänt spridd både i visböcker och notböcker var sången "Du fiäderflock som qwäder" med musik av kapellmästaren i Kassel Fortunato Chelleri, som vistades i Stockholm några år vid 1730-talets början. Texten till den anonyma "Liufva skog jag dig utväljer" finns i många avskrifter och spreds som skillingtryck, medan melodin bevarats i en notbok tillhörig C.H.

De givna exemplen visar på nödvändigheten att kombinera visböckernas texter med notböckernas innehåll såsom en väsentlig grund för utforskandet av parodivisans labyrinter. De påminner oss också om att vi i 1700-talets parodivisa möter en högre ståndskultur, av vilken vissa element länge levt kvar i folklig tradition. Seden att arrangera och förse känd musik med ny text är gammal. För yrkesmusikern var detta den vanliga arbetsmetoden att snabbt producera musik för t.ex. nästa söndags högmässa. Alltjämt lever traditionen i visor till fest och bemärkelsedagar, i dryckesvisor o.dyl. Det är från parodivisans blomstringstid under 1700-talet, som vi får bättre kunskap om den företeelse, i vilken vi gärna ser Bellmans konst som en höjdpunkt. Utmärkande är dess aspektrikedom, där text och musik valdes för att väcka associationer och framkalla känslöstämningar, något som kunde användas som offentligt diskussionsforum, inte sällan i frihetstidens politiska maktkamp. I dag skulle vi skriva en debattartikel eller delta i diskussioner i radio och TV, men under censurens 1700-tal valde man dölja sig bakom en visas oskyldiga fasad. För det var inte bara texterna, som kunde vara kontroversiella. De

melodier, som förknippades med dem, färgades av ordens innebörd och kunde beroende på sammanhanget även de bli eldfångda.

Romans musik blev flitigt använd i parodisammanhang. Själv använde han tekniken påfallande ofta särskilt under 1720-talet – de tolv flöjtsonaterna, som trycktes 1727, musiken till ryske ministern Golovins fest i Stockholm 1728 med anledning av den 12-årige tsar Peter II:s trontillträde och *Bröllopsmusiken* (HRV 600), som Ingmar Bengtsson förmodat vara tillkommen för ett bröllop vid hovet, troligast Carl Gustaf Tessins syster Hedvig Charlotta, som stod brud den 9 mars 1729 (Bengtsson 1985, s. 17 f) – men hela perioden mellan de båda utrikes resorna, dvs. 1721–1735, framstår i sammanhanget som central. Under dessa år förefaller också merparten av Romans världsliga sånger till svensk originalryk ha tillkommit. 1730-talet präglades mer av offentligt musicerande, antingen det skedde genom konserter eller genom teaterföreställningar vid Svenska komedien, som spelade på Bollhuset. Åren 1737 till ca 1740 förefaller vara en andra, dock inte så intensiv period, då Roman använde sig av tekniken. Här har han bl.a. återanvänt ett nykomponerat "Assaggio" i fiss (BeRI 313:4) och den populära satsen nr 40 ur *Golovinmusiken*. Därtill har han citerat den långsamma satsen i sin flöjtkonsert, sats 3 ur sinfonia E (BeRI 3:3) och sats 4 ur sinfonia D (BeRI 14:4), alla odaterade. Troligen hör kombinationen av en svensk text med en italiensk operaaria även till tiden ca 1740. Två rader "Tänk här är inte bestånd i verlden" ur Georg Stiernhielms *Hercules* lades under arian "Beltà negletta da un inconstance" ur pasiccione *Olimpia in Ebuda* av Giovanni Battista Pescetti (HRV B 36), vars musik Roman mött i Italien. Vid 1740-talets början började sedan skuggorna falla långa över Romans liv. 1741 dog drottning Ulrika Eleonora d.y., hon som hållit sin beskyddande hand över Roman och hans konst. 1744 miste han sin hustru Maria Elisabeth, och han stod ensam med fem barn. Då hade han också genom mer än tjugu års hårt arbete brutit sin hälsa. 1745 beviljades han tjänstledighet för att "ständigt få wistas på landet" på gården Lilla Haraldsmåla några mil norr om Kalmar. Därefter dominerade kyrkomusiken och de andliga sångerna, som visserligen sjöngs ute i hemmen i sin originalform men veterligen inte återanvänts i andra textkombinationer.

När Roman parodierar sig själv står han vanligen på instrumental grund. I vissa fall har han återanvänt vokalmusik, huvudsakligen festkantater från 1720-talet. Det gäller *Festa musicale* från 1725 (HRV 602), där Sveriges aria "Vieni prode

Federico" är identisk med arian "Mà tu sorda à miei sospiri", som är daterad 1722 (HRV 890), *Freudige Bewillkommung* till drottningens födelsedag 1726 (HRV 603) och sats 10 ur *Bröllopsmusiken* (HRV 948). Frågan kunde ställas om dessa möjligen i sin tur går tillbaka på nu förlorade instrumentalverk. Problemet är väsentligt, eftersom en daterbar text kan ge en indikation om tillkomsttid för ett odaterat instrumentalverk, ur vilket Roman använt en melodi.

En hovkapellmästares plikter

Roman komponerade sin musik i speciellt syfte och för särskilda tillfällen. På sin ålders höst skrev han för barnens fostran och familjens husandakter i Haraldsmåla. I aktiv ålder tillkom hans musik såsom del av uppdrag i tjänsten som hovkapellmästare. Därför är det så viktigt att hålla ordning på detaljerna i Romans biografi, att kombinera hans musik med möjliga evenemang såväl vid det slutna hovet som i offentlighetens ljus, att förstå vad som hände när och varför. Hans 30-åriga verksamhet såsom hovkapellmästare 1721–1751 innebar en djupgående förändring av svenskt musikliv. Han är vår förste inhemske tonsättare av rang med en omfattande produktion huvudsakligen i de genrer hans plikter vid hovet krävde. Dit hörde att förse hovkapellet med god musik, som antingen var nyskriven av honom själv eller arrangerad av honom för särskilda tillfällen, och att träna orkestern, så att den höjde och behöll sin kvalitet och således levde upp till kravet att vara ett kulturellt adelsmärke i särskilt den främmande diplomatkårens ögon och öron. De sköna konsterna, inte minst hovmusiken, var den glans, som likt en gloria strålade kring kungadömet Sveriges krona. Således skulle orkestern medverka vid alla för hovet viktiga evenemang såsom uppvaktningar, särskilt kungligheters födelse- och namnsdagar, rikshögtidligheter (såsom dop, bröllop och begravningar) kyrkoårets alla gudstjänster och andakter, riksdagars öppnande och avslutande samt mottagningar och nöjen (såsom baler och assembléer).

Då Roman i passionstiden 1731 gav de första offentliga konserterna i Sverige, skedde detta för att hålla hovkapellet på hög musikalisk nivå under den press som det innebär att spela för publik. Introduktionen av offentliga konserter innebar att musiken fick andra och fler spridningsvägar än tidigare, då en musikupplevelse i teorin stod öppen för alla men i praktiken begränsades till dem som hade pengar att betala sin biljett. Även teatern innebar offentlighet. Den har alltid varit en

effektiv spridningsväg för sånger och visor, som blivit sin tids örhängen. Åtskilligt av det som vi i dag ser på såsom "klassisk musik" kan betecknas som populärmusik, som framfördes vid gästabud, bröllop och dop eller musicerades i hemmen. Det förtjänar att åter påpekas, att den gängse kategoriseringen är vår efterkonstruktion, som inte alltid stämmer med historiska förhållanden. Från hovet och teatern spred sig musiken vidare ut i samhället bl.a. via det under 1700-talet florerande ordensväsendet och via hovkapellister och till hovkapellet knutna musikerkrafter till yrkesmusiker, inte minst organister ute i landet, som ofta också var musiklärare både i skolorna och hos privatpersoner.

För att förstå tillkomst och spridning av Romans världsliga sånger kommer därför tre områden i fokus – den omsorg om svenska språket, som sedan 1600-talet utgått från rikets högsta styrande organ (särskilt det kungliga kansliet) att främja tillkomsten av en svensk originallitteratur, vad tjänsten som hovkapellmästare krävde, och vad som hände offentligen, särskilt på teatern.

Roman, hovtjänsten och svenska språket

ROMANS VÄRLDSLIGA SÅNGER

Romans engagemang för svenska språket brukar förknippas med hans inval i Vetenskapsakademien den 6 februari 1740 och hans medlemskap i Svenska Tungomålsgillet. Under 1740-talet var han tillsammans med Anders Johan von Höpken, Jacob Faggot, Ulric Rudenschöld, Olof von Dalin, Carl Gustaf Tessin m.fl. medlem av ett arbetsutskott inom akademien, som bl.a. hade ansvar för att normalisera stavningen i sina egna skrifter såsom rättesnöre i svenskt språkbruk (Rodoc, s. 159). Den konsert han gav i Vetenskapsakademien den 7 oktober 1747, då han bl.a. framförde sin bearbetning av Leonardo Leos körverk *Dixit Dominus Domino meo*, brukar anses som det klaraste uttrycket att visa "Svenska Tungomålets böjlighet til Ton=Konst". Tre år senare inlämnade han till akademien ett memorial "huru Musiqven, i Synnerhet Kyrkomusiqve med Svenska ord, borde upmuntras" (Rodoc, s. 162 f). Hans engagemang i denna fråga är emellertid betydligt äldre och manifesterat vid de stora konserterna 1731, 1732, 1733 och 1734, då han framförde musik av Marcello och Händel till texter i egen översättning. I förordet till det texthäfte han lät trycka med ord på italienska och svenska till Benedetto Marcellos *Estro poetico-armonico*, som han uppförde den 29 augusti

1731, ger han för första gången uttryck för de tankar han in i ålderdomen skulle arbeta för i ett handlingsprogram att förädla modersmålet. Hans intentioner var, säger han där, "at söka åstadkomma, det man hälst uti Andelig Musique intet må hädanefter behöfwa widare bruka fremmande Tungomåhl, hwilket föga Andacht och upmärksamhet förorsaka kan hos dem som ej Språket nog mächtige äro" (Rodoc, s. 76). Texthäften med andligt innehåll lästes också som andaktslitteratur. Satsen "Guds stad warder upfyld" ur detta verk användes sålunda i avskrift i Wallens vissamling och bör ha sjungits till Romans bearbetning av Marcellos musik.

Romans omsorg om svenska språket har emellertid följt honom från 1720-talet. Mycket talar för att det vid årtiondets slut funnits en krets av skalder vid hovet, som skrev på svenska. Gemensamt för dem är att de var ämbetsmän i det kungliga kansliet eller något av kollegierna. Det kungliga kansliet förespråkade sedan 1600-talet användandet av svenskan i officiella texter och var en drivkraft i utvecklingen att skapa en inhemsk originallitteratur (Stina Hansson 1984). Romans handlingsprogram för modersmålet passar väl in i denna officiella ståndpunkt, och det är främst i den grupp av barockdiktare med anknytning till hovet som vi hittar Romans textförfattare – Jacob Frese, Sophia Elisabeth Brenner, Johan Gabriel Werving och Johan Runius. De hade känt varandra och tillhört kretsen kring fru Brenner, assessorn i antikvitetsarkivet Elias Brenners hustru, som under 1710-talet hållit borgerlig salong (von Platen 1954). I utkanten av kretsen kring fru Brenner fanns f.ö. även Carl Johan Lohman, som vi nedan möter såsom en av Romans textförfattare (Swahn 1971, s. 23 f). Dikter av dessa skalder fanns i Romans bibliotek, t.ex. Runius' "Dudaim" från 1714-1715, ur vilken Roman hämtat stoff att tonsätta. Fru Brenners tankevärld var Roman väl förtrogen med, då han hade hennes "pöetiske dickter" och "passions wärck" i sitt bibliotek och i sitt företal till *Drama* 1734 citerade hennes "utlåtelse om Poësien", som han där tillämpade på musiken.

Av Romans knappt 250 världsliga solosånger är det 131 kända som har svensk text. I övrigt använde han italienska, franska, tyska, engelska, nederländska, danska, latin, grekiska och turkiska. Med få undantag - t.ex. "Du kära Dag som blänker opp" (HRV 816), som är en översättning av en dikt av en A.M. Castoria - är de svenska texterna originallyrik. På samma sätt som Roman skrev sin musik i tjänsten, var han säkert anvisad att därvid använda sådana texter, som förelades honom. Det gäller klart festkantaterna till de kungliga, där exempelvis Antonio Papi (*Festa*

musicale, 1725, HRV 602) hade varit drottningens lärare i italienska och franska språken. Carl Johan Lohman (*Freudige Bewillkommung*, 1726, HRV 603) var hovpredikant och Sophia Elisabeth Brenner (*Varelse som utan dagar*, 1730, HRV 605) tillhörde hovkretsarna.

Så gjorde även de skalder, vars dikter Roman tonsatte under 1720-talet. Den viktigaste av dessa var Jacob Frese, som var handelsmannason från Viborg i Finland men hade flytt troligen redan 1710 till Sverige under det stora nordiska kriget och så småningom blivit kanslist vid kungliga kansliets kammarexpedition. 1724 publicerade han sina *Andelige och werldslige dikter*, som trycktes på nytt 1726, då han även utgav *Betræktande af Guds allmakt och godhet, alle tings fåfång- och förgængelighet, døden, och den tillkommande roligheten*. Två år senare, 1728, utkom *Någre Poëtiske samlinger*. Freses "pöetiske samlinger" fanns i Romans bibliotek, och ur dem tonsatte Roman musik till såvitt känt är sjutton dikter, både de andliga och de världsliga.

Kombinationen originallitteratur på svenska och Romans musik har säkerligen medverkat till att texten till många av dem trycktes i antologier, exempelvis Abraham Sahlstedts *Samling af Verser på Svenska* (tryckt i fyra band 1753), vilket i sin tur främjat den omfattande spridning sångerna fick i notböcker och särskilt i visböcker med enbart textavskrifter hela 1700-talet ut och in i det tidiga 1800-talet. Romans sånger till Wervings, Runius och fru Brenners dikter har sällan använts för nya texter, och Freses dikter har endast undantagsvis fått tjäna såsom melodi-hänvisning. Det gäller "Min lefnadsdag du alla dagars plåga" (HRV 895), som använts för "Min wackra hwij befaller du mig siunga" (UUB, V 21 af, 95). Däremot finns ett flertal textavskrifter av "Kom tysta enslighet" (HRV 882) och "Mitt hjerta rörs af frögd" (HRV 897). Den sistnämnda spreds även som skillingtryck men hade 1788 fått en ny melodi "Mitt hjärta fröjda dig" (1697 års koralbok, nr 299 med hänvisning till nr 305 "Nu tackar Gud allt folk"). Sången "Så äre wi quitte all jorderiks quida", som tillskrivs Frese och Roman (HRV 928), utkom såsom skillingtryck i en första upplaga 1740. I stället är det sångerna till biskopen Torsten Rudeens och sönerna Carl och särskilt Ulric Rudenschölds texter som kommer i centrum, då Romans melodier till deras texter även parodierats av andra.

Ulric och Carl lärde sig skriva poesi av fadern, som räknades "bland de bästa latinska och svenska poeter". Ulrics biografi antyder att det bör ha varit några år

vid 1720-talets slut, som han hade nära kontakter med hovet. Han hade kommit till Stockholm i april 1726 och blev då o kanslist i Kommerskollegium. 1730–1733 vistades han på utrikes resor men var tillbaka i Stockholm 1733. Han utnämndes till kommissionssekreterare i Madrid 1740, varifrån han åter hemkallades 1744. Ulric, som burits till dopet på Karlbergs slott av den blivande drottningen Ulrika Eleonora d.y., höll 1727 ett tal på vers till sin gudmor på hennes födelsedag den 23 januari, ett tillfälle som även Roman förgyllde med sin kantat "Statt upp du trogna folk" (HRV 604) till text av kanslirådet Joachim von Nerès. Rudenschöld skrev texten till Romans *Bröllopsmusik* (HRV 600) från troligen 1729, ur vilken åtminstone fyra av de elva satserna ofta förekommer i visböckernas avskrifter och förmodligen även sjungits till Romans melodier. För sats 6 "Kärlek hos de flyktigt sinte" använde Roman sats 32 ur *Golovinmusiken*, och sats 10 "I funnit ren hwad andra leta" har återanvänts i sångerna "Jag låter andra gärna fika" (HRV 872) och "Är Girig vid alt sitt bekymmer" (HRV 948), som närmast kan hänföras till förnöjsamhetsdiktningen. Satsen 9 med textbörjan "I eder bästa wår I skären mogen frukt" uppvisar släktskap med Rudenschölds dikt "Wål den i bästa wår får skiära mogen frukt", som är så vanlig i visböckernas avskrifter och anspelande verser. För denna dikt (HRV 947) använde Roman sin sinfonia i E-dur (BeRI 3:3). Möjligheten finns att både dikt och musik är samtida med "Bröllopsmusiken" från sannolikt 1729, men troligare är att parodieringen gjorts vid 1730-talets slut. Dikten "Hwi är du (ästu) dyre tid så snar" figurerar i textavskrifter och bör ha sjungits till någon av Romans melodier (HRV 861 och 862). Den i visböcker mest spridda dikten är "Hwij sker at fångslad Nächtergal / sin sång doch höra låter", som använt en murky (Vretblad 1941, C 2). Så kallades en sång eller ett musikstycke i livligt tempo med karaktäristisk basgång med brutna oktaver. Roman har tonsatt slutet av denna dikt, "Går solen ned hon går och opp" (HRV 833), men det finns inga belägg för att den använts som melodihänvisning.

Av Carl Rudenschöld har Roman tonsatt dikten "Et lugn iag äntlig finner" (HRV 823). Sången förekommer bland visböckernas avskrifter, och melodin har parodierats av bl.a. fru Nordenflycht, som använt den för sin dikt "Skogs Nymphren här i lunden".

FLÖJTSONATERNA OCH GOLOVINMUSIKEN

De tryckta flöjtsonaterna blev mycket populära och spreds snabbt över landet. Roman har själv i ett flertal fall använt melodiskt material ur sonaterna 1, 3, 4, 5 och 6. Sången "O ljuva ort farväl / du samling af alt nöije" (HRV 903) med text av biskopen Rudeen är parodierad på första satsen i flöjtsonatan nr 5. Visan finns inte i Romans autograf men väl i Lindbergs sångbok (inskriven den 8 oktober 1748), Bills dansbok (1756), Thiedestedts notbok och Suebilius notbok (1756). Man observerar att Roman också använt samma melodi i en aria med italiensk text "Si son prigionier" (HRV 915), där parodieringen troligen är gjord vid 1720-talets slut. Texten till "O ljuva ort farväl" finns i ett otal avskrifter i visböcker, och den trycktes i Abraham Sahlstedts versantologi (bd IV, s. 30). Melodin användes för nummer 75 i Sions sånger i 1743 års upplaga ("Det ord enfaldighet") och återkommer i flera senare upplagor av denna sångbok. I många fall har den fungerat som melodihänvisning. Hedvig Charlotta Nordenflycht använde den i sin "Jag såg mig länge i fåfänglighetens spegel". Ännu Carl Envallsson brukade den i visan "Jag snart ser femtio år", som ingår i lustspelet *Bobis bröllop* ("Sorgen för glädjen går eller Mor Bobi och skolmästaren") från 1788. Melodin spreds i skillingtrycksvisor och var levande ännu vid 1800-talets början. Visan kan dock ha sjungits till fler melodier än Romans. I ett fall finns melodihänvisningen "Adieu de mes plaisirs" (Wallens samling nr 156, bd I, s. 199–201), där den franska texten anslår samma ton som den svenska visan.

Golovinmusiken i 45 satser från 1728 har Roman återanvänt i åtskilliga sånger. Det är främst satserna 3, 5, 9, 30, 31, 32, 33, 40 och 41, som var så omtyckta att han valde dem för olika texter med viss spridning i tiden. Nummer 41 är i sin tur identisk med sats 3 ur flöjtsonata nr 12. Några har texter av Ulric Rudenschöld. Dikten "Du hala Lycka, hvad är åt, at Verlden dig tilbeder" (HRV 815) cirkulerade i visböcker och trycktes dessutom hos Sahlstedt (bd IV, s. 16-17). Musiken till denna, som är parodierad på sats 9, finns i Romans autograf. Det är således han själv som gjort kombinationen av musik och text. Sången har använts som melodihänvisning till "Dig wreda Himmel jag nu ber, / Ach månd nån bön kan hielpa?" Texten anspelar här innehållsmässigt på Rudenschölds dikt, varför melodin inte är vald av en slump. Fru Nordenflycht har använt den för dikten "Min lefnads lust är skuren af", som ingår i *Den sörjande turtur-dufvan*, där alla åtta dikterna enligt

titeln är "under vackra melodier sammansatte" och bär melodihänvisningar, bl.a. "Elisandravisan". För dikten "Jag ledes vid mitt usla lif" valde hon sats 3 ur *Golovinmusiken*, dvs. samma melodi som till Romans sång "Skall jag ej snart få solen se" (HRV 919), som parodierats på sats 3.

Melodin till sången "Hur' Liuft hur' angenämt oss Nöyet förekomma plär" (HRV 858) är identisk med sats 5 i *Golovinmusiken*, som Roman långt senare under 1740-talet även använt i sats 5 i sin klaversonata nr 4 (BeRI 228:5). Textförfattaren är okänd, och någon autograf föreligger inte. Det kan därför inte uteslutas att parodieringen gjorts av annan person än Roman. Ytterligare två sånger med okända textförfattare, som bara finns i Lindbergs sångbok, har nyttjat melodier ur *Golovinmusiken*. "Så gack nu kära Sol förnöjd men kom än många resor åter" (HRV 925), som inskrivits i boken den 10 augusti 1748, parodierar sats 31. Den andra sången använder satserna 32 och 33 i sina båda strofer "Flättjans blomster mig ej locka skönt dess Fägring" respektive "Men o Enslighet, tu tystnad, I dig dränks all lust all lystnad" (HRV 826). Strof 2 är inskriven den 3 oktober 1748 med titeln "Ode I" och strof 1 den 10 september 1748 med sin titel "Ode II". Det är svårt att säga, om det är Roman eller någon annan, som i dessa fall gjort sammanställningen av text och musik. Lindbergs sångbok har genom påteckningar om ägare en klar knytning till Klara skola. Där verkade församlingens kantor Carl Nordén såsom musiklärare. Enligt intyg för honom av Roman tillhörde han de musiker som sedan 1727 regelbundet förstärkt hovkapellet. Ofta använde han Romans musik och hovkapellets repertoar vid gudstjänsterna i kyrkan. Lindbergs sångbok innehåller bl.a. åtskilliga satser ur Romans bearbetning av Händels "Brockes-passion" och Marcellos "Estro poëtico-armonico" (Rodoc, s. 200). Parodieringarna av HRV 858 och de båda stroferna i HRV 826 skulle på sådana grunder mycket väl kunna vara gjorda av Nordén för att användas i sångundervisningen av "skolepiltarne".

En annan kyrkomusiker och skolman, som flitigt använde Romans verk i sina parodier, var Christian Gustafsson Roman. Född i Örebro 1709 kom han 1722 till Uppsala universitet. Under studietiden där uppbar han i tre år kungligt stipendium i musik. Han blev director musices et cantus vid läroverket i Västerås 1743 och efterträdde således den erkänt skicklige organisten Ernst Ferdinand Pape. 1754 flyttade han till Säter, där han stannade livet ut såsom rector scolæ. Några år före sin död 1769 prästvigdes han (Muncktell 1846, s. 464). Christian Roman var en

skrivande person, som bl.a. ägnat sig åt att översätta italienska, franska och tyska romaner. I upplysningens anda lät han trycka en skrift med *Välmente tankar om barna upfostring* (1743). Sätters stad blev också föremål för en beskrivning av honom. Enligt egen uppgift har han därutöver bl.a. författat orationer, botaniska studier och en *Sundhets=bok* (hälsolära). Självklart fattas inte andliga skrifter i hans tryckta produktion. Hans verk i bunden form har åtminstone uppgått till "500 åtskilliga poetiska dicker". Flertalet av dessa finns i två manuskript med andliga sånger (UUB, V 51 och KB, Vf 178), av vilka den sistnämnda innehåller något så sällsynt som en sammanställning av den repertoar en yrkesmusiker använt i kyrkan och skrivit i övrigt. Med hans egen indelning rör det sig om "Bröllops=Skrifter" och "Grafskrifter", dikt till "Födelse= och Namns=dagar", "Nyårs=Skrifter" och "Kyrckjo= och Song=stycken", "Orationer, Gratul: och Tacksäjelser, Andeliga Wisor, Wärlsliga Wisor" och "Bref på Wärs". Under rubriken "Diverse" döljer sig bl.a. "4 st: verser under mina Predikningar", en "Gåta öfwer Ögat" och "Verser wid en Comoedia, som anställes wid Skokloster". I *Flora Sättherensis* (KB, Vf 178) har Christian Roman varit vänlig nog att med hänvisning till nummer i volymen lämna en förteckning över vilka "Melodier utur Romans Solowärk" och "Utur dess Ryska Musiqve" (dvs. *Golovinmusiken*) han använt. Det är tjugufyra sånger som redovisas på detta sätt, medan för den tjugufemte och sista använts "Andanten uti Romans Drottningholms Musiqve".

HERDEDIKTNING

En av Johan Helmich Romans världsliga sånger har en text, som kan kategoriseras som hörande till herdediktningen. "Min Daphnis dig wil jag til swar" (HRV 894) är parodierad på sats 2 i Romans flöjtkonsert, en sicilianosats i gungande 6/8-delstakt. Sången föreligger i Romans autograf (SMB, Ro 85, s. 85, 89), och hans tyska handstil indikerar att utskriften gjorts under 1720-talet. Texten finns i ett flertal visböcker, inte sällan med kommentaren "Swar på föregående Wisan", som börjar "Min Iris när du wil til swar". Dess melodi är bevarad i Gertrud Sophia Solanders notbok, som lagts upp 1731 (Norrbottnens museums arkiv nr 1184, Luleå). Det är ingen tvekan om att även musiken till de båda texterna hör ihop.

De båda stroforna är utformade som en fråga och ett svar och använder delvis samma textelement, ett mönster som även musiken följer. Den blir nämligen uni-

son då Iris och Daphnis sjunger samma ord men går olika vägar, då deras uppfattningar skiljer sig. Ingen annan än Roman kan ha skrivit musiken till Daphnis fråga, och därmed är ytterligare en sång av honom identifierad. I versparet kan Daphnis fråga dateras till 1731, och då Iris svar är parodierad på en sats ur Romans flöjtkonsert, finns möjligheten att denna komponerats ca 1730. Visparet kan ha ingått i något herdespel som gjorts vid hovteatern. De uppträdande personerna bär vanliga herdenamn, men sådana kunde också vara täcknamn för existerande personer. Exempel på detta finns i Gustaf Reuterholms journal 1746-1749, där bl.a. personer ur den Reuterholmska och Nordenflychtska familjekretsen representeras av namn såsom Celadon, Dorinde, Cleander, Flora och Iris (Byström 1980, s. 109-111).

ENSLIGHETS- OCH FÖRNÖJSAMHETSPOESI

Till omtyckta teman hörde dikter kring ensligheten, som ofta sammanflätades med förnöjsamhetspoesi och herdediktning. Enslighetspoesin torde ha blomstrat upp genom Jacob Freses dikt "Kom tysta enslighet / dig vill jag mig förtro", till vilken enligt Roman enligt äldste sonen satte musik 1726 (HRV 882, autograf i KB, Autografsamlingen). Freses dikt finns avskriven i ett flertal visböcker, och det bör ha varit Romans musik man sjöng till den. Variationerna över detta tema var emellertid många, t.ex.:

"Ack nögda enslighet som all min längtan fyller"

"Ach liufwa ensamhet, hos dig jag nögd wil blifwa"

"Ach tysta enslighet (ensamhet) hos dig är liuft at blifwa"

"Kom o liufwa enslighet"

"Kom ensamhet min bästa trefnad"

"Kom (O) tysta enslighet, hvar skal jag nöijen (glädje) finna / Bland sorg som"

"Så skal i Enslighet jag största nöje (sällskap) finna"

"Så skal man enslighet / I största sällskap finna!"

Ytligt betraktat använder strof 2 "Jag låter andra gierna fika" ur dikten "Kom ensamhet min bästa trefnad" av okänd författare Romans melodi till Ulric Rudenschölds ord "I funnit ren hwad andra leta" ur Bröllopsmusiken från 1729 (HRV 600:10 respektive 872). Dikten finns i flera varianter:

1731 *Min I - ris när du wil til swar, din tä-ka muna up - lä - ta, Säj*
 HRV 894 *Min Daph-nis di-g wil jag til swar min spä-da muna up - lä - ta, Af*

1731 *hur Tig ja för - tör-nat har säj hwad Tig nej kan bä - ta. När*
 HRV 894 *ja iag ing-en för-män har mer kan ett nej mig bä - ta. Min*

1731 *wa-let i Tin fri - het är, hur kan det swar Tig tyck-tas bäst, som*
 HRV 894 *fri - het en-da wa-let är Slikt swar mig tyck-es wa-ra bäst Som*

1731 *Tig sielf ing-en win-nig bär, men mig o - ro - ar all - dra - mäst.*
 HRV 894 *mig ej ring-a win-nig bär Men du bör wör - da all - dra - mäst.*

Daphnis fråga "Min Iris när du wil til swar", som finns inskriven i Gertrud Sophia Solanders notbok från 1731, bör innehållsmässigt och melodiskt samman med Romans sång "Min Daphnis dig wil jag til swar", som är bevarad i Romans autograf (Ro 85, 89).

Min Iris när du wil til swar,
 din täcka munn uplåta,
 Säj hur Tig ja förtörnat har
 säj hwad Tig nej kan bäta .
 När walet i Tin frihet är,
 hur kan det swar Tig tycktas bäst,
 som Tig sielf ingen winning bär,
 men mig oroar alldramäst.

Min Daphnis dig wil jag til swar
 min späda mun uplåta
 Af ja iag ingen förmän har
 mer kan ett nej mig bäta.
 Min frihet enda walet är
 Slikt swar mig tyckes wara bäst
 Som mig ej ringa winning bär
 Men du bör wörda alldramäst.

Kom ensamhet min bästa trefnad
Kom frihet du min ädla skatt
Till ehr förtrot jag all min lefnad
Hos er har jag mitt nöije satt
Näst herden jag ej nånsin vet
Af någon an förnöijsamhet.

Jag låter andra gierna fjka
Till ära, vällust, prål och prakt
Jag unnar världsens barn bli rjka
Och påka på sin stora makt
Jag sjtter i min tysta vrå
Ock ser med undran deruppå.

The luste=gårdar mig ej läckä
Ther flättjans Törne=buskar stå
Jag wjll alsinga rosor plåka
Ther sig min hand kan stinga på
Jag hämtar i min långa skog
Förutan taggar blomster nog.

Så har jag salskap alla stunder
Ty herden, han der hos mig bor
Högmod jag anser med förunder
Lilljor i våra dalar gror
Der äger jag min största frögd
Ty iag är med helt litet nögd.

Min frihet jag åt ingen säljer
Mjtt sinnes lugn skall vara fritt
De gyllne boijor jag ej välljer
Som mången gierna vore quitt
Kom ensamhet jag hos tig bor
Ther har mitt sinne hugnad stor.

Kom ensamhet min bästa trefnad
Kom nöije du mitt enda alt
till Er förtrot jag all min lefnad
hos Er har jag mitt nöije valt
Näst Gud och näst Guds ord jag vet
Af ingen an förnöijlighet.

Jag låter andra gernä fika
Om ähra wällust prål och pragt
jag unnar verldsens barn bli rika
och påka på sin stora magt
jag sitter i min tysta vrå
Och ser med undran deruppå.

De luste gårdar mig ei läckä
där flättians törnebuskar stå
jag vill alsinga rosor plåcka
där sig min hand kan stinga på
jag hämtar i min lugna skog
Förutan taggar blomster nog.

Där har jag Salskap alla stunder
ty Gud hos mig i öknen bor
där talar jag om Herrans under
Hvars nåd på tårna backar gror
der äger jag min största frögd
Tu Gud gör mig med litet nögd.

Min frihet jag åt ingen säljer
mitt sinnes lugn skall vara fritt
de gyldne boijor jag ej välljer
som mången gärna vore quitt
jag vet ej andra band utaf
Än dem mig Gud i dopet gaf.

Så lefver jag allena roligt
Och aldrig mig om andra bryr
Jag handlar med min Gud förtroligt
Hvars nåd är ny när dagen gryr
Kom ensamhet; kom slut mig om
Kom du min ädla frihet Kom.

Sången "Jag låter andra gierna fika" finns inte i Romans autograf. Den enda kända utskriften fördes in i Lindbergs sångbok den 8 oktober 1748 (s. 65). Texten till denna har hämtat stoff främst ur de båda första stroforna ur ovanstående dikter.

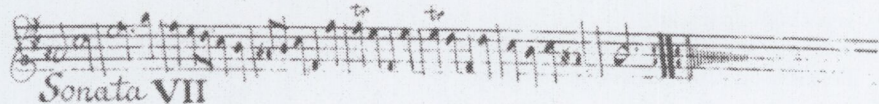
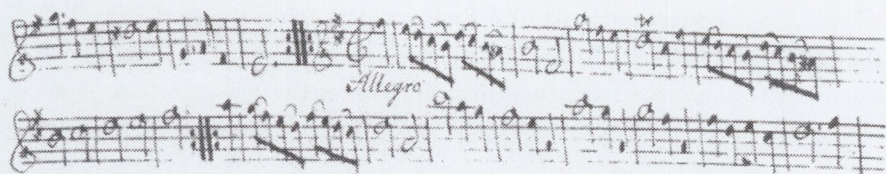
Jag låter andra gerna fika,
Om ära, vällust, prål och prakt
Ja pocka på sin macht.
Men tu förnöjsamhet *min* bästa trefnad,
Kom ädla dygd, min enda skatt, min lefnad.

Omarbetningen av texten har troligen gjorts av annan person, närmast kantorn Carl Nordén i Klara, i samband med parodieringen för att passa Romans melodi. Tekniken att ur en dikt utvälja en eller en halv strof eller några rader att tonsätta är visserligen karaktäristisk för Romans arbetssätt. Men det väcker förvåning, om Roman skulle ha ägnat sig åt att omarbeta dikter med bitvis knagglig vers, som stilistiskt stundtals tangerar pekoral. Den dagen de närmare omständigheterna kring sångens tillkomst blir kända, kommer dessa problem att ställas i nytt ljus.

Flera av enslighetsdikterna har skrivits som svar eller i dialog med tidigare tillkomna verser. I sin "Parodie öfwer Jacob Freses Tankar om Ensligheten : Kom tysta Enslighet! Dig wil jag mig förtro, &c" tar Olof von Dalin avstånd från Freses världsfrånvändhet: "Bort tysta enslighet! Kom glada sällskaps ro, / Med vänskap, lek och lust, med kärlek, skämt och löje!". Christian Romans dikt "Ach tysta Enslighet Kom, / ditt liufwa nöje" med titeln "Nögda tanckar öfwer Ensligheten" skrevs 1735 och hänförs av sin författare till kategorin "Andeliga wisor" (*Flora Säterensis* s. 125). För denna använde han sats 5 ur Romans flöjts Sonata nr 6 i h-moll. Veterligen är det första gången en text med enslighetstema sammankopplats med detta verk av Roman.

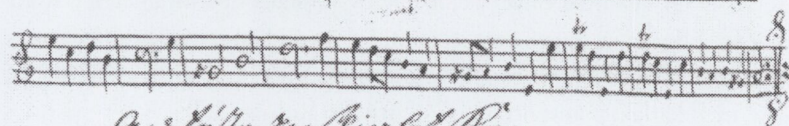
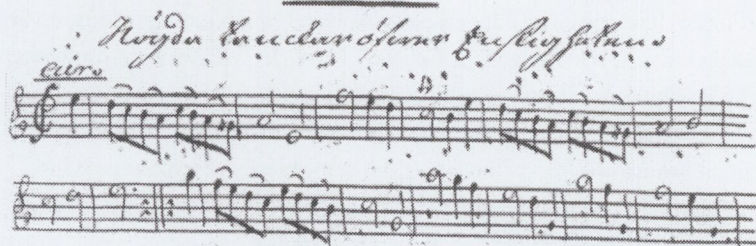
Romans melodi börjar på kvinten och går i en nedåtgående, suckande rörelse till tonikan, vänder upp till tersen och fortsätter ned igen mot en l'adens vid tonikan. Ferdinand Zellbell d.y. använde samma melodislinga för sin musikaliska tolkning av texten

Ach tysta enslighet	at så mit qwal fördrifwa,
hos dig är liuft at blifwa,	Du äst min enda ro
du lindrar al förtret	du liufwa ensamhet.
af intet ondt du wet.	
Hos dig iag nögd wil bo,	



Sonata VII

N^o 76.

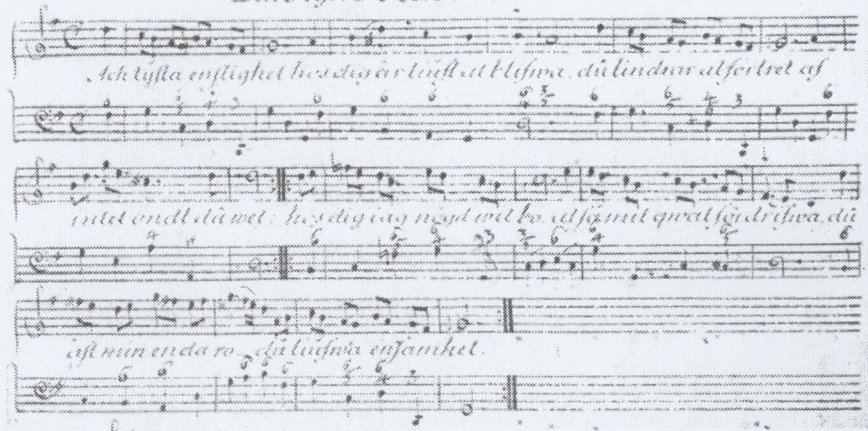


Ach tysta enslighet Kom,
 Ditt lifswa nöje,
 Ge mig lycka snart till ditt lifswa nöje;
 Du är allena där för
 Enstaka i skogen,
 End måttan minna mig för dig lo:
 Du är du tilltals paradis,
 Du tiller oss oss, att tiller sig gläder
 Du är så ljust vis,
 Du är för oss, för sig undfästhet för sig,
 Du gör oss oss, oss oss oss,
 Ja.

Romans flöjts Sonata 6:5 och Christian Romans parodi "Ach tysta enslighet". Första gången sats 5 ur Romans flöjts Sonata nr 6 i 1727 års tryck sammankopplats med en enslighetsdikt är veterligen i Christian Romans dikt "Ach tysta enslighet Kom, ditt lifswa nöje" från 1735.

Zellbells sång finns med vissa variationer i en samling av murkys m.m. i Statens musikbibliotek. Den bär titeln "Aria Ach! Liufwa ensamhet". Texten är inte inskriven, men förmodligen rör det sig om dikten "Ach liufwa ensamhet, hos dig jag nögd wil blifwa". I sådana fall kunde det handla om en parodi både på ord och musik av denna Zellbells sång.

Du Sign^r. Sellbott.



41

nym. Dalin har skrivit en visa med titeln "Om vänskap", vars text kommer "O tysta ensamhet" så nära, att den troligen är en variant av Dalin själv, alternativt en skickligt gjord parodiering:

Dalin (WA III, s. 41 f)

Så skal man enslighet
I största sällskap finna!
Bland sorg, som ingen wet,
Sku mina dar förswinna.
Jag tror at is och sten
Mig möter hwart jag går.
Bland tusend' finns ej en,
Som vänskap rätt förstår.

Folklig tradition

O, tysta ensamhet,
Hvar skall jag glädje finna?
Bland sorg, som ingen wet,
Skall mina dar förrinna.
En börda tung som sten,
Mig möter, hwart jag går,
Bland tusen finns knappt en,
Som kärlek rätt förstår.

Dalins dikt sjöngs till en murky. Textens två första rader är i denna uppteckning ändrade till "Så skall i enslighet, / Jag största nöje finna" men följer fortsättningsvis den i *Witterhets=Arbeten* tryckta versionen. Förmodligen har visan "O tysta ensamhet" vuxit fram genom parodieringar, som ändrat detaljer i både ord och ton, men exakt hur detta gått till måste bli föremål för en närmare undersökning. Klart är emellertid att den initierande melodislingan kan vara övertagen från sista satsen i Romans flöjts Sonata i h-moll. I alla händelser framstår den som en signatur för enslighetsvisorna och bör ha använts för att framkalla ett visst stämningsläge hos lyssnaren. Text och melodi kunde därefter varieras för att antingen förstärka eller kontrastera mot det inledande tonläget.

Till den under 1700-talet så florerande förnöjsamhetsdiktningen hör Dalins lilla dikt

Äta litet, dricka vatten
roligt sällskap, sömn om natten,
käckt arbeta, lägligt bo,
stillhet någon stund på dagen;
det är lagen, det är lagen
för min helsa och min ro.

För denna sång, som trycktes i författarens *Witterhets=Arbeten* (III, s. 62), använde Roman fjärde satsen, ett Allegretto, ur sin sinfonia i D-dur (BeRI 14:4; HRV 949). Den finns i två utskrifter av Roman, vilket visar att det är han själv som gjort sammanställningen (Ro 84 s. 20, Ro 85 s.7). Visan, som är inskriven i Lind-

bergs sångbok den 23 november 1748, finns i många avskrifter i visböcker från hela 1700-talet och har varit tacksam att ge en ny text. Romans melodi med sina ideliga kvartsprång och snärtiga 6/8-takt har något av samma karaktär som Dalins spetsfundiga text. Med över tjugo kända melodihänvisningar och ytterligare en handfull texter, som passar väl till melodien, står den i en klass för sig.

Vissa av de sånger, som parodierats på denna visa, är svar på Dalins text, där en grupp har klar ironisk udd och förespråkar en njutnings- och yppighetsfilosofi med ibland tvivelaktig moral.

Äta mycket dricka mehra
roligt sällskap friskt Regera
ej arbeta lägligt bo
supa dundra hela dagen
det är lagen, det är lagen
för mitt nöije och min ro.

Visan finns avskriven i Wallens samling med melodihänvisningen "Sunder kropp och snillegåfvor, / Lagom lott af lyckans håfvor", som emellertid sjöngs som "Äta litet dricka vatten". Som är att vänta använde således både visan och parodin samma melodi. Texten "Sunder kropp" osv. finns även i samlingen *Våra försök* (tryckt 1753), som tillkommit i kretsen kring fru Nordenflycht i Tankebyggårorden. Den har tonsatts av Henrik Philip Johnsen och ingår som nr 6 i hans *24 Oder*.

Fler exempel är "Hungrig maga inga pengar" och "Lät oss denna dag uplåta / våra halsar för det våta". Den senare sjöngs i det *Herdespel* man uppförde vid hovet 1752 efter Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas lyckliga återkomst från Finland. Textens fortsättning avslöjar att den skall uppfattas som en skål för kungaparet – "dock ej mer än hvar en tål. / Hvem vill hjerta eller maga / undandraga, undandraga, / för Så nådigt Herrskaps skål". Det är ingen slump att denna kungaskål sjöngs till "Äta litet dricka vatten". En mer renodlad dryckesvisa är däremot "Wore alla Bacchi bröder".

Andra åter ger uttryck för samma anda som Dalins visa, t.ex. "Jag vill nögd med ödet vara" och "Forna nöijen jag föraktar". Ännu en visgrupp kan föras till herde- och kärleksdiktningen, ibland med skeptiskt ironiska undertoner:

"Daphne geck i gröna lunden"
"Fåfångt älskas, fåfångt giftas"
"Flicka lilla lät ej höra"
"Liufwa ämne för en låga"
"Denna kärlek snart försvinner"
"Räkna skrifwa och fundera" (friarvisa).

Till förnöjsamhetsdiktningen får man också föra Romans sång "Är girig vid allt sitt bekymmer ett ögnablick ej rolig nögd" (HRV 948), som är identisk med sats 10 "I funnit ren hwad andra leta" ur *Bröllopsmusiken* från 1729. Även denna sång finns enbart i avskrift i Lindbergs sångbok, där den förts in den 1 november 1748. Liksom när det gäller sången "Flättjans blomster mig ej locka" finns den i en enda avskrift (Lindbergs sångbok), varför det är ovisst, om det är Roman eller någon annan, som kombinerat melodin med denna text.

DEN POLITISKA VISAN

I den politiska hetluften cirkulerade ofta visor, som i fiktionens förklädnad agiterade i politiska frågor eller riktade sig emot ledande politiker. Exempel härpå är "Sinclairsvisan" ("Sist när på liufig blomsterplan"), som liksom krigsvisan "Swenska gossar blå" användes för att vid 1730-talets slut propagera för ett krig mot Ryssland. På grund av censuren använde man sig gärna av fingerade nyhetstidningar, gåtor, fabler och sagor eller dolde sig bakom en förklädnad hämtad från dans, baler, sällskapsspel eller teaterns värld (Carlsson 1966, s. 96 ff). En på ytan oskyldig herdedikt eller lantlig fiktion kunde exempelvis ha flera betydelseskikt, där man måste ha en nyckel för att tolka de underliggande lagren. En sådan är Olof Dalins under frihetstiden mycket spridda "Herda-Qwäde" ("En Celadon gaf frögderop"), som sjöngs till "Folie d'Espagne" (Carlsson 1966, s. 106). Välkänd är den politiska sagan "Hönsgummans Wisa", skriven av prästmannen Olof Carelius såsom hyllningsdikt till Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas kröning 1751. En ung hönsvaktereska på en herrgård berättar om gården och dess ägare under fem herrskapers tid, dvs. Sverige under sina regenter från drottning Kristina till och med Fredrik I. Melodin, som skulle sjungas som "När som ifrån horisonten vår", användes flitigt för andra texter och varierades i klaverstycken bl.a. av Johan Wikmanson och abbé Vogler (se Jersild 1975, s. 160).

Det är inte känt varför den eljest så försiktige Roman tonsatte två dikter av Dalin

med klar politisk tendens. Hans politiska sympatier bör ha legat hos mössorna, som var fredsvänner, englands- och rysslandsvänner. De var sparsamma med statens medel och stod kungahuset nära, varför de även kallades hovpartiet (Helenius-Öberg 1994, s. 60). Benämningarna hade inte sällan en nedlåtande udd såsom "en nattmössa, som betecknar Kungl. Partiet" eller "rojalistiska partiet" (fler exempel hos Carlsson 1966, s. 314). Belysande är den s.k. "Hattvisan" från senast våren 1739, där man för första gången finner partinamnen "hatt" och "mössa":

Så grönskas ädla *Hatt*, med blomstrand' lager sirad,
 Din värda frägd skall bli af efterverlden sirad.
 Din oförskräckta nit vårt sälla Sverige rönt.
 Gör att ditt dyra namn af himlens hand blir krönt,
 Stån fast i eder tro, J ädle harmonister!
 Och delen slängar ut bland alla mammonister.
 Tron fritt *Nattmössan* blir så länge Sverige räcker
 Sig sielf till blygd och skam ett lock som påttan täcker.

Här riktas ett angrepp mot "ädle harmonister", dvs. musiker. Hovtrumpetare och hautboister i livgardet var något av en symbol för kungamakten och hovkapellet för hovets kulturella glans. Såsom hovkapellmästare kan Roman inte ha undgått att beröras, särskilt som han tonsatt de tre första stroferna ur Dalins uppvaktning "Til Fru Grefwinnan HEDVIG TAUBE, På Dess Födelse=Dag Den 31 October 1738" (WA II, s. 21-22; HRV 828).

1. Födas, gråta, dij och lindas,
 Jolra, krypa, ragla, gå,
 Agas och til läxan bindas,
 Leka, stadgas, tankar få,
 Älska, giftas och fullbordas,
 Dras med lycka, sinne, kropp,
 Sjukna, plågas, dö och jordas :
 Det är alt vårt lefnads=lopp.
2. Är det hela tids=fördrifwet,
 GUD wet, hwad man då här gör!
 Härlig högtid hela lifwet,
 När man bara föds och dör!
 Dock, kan ske man födslen finner
 Mera lycklig, än man tror;
 När et lifsljus ädelt brinner,
 Då är födslen säll och stor.

3. Den är lycklig född til werlden,
 Som til andras frögd är född,
 Och bland hela denna flärden
 Är af Dygden understödd.
 Den fullbordar Födslo=Lagen,
 Jord och Himmel til behag;
 Den kan räkna Födslo=Dagen
 För sin skönsta Heders=Dag.
4. Ädla Ljus, som nu fått brinna
 Jämt i tjugufyra år,
 Af Er klarhet wi be:inna,
 Hur vårt lif sitt värde får;
 Ty sku våra tungor bära
 För Er fram vårt hjertas grund,
 Och til Er och Dygdens ära
 Fira nu Er Födslostund.

5. GUD gif Er från denna timma
Tusendfalt Lycksalighet,
At Er glans må alltid glimma
Onda ögon til förtret.
Sinnes ro lär alltid skattas
För Er sällhets högsta lott;
Och om afund aldrig fattas,
Blir Ert öde alltid godt.

Fröken Taube var Fredrik I:s mätress, och hattarna försummade inte tillfället att vid 1738-1739 års riksdag angripa mössorna för att i kontrast mot deras egen "frägd" hålla sin hand över omoralen (Carlsson 1966, s. 314-321). Pamfletterna var många, och om Dalin sades bl.a. att "Argus warit en af Royalisterne, hwilcka wid 1738 års Riksdag berättas fått namn af Nattmössor" (Carlsson 1965, s. 35 f respektive 1966, s. 231). Då dikt och ton var en enhet, har kritiken säkerligen även drabbat Roman. Ämnet var känsligt, och sången fick så småningom en annan rubrik – "Til Fröken C.v.F. (von Fersen eller Falkenberg). I avskriften i Suebilius' notbok från 1756 heter sången endast "På en Födelse-Dag."

Stroferna 1 och 2 har hämtat sina melodier ur *Golovinmusik*. Den första användersats 40 och den andra sats 41, som Roman i sin tur parodierat på sats 3 i sin flöjtsnata nr 12, medan den tredje har sin egen melodi. Särskilt den första strofen i denna gratulation spreds i många visböcker och har även parodierats i dikten "Sucka, plågas, gå och ängslas, / frugta, hoppas, war om en". Dess melodi har använts såsom hänvisning för

"Skönaste ibland alla sköna / märker du ej min förtret"
"Filis min och Rakel täcka, tin skönhet har fångslatt mig"

Fru Nordenflycht använde melodin för sin dikt "Sköna Iris sad' Cleander", som i visböckerna ibland skrivs "Nå du Iris sad' Cleander". I något fall – "Fåfångt är mot kiärlek sträfwa, / ty däs wälde almänt är" – har denna variant av textbörjan använts som melodihänvisning. Visan spreds även som skillingtryck.

Sången "Känn Den Gud, som från det höga, / styrer hela werldsens lopp" anspelar på Dalins dikt "Fader vår som från det höga / ned i minsta vinkel ser". Genom att ge "Födas, gråta, dij och lindas" som melodihänvisning till den förra får sammanställningen en moraliskt ironisk udd, riktad mot Dalin såsom from i ord men falsk i handling.

Även Dalins "Gissningar" ("At ju hos oss blomstras frid") förknippades med kungens affär med fröken Taube. I alla händelser har dikten politisk tendens (Carlsson 1965, s. 36 och 51). Den går även under benämningarna "Argi utlåtelse öfwer den första September. 1736. Då Nya Lagen sin början tog eller Tanckar wid 1738 års riksdag" med tidigaste datering "sept. 1737". Ytterligare en titel är "Misstroendet", som fångar dess polerade yta och undanlidande atmosfär. 1734 års lag, som ersatte Kristoffers landslag från 1442, markerar jämte Dalins *Then Svenska Argus*, som utgavs 1732-1734, övergången mellan äldre och yngre nysvensk period.

1. At ju hos oss blomstras frid,
I vår milda Konungs tid,
Ingen fara;
Men at afund, split och Lif
Tär vårt Lands och Frihets lif,
Kan väl vara.

2. At ju menlösheten har
Af vår nya Lag försvar,
Ingen fara;
Men at Klubbtor utaf Gull
Slå des Skrankor lätt omkull,
Kan väl vara.

3. At vi ju här kunna få
Patrioter i hvar vrå,
Ingen fara;
Men at tjänster, vinst och nåd
Ändra deras råd och dåd,
Kan väl vara.

4. Att ju mången har i dag
Vänner efter sit behag,
Ingen fara;
Men at de af minsta os
Gå i morgon falskt sin kos;
Kan väl vara.

5. At jag ju min kära Mor
Dig om dygd och kyskhet tror,
Ingen fara;
Men at mången skalk hos Dig
Bjuder til at kröna mig,
Kan väl vara.

För stroferna 2 och 4 - "Att ju menlösheten har" respektive "Att ju mången har i dag" (HRV 804) har Roman parodierat sitt "Assaggio" i fissa-moll (BeRI 313:3). Strof 4 föreligger i autograf med äldste sonens påskrift "Roman" (SMB, Ro 84, s. 22). Hans "Assaggi" för oackompanjerad violin tillkom troligen under den andra utrikes resan 1735-1737, och de bör ha funnits med i bagaget på vägen hem. Strof 1 däremot - "Att ju hos oss blomstras frid" - är nykomponerad. I visböckerna finns åtskilliga avskrifter av denna sång, men hittills har inga anteckningar om melodier eller melodihänvisningar påträffats.

"Födas, gråta, dij och lindas", "Att ju hos oss blomstras frid" och "Äta litet, dricka vatten" är såvitt känt de tre dikter av Dalin Roman tonsatt. De båda förstnämnda har tillkommit tämligen omgående efter hans hemkomst efter den andra utrikes resan, dvs vid 1730-talets slut. Troligen tillhör även "Äta litet, dricka vatten", som parodierar sats 4 i hans sinfonia i D-dur (BeRI 14:4), tiden runt 1740. Ett sådant antagande harmonierar med Ingmar Bengtssons förslag till verkchronologi när det gäller sinfonierna, enligt vilket flertalet av dem tillkommit under en tioårsperiod ca 1737-1747 (BeRI, s. 407 f). Även denna så flitigt parodierade sång har fungerat som vapen i frihetstidens politiska turbulens. Vissa parodieringar har ämnen av politisk och fosterländsk karaktär med uppmaning att som en ärlig svensk lyda kung och ära Gud, exempelvis "Wörda kung och fosterlandet", "Gudi ära och var trogen" eller

Aldrig efter könet löpa
och en dyrbar änger köpa
nöjja sig med hvad man har
i sitt samwet aldrig skämma
ej af Executorn skrämma
är att vara ärlig kar.

Även här finns variationer, som kan uppfattas som textparodieringar:

Intet svikas intet svika
Intet ja til alting skrika
Alltid veta hvad man will
Sielfvöld i sin linda mörda
Frihet Lag och Konung vörda
Hör hvardt ärligt hierta til.

Taga del i vänners öden
vara trogen in i döden
brås på gamla Svenska män;
Sielf våld i sin lida mörda
frihet Lag och Konung vörda
Är en ärlig Karl och vän.

Roman och offentligheten

När Roman 1731 inledde det offentliga konsertväsendet i Sverige hade han avsikten inte bara att hålla orkestern i trim utan också att fostra en publik. 1730-talets första år var hektiska med Händels *Brockes-passion* och Marcellos *Estro poëtico-armonico* 1731, passionen 1732, Händels fyra kröningsanthems 1733 samt tre verk av samme tonsättare 1734 – *Acis och Galatea*, passionen och oratoriet *Ester*. För sin bearbetning av *Ester* använde Roman Joachim von Dübens 1725 tryckta *Uthwalde Andeliga Sånger*. En av dessa, "Hwad will tu arme giäsa" (nr 23) med melodihänvisning "Nu hwilar hela jorden", utkom senare som skillingtryck. Arian

"Mannen skön bör warsamt skiöta" ur *Acis och Galatea* blev omedelbart populär och spreds i ettbladstryck. Verket uppfördes decennier senare på nytt i Stockholm. Då måste Bellman ha varit där, eftersom episteln nr 12 "Gråt Fader Berg och spela" har lånat sin melodi från kören "Förr skall en dufwa drifwa / sin maka bort från sig" ("The flock shall leave"). Både text och musik till denna har varit spridda i visböcker och notböcker.

Man har inte velat förknippa Roman med teatern och därvid åberopat ett uttalande av konrektorn sedan 1737 i Storskolan i Stockholm, slutligen kyrkoherden i Flo församling i Västergötland Tore Odhelius, som under sina stockholmsår blivit förtrogen med och beundrat Romans musik och även låtit skolpojarna framföra musik av denne. I ett brev av den 14 februari 1772 till Abraham Abrahamsson Hülphers skriver han om tonsättaren: "Hade intet tycke för den theatraliska och comiska musiquen. Men det mästa han satte eller skref och opförde war i Kyrkiostil. Händel var hans Heros" (Rodoc, s. 215). Visst stämmer det att Romans produktion domineras av kyrkomusik, men han var inte främmande för operakonsten, han som dock suttit i orkestern, då Händel dirigerade sina operor och som flitigt besökte operahuset under sin andra utrikes resa. Åtskillig operamusik har han också återanvänt vid evenemang i Stockholm. Dock fanns där ingen opera men väl en teater.

Under 1720- och 1730-talen gästades Stockholm av ett flertal franska och högtyska teatertrupper, i vars föreställningar musikinslag hörde till pjäsen. Hur dessa trupper samverkat med exempelvis hovteatern är inte utrett, men Roman och hovkapellet bör ha kommit i kontakt med dem och kanske ibland också ha framträtt tillsammans. På drottningens födelsedag 1726 och 1727 framförde den då gästande franska truppen ett "Divertissement" med text av dess ledare, dansmästaren Jean Baptiste Landé och musik av dess kapellmästare Bourgeois le Romain. Vid det senare tillfället gjordes Romans festkantat "Statt upp du trogna folk" till text av Joachim Neresius (HRV 604). Det som intresserar i detta sammanhang är den högtyska trupp, som 1733-1734 med kungligt tillstånd spelade på Bollhuset. Drottningens programblad till dessa föreställningar är bevarade. Det rör sig om ett 70-tal framträdanden, övervägande på tyska men även några på svenska, bl.a. "Jeppe på berget" av Holberg. I samtliga förekommer instrumentalmusik, och i vissa fall finns texter till inlagda arior tryckta.

1734 tillkom ett sceniskt verk av Roman, *Drama*, med text av Axel Daniel Leenberg. Romans företal till den tryckta texten är en försvars- och stridsskrift för hovmusiken och hans egen insats. Det är där han säger att han (1721) mottagit orkestern "i sådant stånd, som Krig, Hunger och Pest honom lämnadt" och att han som ett led i att höja dess konstnärliga nivå börjat ge offentliga konserter. Roman är här ovanligt öppenhjärtig beträffande de krafter vid hovet som motarbetade musiken, personifierade av en "Justus Lipsius", och konstaterar att "den Swänska Musiquen esomoftast" hotade "at bli förqwäfd i waggan". Med uttrycket "den svenska musiken" bör han ha åsyftat musik med svensk originaltext. Han är nämligen angelägen om att påpeka att "i stället för öfversättningar af främmande arbeten, hwilka härtills blifwit brukade, wågas denne gång et Swänskt DRAMA". Det blir eljest också svårt att förstå, varför Roman sist i förordet citerar en tysk text, om man inte uppfattar den som en protest mot de högtyska komedianter, som just spelat på Bollhuset.

Romans *Drama* är ett herdespel, där aktörerna efter vanligheten kunde vara täcknamn för personer, kanske i hovets kretsar. Han säger själv att en del av musiken till dramat "redan wid åtskillige tilfällen blifwit gunstigt optagen" och antyder därmed att han använt sig av paroditekniken. Roman har säkert gjort musik till hela herdespelet, men bara fyra sånger är bevarade – Cassandras arior "Det gagnar grenen at han skäres" (HRV 811), "Wist behöfwes at man öfwes" (HRV 945) och "Då natten aldramörkast är" (HRV 817 och 818) samt Antenors sång "Hwilken är som trädet faller" (HRV 944). I tre fall finns en autograf (HRV 817, 944 och 945), medan de övriga spridits i notböcker, bl.a. Lindbergs sångbok och Suebilus' notbok (HRV 811 och 818). Den i visböcker så spridda "Det gagnar grenen at han skäres" är parodierad på sats 30 i *Golovinmusiken*, och "Då natten aldramörkast är" har lånat sin melodi från sats 2, arian "Verdopple Sonne deinen Schein", i festkantaten till drottningens födelsedag 1726. Flera av ariorna, till vilka musiken inte bevarats, har cirkulerat i avskrift i visböcker. Dit hör Lipsus' aria "Gå hwart jag wil, hwart jag mig wänder", Antenors Canzonetta "Oftare är wädet stilla", kören "En som til siöss har aldrig farit", som omramar Cassandras aria "Det gagnar grenen at han skiäres", och Antenors mycket spridda aria "Hwilken är som trädet faller". Sångerna "Det gagnar grenen at han skäres", "Då natten aldramörkast är", "En som til siöss har aldrig farit" med titeln "Nytta af Motgång" och "Oftare är

wädret stilla" trycktes anonymt i Sahlstedts versantologi (III, s. 113; III, s. 41; II, s. 67).

Anternors Canzonetta "Oftare är wädret stilla" har använts som melodihänvisning. Vid flera avskrifter av dikten står "Andante da Roman". Melodin har brukats till "Nu har wi en tid fådt lära", som är tillskriven Dalin. Enligt traditionen skall han ha författat denna visa om finska kriget samma dag som dalupproret kuvades i Stockholm den 22 juni 1743 (Carlsson 1966, s. 279 samt 1967 nr 473):

Nu ha wi en tid fådt lära
Mycket som wi aldrig tänkt
Frihets Konster, wäg til ära,
Pracht, som fordom aldrig blänkt
Ej behöfs hos oss nu sörjas
Hur en Bal skal föras ut;
Med en fransk entrée han börjas
Med en daldants får han slut.

Återigen träffar vi på en melodi av Roman, som figurerat i den politiska hettluften. Effekterna av hattarnas politik att med franska subsidier i ryggen driva fram det olyckliga kriget mot Ryssland 1741-1743 berörde särskilt dalfolket negativt. Krig, missväxt, sjukdomar och dyrtid i kombination med lågkonjunktur och hinder för herrarbetet och gränshandeln mot Norge fick dem att göra uppror. Under ledning av bruksbokhållaren Gustav Schedin besatte de upproriska Falun i juni och tågade in i Stockholm den 20 i denna månad. Två dagar senare var upproret nedslaget. Schedin ställdes inför rätta, och bland bevismaterialet emot honom anfördes att han skrivit visor för att egga dalfolket till kamp mot överheten (Sven G. Hansson 1956). Sakerligen har det varit komprometterande för Roman att Dalin använt denna Anternors Canzonetta för en vers, som med kvick och elegant ironi kommenterade finska kriget och dalupproret.

SVENSKA KOMEDIEN

Ur 1730-talets adliga sällskapsteater, som ömsom spelade på franska och svenska, växte Svenska komedien. Denna teater, som tillkom som ett led i att odla svenska språket men också användes för att sprida politisk propaganda, öppnades den 23 maj 1737 med en föreställning av Carl Gyllenborgs *En Bättrad Will=Hierna*. Pjäsen var en bearbetning och översättning av en engelsk förlaga, som Gyllenborg översatt redan 1721 och utgivit av trycket 1723. Till ariorna i denna har Roman

skrivit musik. En sång är bevarad, Claras visa över Cloris spinett "Täcka bräde konstigt zijrat". Den finns i två versioner, av vilka den ena (HRV 934) föreligger i Romans autograf med hans tyska, tidiga handstil och i en avskrift, som ger årtalet 1718. Den andra (HRV 935) är en parodiering av sats 4 i Romans flöjtsonat nr 7. 1718 befann sig både Roman och Gyllenborg i London. Roman betecknar själv sina flöjtsonger som ungdomsverk, och de kan mycket väl ha tillkommit under englandsvistelsen 1716–1721. I alla händelser bör Romans musik till *En Bättrad Will=Hierna* vara äldre än 1737, eftersom han vid premiären i maj ännu inte var hemkommen från sin andra utrikes resa, som han anträtt i augusti 1735. Fru Nordenflycht använde melodin till "Täcka bräde" för sin årstidsvisa "Höste-Ro". För sommarvisan "Täcka tid, som muntrar allt" i samma svit ur hennes "Qwinligt Tankespel" (tryckt 1744) finns melodihänvisningen "Blida sol", som även den ingår i Gyllenborgs pjäs. "Täcka bräde" finns i en visbok med basstämman och slutet av sångstämman utskrivna, vilket visar att det var HRV 934 som användes vid föreställningarna på Svenska komedin. Även den korta visan ur samma pjäs "Hwarföre will du o skönhet ur köket" finns i en visbok med melodihänvisningen "Grave de m:r Roman" (Rodoc, s. 108).

Svenska komediens musikaliska repertoar är långt ifrån utforskad. Klart är att teatern redan från början hade en egen orkester, som delvis bestod av hovmusiker, delvis av musiker, som hämtades utanför hovets kretsar. Dock har det rimligen varit hovkapellmästarna, som ansvarat för musikinslagen i pjäserna. Genom att kombinera bevarad musik med noter i de tryckta pjästexterna, kan man få en viss uppfattning om av vad som klingat vid föreställningarna.

Den 6 juni 1738 gav man för första gången Dalins *Den afvundsjuke*. Även i denna pjäs finns inslag som sjungits. Melodin till slutsången "Sanning, sanning dina strålar / tränger genom hårda sten" har bevarats i en avskrift (Suebilius' notbok), medan texten finns i åtskilliga visböcker och även trycktes i Dalins *Witterhets- Arbeten* (III, s. 113). Musiken är inte Romans men torde ha tillhört hovkapellet krets. Även denna sång hade politisk färg. Den fungerade som ett vapen i verskriget kring maktskiftet vid 1738-1739 års riksdag, då hattarna kom till makten och en rad riksråd tvingades avgå (Carlsson 1967 nr 238).

Vid föreställningen den 4 december 1740 gavs det historiska skådespelet *Erik den ellofte eller helige* av språkmästaren i engelska vid Uppsala universitet Andreas



Helena Catharina Suebilius' notbok bevarar melodin till den i visböcker och som skillingtryck spridda dikten "Ädlaste Gåfwan som Skaparen gifwit", som är arian "T'amo tanto" ur Attilio Ariostis opera "Artaserse".

Hesselius Americanus. Den tryckta pjästexten har åtskilliga anvisningar om musik. Rollfiguren Signill avslutar akterna med en refrängartad visa, som har formen gemensam men varierar innehållet alltefter hur handlingen förlöper. Vid den första finns en anvisning "sjunges såsom T'amo tanto", som identifieras såsom en aria ur Attilio Ariostis opera *Artaserse* från 1724. Arian blev mycket populär och finns i notböcker både som sång och klaverstycke utan text. Den användes för texten "Ädlaste Gåfwan som Skaparen gifwit" som var allmänt spridd i visböcker 1700-talet ut, nyttjades i parodiering och förekom ännu 1802 som skillingtryck.

Ett annat ofta förekommande stycke musik, som ofta parodierats, är "Offermarchen", dvs. "Marche de Sacrifice" ur Giovanni Battista Pergolesis opera *Olimpiade* från 1738. Pergolesis musik hörde till den repertoar, som Roman hade med sig hem efter vistelsen i Neapel under sin andra utrikesresa. Marchen finns i ett flertal notböcker 1700-talet ut och har använts som melodihänvisning, t.ex. i

"O Gud! / Gode Gud, och Far / Du, som wården har, / Gif oss" med titeln "Gruf-Andagt att siunga efter Marche de Sacrifice de Pergolesi"

"Af hårda stormars Motgång" med titeln "Lycka uti olycka, är Förnöjelse i Gudi och ståndachtighet i Motgång" (Suebilius' notbok).

37

No 14. Marche Sacrificcio.

Violino 1 & 2
Canto 1 & 2
Basso

Grave. Piano. For.

ach så är världens sätt på sättet öfver så är hennes sätta
ach så är världens sätt på sättet öfver så är hennes sätta

Piano. For. Piano. For. Piano. For. Piano. For. Piano. For.

lön ther af jag tillrä rön anfar war dag war funder war lina ach hur sås mit mögans som jag tillrä
lön ther af jag tillrä rön anfar war dag war funder war lina ach hur sås mit mögans som jag tillrä

Piano. For. For. For. For. For. For.

Hedvig Charlotta Nordenflychts dikt "Ach så är världens Sätt" har i Herdespel 1752 kombinerats med offermarschen ur Giovanni Battista Pergolesis opera *Olimpiade* från 1738.

I *Herdespel* 1752 med musikalisk utformning av Per Brant finns en kvartett "Ack Så är världens Sätt". Dikten är av fru Nordenflycht, och med titeln "Rim på Offer-Marchen för Irene" har hon samtidigt givit en melodihänvisning till Pergolesis opera *Olimpiade*. Texten förekommer frekvent i visböcker och utkom 1794 såsom skillingtryck. Även Christian Roman använde offermarschen för sin dikt "Tanckar öfwer Eld" med textbörjan "Eld! Härligt element" och datering den 21 oktober 1757.

Det är inte osannolikt att melodin använts i någon teaterpjäs, som givits vid Svenska komedien, sannolikt då ca 1740 (äldsta kända avskrift 1741). Betänker man att hovkapellmästare och hovmusiker hade ett ansvar också för musiken vid Svenska komedien, förvånar inte sambandet mellan hovkapellens repertoar och teaters bruksmusik. *Syrinx Eller Then uti Hwass förwandlade Wattu=Nymphen*, en opera comique, som 1747 spelades på Bollhuset med musik arrangerad av organi-

sten Johan Ohl, ger exempel på detta. Syrinx' aria "Ach Najader, giören mig glader" (tredje aktens femte scen) är en bearbetning av Leonardo Leos "Care mei non timete". Också Christian Roman fann för sin *Flora Sättherensis* bruk av vissa melodier ur Syrinx (nr 249 och 250).

Slutord

Genom att återförena text och musik, dvs. vis- och notböckernas båda världar, kan man få mer kunskap om vilka melodier som använts och vilka texter de kombinerats med. Här är ett rikt och fascinerande forskningsfält, som delvis kan komma att förändra synen på våra folkliga melodier. Vad har gått ut i tradition och överlevt in i sen tid, och hur har melodierna använts och omvandlats? Klart är att en del av vår instrumentala låtskatt är "högreståndsmusik" från 1700-talet. Även delar av vår visskatt torde ha samma rötter. Kanske får vi anledning att ställa frågan, hur folklig vår folkmusik egentligen är.

Förkortningar

(för full bibliografisk information se litteraturförteckningen)

- bd band
HRV Anna Lena Holm, *Tematisk förteckning över J.H. Romans vokalverk*. Stockholm 1994.
Rodoc Eva Helenius-Öberg, *Johan Helmich Roman i källornas ljus*. Stockholm 1994.
SVA Svenskt visarkiv
WA Olof von Dalin, *Witterhets=Arbeten*. Stockholm 1767.

Litteratur

- Bengtsson, Ingmar 1955 : *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. (Studia musicologica upsaliensia IV). Uppsala (förkortad BeRI).
– 1985: "Romanforsknings nuläge - och en blick framåt". i: *Svensk tidskrift för musikkforskning* 67.
Byström, Trygve 1980: *Studier i Hedvig Charlotta Nordensflychts biografi*. Stockholm.
– 1981, *Svenska komedien 1737-1754*. Stockholm.
Carlsson, Ingemar 1966: *Olof Dalin och den politiska propagandan inför "lilla ofreden". Sagan om hästen och Wår-Wisa i samtidspolitisk belysning*. Lund.

- 1967: *Frihetstidens handskrivna politiska litteratur*. Göteborg.
- Dalin, Olof von 1767: *Framledne Hof=Cancellerens och Riddarens af Kongl. Maj:ts Nordstjerne=Orden HERR OLOF von DALINS WITTERHETS=ARBETEN, I bunden och obunden Skrif=Art. 1-6*. Stockholm.
- Hansson, Stina 1984: *Svenskans nytta, Sveriges ära. Litteratur och kulturpolitik under 1600-talet*. (Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 11.) Göteborg.
- Hansson, Sven G. 1956: "Gustav Schedins visa. Ett dokument från dalupproret 1743". *Historisk tidskrift* 76.
- Helenius-Öberg, Eva 1994: *Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd*. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78.) Stockholm.
- 1994, "Johan Helmich Roman i källornas ljus". i: *Svensk tidskrift för musikforskning* 76.
- Holm, Anna Lena 1994: *Tematisk förteckning över J.H. Romans vokalverk (HRV) av Anna Lena Holm efter ett utkast av Ingmar Bengtsson*. Stockholm.
- Jersild, Margareta 1975: *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. (Svenskt visarkivs handlingar 2.) Stockholm.
- Ling, Jan 1978: "'O tysta ensamhet' – från känslösam stil till hembygdsnostalgi". i: *Sumlen*.
- Muncktell, Joh. Fr. 1846: *Westerås stifts herdaminne*. Del 3. Uppsala.
- Platen, Magnus von 1954: *Johan Runius. En biografi*. Stockholm.
- Swahn, Sven Christer 1971: *Jacob Frese. Från en finlandssvensk 1700-talsförfattares liv och dikt*. Lund.
- Vretblad, Åke 1941: *Studier i 1700-talets svenska parodivisa med särskild hänsyn till förhållandet mellan ord och ton*. Opubl. lic-avhandling. Uppsala.

Norska stev

En småskalig men rik visform

Ingrid Åkesson

När jag för flera år sedan kom i närmare kontakt med den norska folkmusiken, var det en visgenre som jag fann särskilt fascinerande: steven. Kombinationen av begränsad form, koncentrerat innehåll, frirytmskt framförande och ofta ålderdomlig melodik och tonalitet gör steven till en spännande musikform, om än liten i formatet. Stev dyker ibland upp även i svenska folkmusikers repertoarer, men det finns inte mycket skrivet på svenska om stev. Den här artikeln är ett försök till introduktion av de norska steven ur både musikalisk och litterär synvinkel. Sist i texten finns några lyssningstips för den intresserade.

Det finns två typer av stev, formmässigt och historiskt sett: gamlestev och nystev. Ett ofta framfört och citerat gamlestev är det följande.

Ingjen fugle flyge så høgt
som grågåsi med si unga
og ingjen orme stinge så sårt
som falske mannatunga.¹

Den yngre formen, nystevet, kan se ut så här:

Mine stev dei kunn' lystig klinge
i joletiinn fysst me dei syngje.
Mine stev dei gjev lystig klang
det er som dei høyr' te ein spilemann.²

¹ Ingen fågel flyger så högt / som grågåsen med sina ungar / och ingen orm stinger (biter) så svårt / som falsk mannatunga.

² Ung.: Mina stev de kan lustigt klinga / i juletiden när jag dem sjunger / Mina stev de ger lustig klang / det är som att lyssna till en speleman.

Dessa korta, kärnfulla småvisor framföres idag ofta i konsertform tillsammans med andra visor och *slåtter* (instrumentallåtar). De representerar en mycket gammal visform, och liksom när det gäller flera andra folkliga visgenrer kallas framförandesättet *kveding* (å kveda) snarare än sång (å synge). Ordet "kvede" (kväda) fanns redan under fornnordisk tid och innebar då ungefär att framsäga en dikt rytmiskt och på ett högtidligt sätt. Idag används uttrycket ofta för ett melodiskt framförande med begränsat tonomfång och ofta tydlig rytmisering. Det används också, bland annat i kappleiks-sammanhang, i den ännu vidare betydelsen att framföra vokal folkmusik över huvud taget. Det skiljer sig från att *sjunga* psalmer, modern vissång, allsång, skolad sång etc. (Stubseid 1993, s. 200 f) Kveding är svårt att definiera, men begreppet innefattar ett fritt förhållningssätt till text, melodi och puls, och åtminstone vad beträffar stev har kvedingen i många fall deklamatoriska drag.

Ett tredje slags småvisor finns med beteckningen stev, nämligen *slåttesteven*. Dessa har dock inte någon bestämd form som gamle- eller nysteven, utan motsvarar snarare de svenska polsktrallarna. De utgörs av korta texter som kan inleda eller på annat sätt höra samman med en slått (springar, halling, reinlender osv.) och innehåller dessutom ofta en trallad del. Slåttesteven lämnar jag åt sidan i den här presentationen.

Stev är en lyrisk, fyrradig enstrofig sjungen dikt med slutrim, där gamlestevet och nystevet skiljer sig åt i form och uppbyggnad, som man kan se i exemplen ovan. Många texter till såväl gamlestev som nystev finns upptecknade. Flera av de tidigare folkmusikinsamlarna har endast skrivit ner texterna; både melodiernas ofta ålderdomliga tonalitet och kvedingens rytmiskt komplicerade karaktär har varit svårare att fänga på papper. Det finns dock åtskilliga melodiuppteckningar. Gamlestevmelodier finns bara ett fåtal dokumenterade, däremot ett 40-tal nystevmelodier. Några forskare har också försökt analysera stevens musikaliska karaktär.

Gamlestev

Gamlestevet, den äldre formen, har rimflätning *abab* eller *abcb*, så att framför allt andra och fjärde raden rimmar, ibland även första och tredje. Rad ett och tre har enstavig, s k manlig, slutstavelse, rad två och fyra har tvåstavig eller kvinnlig. Den

rytmiska strukturen kan variera något, men i allmänhet har rad ett och tre vardera fyra trycktunga stavelser, rad två och fyra har tre trycktunga stavelser.

Inga gamlestev finns upptecknade förrän på 1600-talet, så frågan om deras ursprung och ålder rör sig, som när det gäller flera andra genrer, mest på det teoretiska planet. Olav Bø refererar i sin inledning till den omfattande samling av stev som utgör band 5 i *Norsk folkedikting* uppfattningen att gamlestevet är äldre än de episka sångerna, balladerna, och den äldsta formen av dikt med slutrim. Steven får då antas ha efterträtt de mera komplicerade, bokstavsrimmade versmåttan med sina avancerade omskrivningar (kenningar) i den fornnordiska diktningen. Stöd för teorin anser man sig finna i omnämnandet av "danzar" eller "danzleikar" i Sturlunga saga från 1100-talet, som benämning på en för tiden ny sångdans. Om dessa danslekar hade formen av gamlestev bör man i så fall ha sjungit flera stev sammansatta till en längre visa. Enstaka texter med en form som påminner om gamlestevets finns bevarade från denna tid.

Emellertid har flera författare påpekat att enstrofiga (sjungna) dikter med erotiskt eller satiriskt innehåll hör till den tidigaste diktningen i många områden. I de svenska och danska adelsvisböckerna från 1500- och 1600-tal finns strofer som både innehållsligt och metriskt motsvarar gamlesteven. Dessa strofer bör ha funnits samtidigt i flera delar av Norden. Bø nämner också en teori om att denna nya diktform ska ha kommit från Normandie via brittiska öarna till Island och Norge, men tyvärr ger han inga referenser för den (Bø 1977, s. 7 f).

I den äldre litteraturen om stev behandlas de som en litterär genre, sällan musikalisk, och ingenting sägs om framförandet. Även de fornnordiska dikterna framfördes muntligt, men det finns ingenstans några belägg för hur det lät. I den poetiska Eddan benämnes några av dikterna kväden eller sånger; man "kvad" eller "framsade" kvädena. Vi vet inte om denna framförandeteknik innefattade något utöver recitation, alltså något melodiskt element. Samma fråga gäller ju också annan muntligt traderad epik i olika kulturområden. Med tanke på dagens norska kveding-begrepp är det förstås intressant att spekulera kring detta.

Det finns ett släktskap mellan gamlestev och medeltidsballad: flera norska ballader har gamlestevets meter i sin strof. Den mest kända är *Draumkvedet* (Drömkvädet), där de tre olika melodier som används i den långa balladen enligt Olav Bø är gamlestevmelodier med omkväde (en av dem är den melodi som idag

mest används till gamlestev i Telemark). De flesta av balladens strofer har lyrisk karaktär och flera finns också dokumenterade som gamlestev. För övrigt menar bland andra Brynjulf Alver att Draumkvedet bygger på en rad gamlestev och inte är någon egentlig medeltidsballad (Alver 1971, s. 128 ff). Flera av traditionsbärarna kunde bara några få strofer och betraktade dem inte heller som tillhörande en ballad. Draumkvedet i den form det är mest spritt idag rekonstruerades på 1890-talet av Moltke Moe, som ordnade texterna så att de skulle hänga bättre ihop episkt. Den lyriska fyrradingen tycks också ha använts som inledningsstrof till episka ballader både i Norge och på Island.

Ordet "stef" på gammalnorska och isländska betyder "tidsfrist" (fritt tolkat "något som återkommer") eller "vers/omkväde". Medeltidsballadernas omkväden kallas i Norge innstev (mellanomkväde) och etterstev (slutomkväde). Moltke Moe, och i hans efterföljd Richard Steffen, talar om "stevstam" synonymt med dansstrof, som balladen ska ha tagit upp från dansleken (Jonsson 1978, s. 244 ff). Även Svend Grundtvig har använt begreppet. Stev verkar alltså ha kunnat betyda dels själva strofen, dels omkvädet.

En antitetisk kompositionsteknik (uppställd i motsatspar) är typisk för stev och andra enstrofiga diktformer: i många gamlestev utgör de två första raderna en naturskildrande del, de två sista syftar på personer eller ett aktuellt ämne. Ett typiskt sådant är "Ingjen fugle flyge så hågt ..." som citerades ovan. Det förekommer två huvudgrupper av gamlestev; dels s.k. *frødestev*, visdoms- eller tankestev, som ofta för tankarna till ordspråk, och dels *ølstev* eller *kjempestev*, som användes i stevkamp, tävlingar, och snarast fungerar som nidvisor. Det verkar framför allt vara frødesteven som används idag – de präglas av ett poetiskt uttryckssätt som är tämligen tidlöst, och de är inte situationsbundna som ølsteven.

De tidigaste uppteckningarna av gamlestev gjordes som sagt på 1600-talet (Bø 1977, s. 18), men de flesta är upptecknade på 1800-talet i de sydnorska områdena Setesdal (en del av Agder fylke) och Telemark. Ibland har flera fristående strofer med inbördes likhet i textinnehållet satts samman och framförts som en *stevrekke*. Gamlestevet kan ofta vara knutet till en plats, en sägen eller en person. Till gamlesteven finns som sagt endast ett fåtal melodier bevarade, med varianter. Troligen har det funnits flera. Gamlestevmelodierna är uppbyggda av fyra melodifraser i formen *abcd*. Exempel 1 från Telemark visar en variant av en av de melodier som används i Draumkvedet, exempel 2 den vanligaste gamlestevmelodin i Setesdal.

Moderato

Der stend ei björk i Bjå-lands tó - ni er run - ni up med ro - to, og
den, som to - re stev-jast med meg - må spen - ne i - mó - te med fö - to.

Ex. 1 Gamlestev från Telemark. Ur Fanitullen, Lindemans uppteckning.

MM $\text{♩} = 45$ ad lib.

Der æ so vent å vest - e - hei - o so um midt - su - mårs - ti - i, -
myr - ann' - æ kvit - e av fiv - il - blom - e, og lau - vi ly - ser i li - i.

Ex. 2 Gamlestev från Setesdal. Ur Fanitullen, transkr. Sven Nyhus.

Nystev

Någon gång under 1700-talet blev en ny form av den lyriska fyrradiga dikten/visan populär och började tränga ut den äldre formen. Versmått och rimflätning skiljer sig mellan gamlestev och nystev. Nystevet har rimflätning *aabb*, där *a* är tvåstavigt och *b* enstavigt. Den metriska strukturen är fast och har fyra betonade eller tryckta stavelser per rad:

$\vee \mid \text{—} \vee \text{—} \vee \mid \vee \text{—} \vee \text{—} \vee$
 $\vee \mid \text{—} \vee \text{—} \vee \mid \vee \text{—} \vee \text{—} \vee$
 $\vee \mid \text{—} \vee \text{—} \vee \mid \vee \text{—} \vee \text{—}$
 $\vee \mid \text{—} \vee \text{—} \vee \mid \vee \text{—} \vee \text{—}$

($\vee$ = trycklätt stavelse, — = tryckning stavelse)

Textens metriska struktur står i ett komplicerat förhållande till rytmen i kvedingen och kan framträda mer eller mindre tydligt vid framförandet. En mängd

nya melodier skapades, som passade nystevets meter och form. Alla nystevmelodier går att använda till samma textmeter – alltså är de i princip utbytbara sinsemellan. Många kvedare är emellertid nogga med att välja en melodi som passar till textens innehåll och stämning.

Olav Bø påpekar att det är omöjligt att finna någon direkt utvecklingstråd från gamlestev till nystev. Likheter finns dock i textmetriken och i framförandet. Bland äldre kvedare har steven ibland framförts med tramp (trøing) på de trycktunga stavelserna, vilket förstärker den metriska strukturen.

Flera författare har påpekat att man kan framföra vilken nystevmelodi som helst i snabbare tempo och få något som liknar danstypen springar, en låt- och danstyp som har släktskap med polskan. Detta är lätt att höra om man sjunger några nystev i rask trectakt.

Nystevstexterna fick ibland en frapperande ålderdomlig musikalisk dräkt (se avsnittet nedan om tonalitet m.m.). Detta är ett ganska vanligt fenomen i folklig musik; man anpassar nytt material till det tonspråk man sedan gammalt är bekant med. Det gäller t.ex. många av de svenska folkliga koralerna.

Inc. = g#
 ♩. = 66

Å gjen - ta mi æ frå Rau - land - strån - di,
 d'æ ho søm ve - ve dei fi - ne bån - di.
 Mæ rau - e kinn og sylv - spen - te sko,
 å ja, Sig - ne Kjel - ling - tveit hei - te ho.

Ex. 3 Nystev efter Aslak Brekke, Telemark. Transkr. Jacqueline Pattison Ekgren. Ur Ekgren (1983).

Nysteven är ofta uppbyggda av paralleller, så att tredje och fjärde raden med andra ord upprepar det som sagts i första och andra. Det är också vanligt att melodifrasen upprepas på samma sätt, eventuellt med någon liten förändring i sista frasen (det förekommer också andra former av nystevmelodier, somliga med genomgående nytt melodimaterial i varje fras). Den melodiska formen är alltså mycket kort och koncentrerad.

Nystev började upptecknas på 1800-talet, i samband med den övriga folkmusikdokumentationen. Den förste store upptecknaren var L.M. Lindeman. Stevuppteckningar finns bland annat i M.B. Landstads *Norske folkeviser*, Richard Steffens *Norska stev*, Moltke Moes och Knut Liestøls *Norske folkeviser* samt i band 5 av *Norsk folkedikting* utgiven av Olav Bø (i de två senare endast texter). Ett 40-tal melodier finns dokumenterade och en stor mängd texter, ca 15-20.000, liksom gamlesteven så gott som alla från Telemark och Setesdal.

Somliga nystevtexter bygger på gamlestev men har fått en mera personlig och direkt karaktär. Om ett gamlestev t.ex. beskriver den beundrade personen på ett opersonligt sätt är det kvedaren själv som talar i nystevet; ofta nämns också kärestans/kärastens namn.

Jämför t.ex. gamlestevet

Håret hev ho som tiriltunga / å halsen æ som mjødd
Så ven æ ho i augo sjå / som soli ris ivi fjødd.³

med nystevet

Å gjenta mi æ frå Raulandsstråndi / d'æ ho som veve dei fine båndi.
Mæ raue kinn og sylvspente sko / å ja, Signe Kjellingveit heite' ho.⁴

Emellertid finner man den mera neutrala skildringen också i nystev. Det finns en stor mängd nystev om lycklig eller olycklig kärlek. Liksom bland gamlesteven finns det också många nidvisor som har använts i stevkamp. "Å stevjast" betyder att tävla om vem som får till det mest dräpande och välformulerade stevet – till en

³ Ung.: Hennes hår är gult som käringtand och halsen är vit som snö, och så vackra är hennes ögon som när solen går upp över fjället. (Blomman tiriltunga figurerar ofta i norska visor och har mera romantiska associationer än namnet käringtand har på svenska.)

⁴ Och jäntan min är från Raulandsstranden, det är hon som väver de fina banden / med röda kinder och silverspända skor, ja Signe Kjellingveit heter hon.

passande melodi. Ofta ändrade man på texten i redan existerande stev eller diktade ett nytt enligt gammalt mönster. "Rennestev" kallas ibland denna tillfällighetsdiktning som bara "rinner till".

Flera av insamlarna påpekar att nystev i stor utsträckning både diktades och framfördes av kvinnor, t.ex. säterjäntor. Det verkar självklart att det är en kvinnas röst vi hör i dessa två stev med sinsemellan motsatta känslöstämningar:

Ein spilemanne han kan meg däre / men aj, aj, som han kan meg såre
Fysst han stroik og klunkar på fela si / ja då syng ein streng inn i hjarta mi.⁵

Ko kan det nytte om han kan fele / me kun alli leiv utav slåtten vene
Ko kan det nytte han fele kan / me kun alli leiv utav hallingan.⁶

Det verkar inte finnas något svar på frågan varför dokumentationen av stevtraditionen är begränsad till Telemark och Setesdal/Agder. Båda områdena har sedan länge en mycket stark känsla för den egna traditionen och man har medvetet bevarat den folkliga kulturen – jämför t.ex. med Dalarna och Hälsingland i Sverige. Detta är självklart till stor del orsak till att de flesta medeltidsballader är upptecknade därifrån – dels har traditionen levt kvar längre, dels har troligen insamlarna sökt sig dit i första hand. Beträffande nysteven utgör de en såpass sen levande tradition att det borde finnas mera dokumentation från andra delar av Norge om traditionen varit lika stark där.

Olav Bø menar att telemarksstev i regel är "meir satiriske, noko uvordne og sleivute i talen somtid, men alltid friske og kvikke", medan setesdalsstev är mera "stillferdige" och "sviv meir om elskhug og ungdoms lengt" (Bø 1977, s. 41). Det har dock funnits täta förbindelser mellan de båda områdena, som ligger nära varandra, och stev har vandrat från det ena traditionsområdet till det andra, så att åtskilliga finns på båda ställena. Ett visst stevs geografiska ursprung kan alltså inte bestämmas säkert. Det brukar också sägas att i Setesdal framförs steven generellt mera friirymiskt, i Telemark med fastare tretaktskaraktär (Stubseid 1993, s. 213). Det gäller dock inte alltid, t.ex. framför Brita Bratland från Telemark flera av sina

⁵ Ung.: En spelman han kan dåra mig, men aj, vad han kan såra mig / när han spelar och klingar på sin fela då sjunger en sträng i mitt hjärta.

⁶ Ung.: Vad nyttar det om han kan fela, jag kan aldrig leva av fina låtar / vad nyttar det om han fela kan, jag kan aldrig leva av hallingar [låt- och danstyp].

I Hjärt-dals - da - len der har eg gjen - gi åk ol å
 bræn-de-vin har eg fin-ni å ol å bræn-de-vin har eg fått så læng-je
 peng - ar i pung-en nok så læng-je peng - ar i pung-en rok

Ex. 4 Nystev från Telemark med upprepad sistarad. Från Lindemans uppteckningar.

stevmelodier med oregelbunden puls och andra med regelbunden. En skillnad i form är att sista raden/melodifrasen upprepas i somliga telemarksstev; de kan också ha ett omkväde.

Sekelskiftet 1900 medförde ett slut på den folkliga stevdiktningen i Telemark. Den togs i stället upp av etablerade författare som Arne Garborg. Detta hände också i Setesdal, men dessa stev kom att blandas med de äldre och blev efter hand anonyma. Här kan man alltså tala om en i princip obruten levande tradition fram till idag. Spelmannen Gunnar Stubseid från Setesdal samlade under 1960- och 70-talen in sena tiders stev; här finns bl a debattstev och reklamstev. En sökning (2003) i norska Nasjonalbibliotekets databas visar en samling nydiktade stev, utgiven 1996.

Rytmik, tonalitet och melodik

Eftersom det finns så mycket större dokumentation av nystev är det här det är lättast att studera det musikaliska framförandet, vilket har gjorts av Reidar Sevåg och Jacqueline Pattison Ekgren. Jag har också gjort en egen mindre studie. Nystevens uppbyggnad är ju tvädelad; dels säger texten ofta samma sak i två något olika formuleringar, dels upprepas första delens melodi – mer eller mindre – i stevets andra del. Dessutom sönderfaller varje sådan formdel i två fraser, som vardera sammanfaller med en textrad. Man kan alltså säga att stevet innehåller fyra melodifraser, som i sin tur kan delas upp i två motiv. Många kvedare i traditions-

inspelningar betonar stevets två formdelar mycket tydligt, som nästan fristående enheter. Ibland står även varje fras för sig. Här kan troligen stevets textinnehåll och textliga uppbyggnad spela in. Över huvud taget har kvedarna ett fritt förhållnings-sätt till relationen mellan melodins rytmik å ena sidan och textfrasernas trycklätta respektive trycktunga stavelser å den andra. Detta gäller, som Sevåg påpekar, inte enbart de stev som framförs på ett tydligt deklamatoriskt sätt, utan också när framförandet närmar sig 3/4-takt (Sevåg 1987).

Generellt kan man säga att en nystevtexttrad med fyra trycktunga och sex eller sju trycklätta stavelser, t.ex.

Kor er du lin - da og lagd i vog - ga
 V — V — V V — V — V

melodiskt/rytmiskt motsvaras av mönstret kort-lång, kort-lång, kort-lång, kort-lång. Melodirytmen accentueras av vissa kvedare genom att man markerar de trycktunga stavelserna t.ex med tramp (som påminner om spelmannens trampmarkering i en telemarksspringar fast i annat tempo). Det fria förhållandet till textmeter och puls kan emellertid innebära att kvedaren håller ut melodin på obetonade/trycklätta textstavelser och därmed skapar en annan betoningsstruktur som ligger parallellt med kort-lång-mönstret. (Jfr Sevåg 1987) Det här mönstret finner man t.ex. hos Gro Heddi från Setesdal (se notex. 5). Även Pattison Ekgren utgår från kvedarens taktmarkeringar och kort-lång-mönstret.

Beträffande tonspråk och melodik finns stor variation. Här finns, såvitt jag kan finna, inga mera omfattande analyser gjorda. Reidar Sevåg är den som har gått mest på djupet i sina analyser av setesdalsstev. Nystevens omfång kan skifta från en kvart eller kvint upp till oktav plus kvart. Sevåg talar också om flera olika stora ramintervall för tonaliteten, och att tonförråden sällan innehåller halvtonssteg, men bygger på hela och neutrala (ca 3/4) tonsteg (Sevåg 1987, s. 2 f). Han nämner i en uppsats om folkmusikens tonspråk flera traditionsinspelningar med stev-kvedare från Setesdal – t.ex. just Gro Heddi och Torleiv Bjørgum – som exempel på denna tonalitet, som är vanlig också i annan äldre norsk folkmusik (Sevåg 1993, s. 373). Det finns många pentatoniska inslag i setesdalsstev, som man inte finner i den norska traditionen i övrigt. Sevåg har också funnit många olika typer av melodisk form: bågform och terrassform, stegvis melodik och stora språng (1987, s. 2 f).

Kor er du lin - da og lagd i vog - ga so mangt au - ga du
 hev dog - ga. Eg tenk - te du var so skjir som gull men er
 hard som flin - ti og svi - ke - full.

Ex. 5 Nystev efter Gro Heddi, Setesdal. Transkr. Ingrid Åkesson.

Pentatonik och undvikande av halvtonssteg är framträdande i den lilla prov-analys jag själv gjort av sex stev inspelade med kvedare från Setesdal – samtliga kan sägas ha ett pentatoniskt tonförråd. Dessutom går det i några av steven att dela upp tonförrådet i en övre och en undre del på en kvints avstånd – dessa båda delar används i olika melodifraser. I sådana melodier får man snarare tänka sig två olika grundtoner än en enda. En sådan melodi finner vi i notex. 6 efter Torleiv Bjørgum.

Så er ho la - ga den liv-sens stri - di Du må ver va - re og
 pas - se ti - di Med du sat og sul - la på tul - lan di kan det
 hen - de lyk - ka deg for for - bi.

Ex. 6 Nystev efter Torleiv Bjørgum, Setesdal. Transkr. Ingrid Åkesson.

Även i nystev efter kvedare från Telemark finner man neutrala intervall och allmänt ålderdomlig tonalitet och melodik, t.ex. hos Brita Bratland och Aslak Brekke. Många kvedare har också samma kort-lång-kort-lång-mönster i rytmiken som man finner hos setesdalskvedare. Jacqueline Pattison Ekgren visar på detta i sina studier av bland andra Aslak Brekkes kveding (jfr Ekgren 1983, s. 17 ff samt Ekgren 1981).

Sammanfattningsvis är nystevens tonförråd oftast modala, varken dur eller moll utan med andra inbördes förhållanden mellan tonstegen. De har ofta flera variabla/icke-stabila tonplatser, som kan intoneras olika (t.ex. liten, stor eller neutral ters) beroende på vilka toner som kommer före och efter. Detta gäller både setesdals- och telemarksstev. Framför allt ters, kvart och septima kan ha skiftande intonation, i de fall det går att göra en entydig tonalitetsbestämning. Pentatoniska drag är vanliga.

Motsvarigheter till stev i andra delar av Norden

Finns det andra nordiska visformer som liknar stev? Som jag nämnde tidigare finns det i några bevarade visböcker från 15- och 1600-talen, nedskrivna av medlemmar av svensk och dansk adel, strofer som är mer eller mindre identiska med gamlestev. Ett exempel:

Äpplet det hänger så högt i träd
det stunder till jorden att falla.
Den som bliver sviken av sin kära god vän
så bliver han väl sviken av andra.

Följande strof, som finns både i Sverige och Danmark, har en direkt motsvarighet i det första gamlestevet som citerades i den här artikeln:

Ingen fogel flyger så högt
som örnen med sina ungar
Intet svärd biter så hårt.
som falske klaffares tungor.⁷

Richard Steffen, som kring sekelskiftet 1900 gjorde en jämförande undersökning av enstrofig folklyrik i Norden, använde sig bland annat av dessa adelsvisböcker. Han fann ett antal enstrofingar som metriskt liknar gamlestevet, och några

som dessutom har samma typ av textligt innehåll och uppbyggnad, dvs. en naturinledning följt av en reflexion över t.ex. mänskligt beteende. Vissa av dessa strofer tycks ha vandrat inom det skandinaviska området och förekommer som strofer i längre visor, löst sammanfogade i danslekar/sångelekar eller som inledningsstrofer i ballader. De kan enligt Steffen också spåras som stomme i konstvisor (Steffen 1898, s. 131 ff). Han citerar t.ex. strofen nedan i olika utformningar, bland annat kombinerad med olika andra strofer samt omkväde till vad Steffen benämner "ringdansvisa".

Här ur Säves uppteckningar från Gotland:

Det står ett träd på min faders gård / det bär så underliga grenar
och bliver jag inte gift i år / så får jag gå här allena.

Det har alltså funnits en gamlestevliknande enstrofing i hela Skandinavien, men i Sverige och Danmark har den gått upp i andra strofformer eller genrer. Enstaka enstrofiga fyrradiga visor i nystevens form finns också i Sverige, men långt ifrån så omfattande att man kan tala om en genre. De flesta enstrofiga visor är betydligt lösare i form och uppbyggnad än steven.

I Finland växte reki-sången (*rekilaulu*) fram under 1700-talet och blomstrade på 1800-talet, samtidigt med nysteven. Reki-sången är också den en enstrofig form med fyra parvis rimmade rader (*aabb*) och med (åtminstone från början) fastlagd meter. Den sjöngs ursprungligen till ringdans. Texter och melodier kan kombineras valfritt. Reki-sången inleds ofta med en naturskildring och handlar ofta om kärlek och känslöstämningar. Liksom nysteven gentemot gamlesteven är reki-sången mera vardaglig och rättfram i förhållande till den äldre runosången. Melodierna brukar vara upptecknade i jämn taktart. Idag är reki-sång ett återupplivat bruk och finns t.ex. på åtskilliga cd (jfr. Häggman 1998, s. 150 samt Asplund).

På Island finns fyrradiga enstrofingar, *lausavisur*, som har använts i improvisationstävlingar av liknande slag som de norska stevkamperna. De verkar ibland ha slutrim och är oftast verstekniskt komplicerade.

Några svenska folkmusiker som på olika sätt har tagit upp stevgenren är Maria Røjås, som sjunger både norska stev och enstaka svenska visor i nystevens form, Anders Larsson som har tolkat norska stev till svenska och Lena Willemark, som

⁷ Klaffare är ett gammalt ord för personer som sprider förtal.

använder beteckningen *stev* på egna, korta, koncentrerade visor, ofta på älvdalsmål.

Några lyssnartips

UR CD-SERIEN NORSK FOLKEMUSIKK (NRK/GRAPPA):

Folkemusikk frå Agder 1995 GRCD 4062 (stev: Torbjørg Åmli Paus, Gro Heddi)

Folkemusikk frå Telemark 1995 GRCD 4066 (stev: Brita Bratland)

ÖVRIGA:

Kirsten Bråten-Berg: *Min kvedarlund* 1988 (CD 1993) Grappa Musikkforlag HCD 7087.

Kirsten Bråten-Berg, Maria Røjås m fl: *Setes-Dalarna* 1984 (Lp) Four Leaf Records FLC 5078

Björgulf Straume: *Luftslaget*. Ose Kulturverkstad 1990 OK 001 MC. (Mungiga och kveding).

Hallvard och Torleiv H Bjørgum: *Dolkaren* 1987 (MC) Sylvartun SYLV 3 (främst hardingfele, Torleiv H Bjørgum kveder några *stev*).

Agnes Buen Garnås, Knut Buen m fl: *Draumkvedet* 1992. Kirkelig kulturverksted FXCD 50.

Ellen Nordstoga, Halvor Håkanes m fl: *Draumkvedet* 1995. Heilo HCD 7098.

Litteratur

Alver, Brynjulf 1971: *Draumkvedet – folkeviser eller lærd kopidiktning*. Oslo – Bergen – Tromsø.

Asplund, Anneli: *Finnish Folk Singing*. <http://virtual.finland.fi/finfo/english/folksing.html> 2003-02-15

Bø, Olav 1977: Innleing til *Norsk Folkediktning Bd 5, Stev*. 3. utg. Oslo.

"*Draumkvedet*." [temanummer av] *Telemark historie. Tidsskrift for Telemark Historielag* Nr. 16, 1995. Bø i Telemark.

Engen, Erik 1928: "Lidt om 'ny-stevet' " *Syn og segn* 34, 1928. Oslo.

Ekgren, Jacqueline Pattison 1983: *Aslak Brekke og visene hans / i samarbeid med Dagne Groven Myhren*. Oslo.

Ekgren, Jacqueline Pattison 1981: "The Norwegian 'nystev' and the 'thump-theory'. Three methods of nystev melodic classification". *Studia musicologica Norvegica* 7.

Espeland, Velle. *Draumkvedet. From Fragments of a Folk Song to a National Cultural Treasure*. www.musikkenshus.no/visearkivet/draumkvedet.htm 2003-02-15

Häggman, Ann-Mari 1998: "Den folklige musiktraditionen. Vokalmusiken". *Musik i Norden*. Stockholm.

Jonsson, Bengt R. 1978: "Richard Steffen, Norge och enstrofingen". *Norveg* 1978.

Landstad, M. B. 1968: *Norske folkeviser*. 2. uppl. Oslo.

Liestøl, Knut & Moe, Moltke 1920-1924: *Norske folkeviser* Bd 1-3. Kristiania.

Lindeman, Ludvig M. 1963. *Ældre og nyere norske feldmelodier*.

Faksimileutgave ved Øystein Gauksstad og O. M. Sandvik. Oslo.

Norsk Folkediktning bd 5, Stev. Ved Olav Bø. Oslo, 1977.

Sevåg, Reidar 1990: "Struktur i vokaltstoff, belyst gjennom *stev*". [publ. på tyska] *Probleme der Volksmusikforschung*, red. Hartmut Braun. Bern.

Sevåg, Reidar 1993: "Tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk". *Fanitullen* red.

- Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo.
- Steffen, Richard 1898: *Enstrofig nordisk folklyrik i jämförande framställning*. Diss. Stockholm.
- Steffen, Richard 1899: *Norska stev, samlade och utgivna*. Stockholm.
- Stubseid, Gunnar 1993: "Vokalmusikken". *Fanitullen* red. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo.
- 1500- och 1600-talens visböcker.*
- Bd 1. Utgifna af Adolf Noreen och Henrik Schück. 1884-94. Stockholm & Uppsala.
- Bd 2. Utgifna af Adolf Noreen och J.A. Lundell. 1900-1915. Stockholm & Uppsala.
- Bd 3. Utgifna af Adolf Noreen och Anders Grape. 1916-1925. Uppsala.



Knis Karl Aronsson and Bill Holm (Knis Karl's collection, Leksands lokalhistoriska arkiv)

Discovering Sweden

Gordon Tracie's contacts and collections
of folk music 1947–51

Tommy Sjöberg

In 1997 I was invited to do research in, and help in cataloguing an archive of Swedish and Scandinavian folk music in Seattle, Washington (WA), USA. Before my visit I did not know anything about the background to the archive, but during my stay I got to know a great deal, as well as getting to know the present folk music and dance scene. Several subsequent visits have brought me even closer to the material, but the man who brought it together remained shrouded in mythology. Many stories are told about him, but few know much about the facts, particularly from the early years. Therefore I decided to find out some of the basics, and lay a foundation for understanding and future research. It is my hope that the archive's early history will be better known and utilized.

Introduction

Scandinavian folk music, Swedish in particular, enjoys a lively interest in the northwestern United States and especially in and around Seattle, Washington. There are folk dance clubs specializing in Scandinavian dances, a number of fiddlers' groups which have specialized in Scandinavian folk music and, last but not least, a large Scandinavian community. This consists of many second and third generation immigrant descendants who have taken an interest in their grandparents' music and dances. They often also take an interest in other cultures; other parts of the international smorgasbord, so that many people actually are partial partakers of several cultures. In fact, there are probably more people of non-Scandinavian

parentage taking an interest in Scandinavian music and dance. Many of today's Scandinavian folk music and dance activities in Seattle are the result of four decades of dedicated work by one man, *Gordon Tracie*.

Gordon Tracie managed to both teach dancing and induce people into playing for dancing. It is estimated that more than 10,000 students have passed through his classes over the years, learning at least the basic steps for *gammaldans*, and in some cases a lot more. Tracie was officially recognized as an ambassador for Swedish folk culture, receiving the Order of Vasa in 1962, and in the American bicentennial year 1976, a Gold Medal of Merit (Förtjänstmedaljen i guld) from the Swedish government. In the USA, he received a Certificate of Appreciation from the Smithsonian Institution in 1976 and, posthumously in 1989, the Washington State Ethnic Heritage Council Award.

Here I try to present a background to Gordon Tracie's interest by chronicling his formative years from 1947 to 1951, in which time he spent about two years in Sweden. The narrative is largely based on the captions from the exhibitions *Gordon Ekvall Tracie: A Lifetime of Collecting* (Mohler 1996 & 1997) and *Skandia Folkdance Society, 1949-1999* (Sacksteder 1999).

Roots learning (up to 1948)

Gordon Carvall Tracie was born in Seattle on March 22, 1920, of a father from Vancouver, Canada, of Scottish descent and a mother from Minneapolis of Swedish descent. He grew up in Seattle and when his father lost his job during the depression, Gordon moved with his mother to Bainbridge Island in Puget Sound. There he worked at the local weekly newspaper and also started playing the guitar at dances in the local Grange Hall. Later he worked for the Coast Guard as a printer, first as a civil job, then in uniform during the war. In 1946 Tracie and his good friend Dick Sacksteder joined the Promenaders, a dance group run by the Women's Physical Education Department at the University of Washington (UW). There they danced the international repertoire and the occasional schottische and Swedish waltz. They also went old-time dancing at Bert Lindgren's hall in Kenmore, Seattle.

In the summer of 1947 Tracie and Sacksteder went to Norway to attend a six-week course at the University of Oslo. This was part of the US military program to offer soldiers an education in a country of their own choice (the "GI bill"). It was

before going to Oslo that Tracie changed his middle name to Ekvall, reflecting his Swedish heritage. For the fall season Tracie went to Sweden to follow a nine-month Special Course for American Students at the University of Stockholm (then Stockholms Högskola). Not only learning Swedish and about Swedish society, Tracie also wrote a paper about the Swedish Cooperative movement's educational activities. In September he visited Dalarna and his maternal grandfather's relatives in the parish of Gagnef for the first time. He also celebrated Christmas in Dalarna, with a traditional sleigh-ride to the church on Christmas morning as one of the highlights. It was during these visits that he heard Swedish folk music for the first time, played in Rättvik's parish house. Among the fiddlers were Knis Karl Aronsson, whom Tracie contacted, starting a lifelong friendship.

Upon returning to Stockholm, Tracie took a course in traditional *gammaldans* (old time dancing) at the school Vasa Real under the leadership of Olof Svenborn. Tracie also joined the Academic Folk Dance Group at the University, and the Dalarna club, where he learned folk dances from Gustaf Pålback (Tracie 1951). The Swedish folk dances fascinated him and he managed to learn a great deal of them, like *Väva vadmal*, *Fryksdalspolska*, *Daldans*, and *Oxdansen*, during the spring.

In the summer of 1948 he found time to visit some of the big folk music gatherings in Sweden. In Malung in June, the Dalarna fiddlers' association held their annual meeting (which, incidentally, was also attended by Matts Arnberg from the radio). It featured massive fiddlers' orchestras and a *gammaldans* evening. Another was the annual folk dancers' meeting, that year also a Nordic meeting, in Malmö for four days in July. It featured over 1,500 dancers, many in folk costumes, from all over Scandinavia, plus Estonia and the Netherlands. Both occasions must have made a tremendous impression on him. Just before leaving Europe, he wrote to Knis Karl from England:

Ever since I left Dalarna and all the stämmor and lät-spelning sessions I had the privilege to be in on up there, countless folk-melodies & tunes have been running thru my head. [...] Then there's Kari-Pers polska, Trollens Brudmarsch, and so many, many others, that – ja, I'll have to come back to Sweden with a recording apparatus some day. (1948-08-26)

He had collected records and dance descriptions, and had them sent back home in a crate. In all, 120 records (or more, according to some sources) were safely brought across the world!

Putting his knowledge to good use (1948-50)

At home Tracie enrolled in Political Science studies at the University of Washington. During his stay in Sweden, international folk dancing had grown in the US, and the Washington Folk Dance Federation had been formed. In the summer of '48, Tracie had begun to nurture a dream: to record and film the folk culture of Scandinavia, and in exchange, bring over some of the best parts of American folk culture. This would be a way to counteract the stereotyped picture given by movies and media: that Americans all wore zoot suits and swung a chain, and only danced jitterbug. Now he found the climate for such ideas being actually fruitful.

By late fall he played some of his records at a Promenaders dance club meeting. Some of the members also wanted to learn the dances that went with the music, so Tracie had to start teaching. As a consequence, on January 9th, 1949 Tracie and 30 others formed a new dance group "temporarily" called Scandia Folkdance Club. The group soon became part of the Scandinavian Language and Literature Department at UW and was accorded student status. Scandia was initially a demonstration group, making their first public performance at Vasa Park, on Lake Sammamish, east of Seattle, in June 1949. Soon they also opened to teaching classes to students.

Svenska Posten in Seattle wrote:

The club, which has more than 50 student members, has been very active in the past year. The core of the club consists of a few select couples who have made eight performances in a month the past summer, and they have made some fairly long performance trips here and there outside of Seattle. The select group presents a varied number of Scandinavian folk dances and the members have made their own costumes after Scandinavian patterns. And of course they always use Tracie's records. (1949-09-28, my translation)

The club was growing all the time, some nights having over 100 dancers. Tracie was dance teacher for both the performance group and at the dance evenings, trying to keep up with his studies in the daytime.

The Exchange Tour 1950

One of the performances, at Everett football stadium, WA, was seen by a visiting board member of Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet (The National Association for the Preservation of Swedish Culture Abroad), dentist

Bertil Krook. In a meeting with Dr. Krook, Tracie presented his idea of a cultural tour to correct the impressions he thought Swedes had about Americans. Dr. Krook promised that his organization would promote a tour of an American folk dance group in the Swedish Folk Parks in the summer of 1950. A detour into Norway was also planned.

Now started an even more hectic time for the dancers, and for Tracie in particular. The performers practiced three, or sometimes up to four nights a week and Tracie taught the bigger groups two nights a week, so of course his studies suffered! The dancers would finance the trip themselves, with local sponsorship coming from student and Scandinavian associations, as well as from YMCA-YWCA and the Folk Dance Federation. Still, it was a major undertaking, going by train across the American continent, then by boat across the Atlantic, and conducting the tour by train.

They had been trained in American folk and square dances for the trip. Technical help to develop their dance program was given by the Reverend Donald Mills, president of the Folk Dance Federation. They had also had a special course in conversational Swedish at the UW, although some of them already spoke Swedish or Norwegian.

An additional stroke of luck came in the spring when the group was on a program with Bill Holm, a researcher and dancer of American Indian dances. When invited to participate in the project, he gladly accepted, for his father's parents, too, had come from Sweden. Bill was born on an Indian reservation, and had for the past twelve years been doing research in authentic Indian dances, costumes, and lore. He also had many costumes and masks, so he could dress up like an Indian.

Another important event for Tracie happened that spring. Pianist and arranger Gunnar Hahn was to play a piano recital at the University of Washington in April and Tracie was able to have Scandia Folkdancers perform as a part of that program. After that performance Tracie met Hahn and they formed another lifelong relationship.

After some insecurity about the Folk Parks the go-ahead was given for the tour, and the group finally consisted of six couples, including Tracie as leader, plus Bill Holm. The group was named 'Western American Folkdancers' and the tour was given the grand name of 'American-Scandinavian Cultural Exchange Tour'. The



The Western American Folkdancer's tour in Sweden 1950. Numbers indicate the days of the tour.

group went to New York and sailed at the end of May to Scandinavia in two smaller groups. The tour started in Göteborg at the fun fair Liseberg on June 6, shortly after the group had gathered from the boat trip. In most places they did double performances in the local Folk Park.

After a week, in Varberg, they each bought bicycles (\$20 each) to facilitate getting from and to the train and do some sightseeing. In Leksand, on July 13-17, Ungdomsringen held their big, annual meeting. On the organizing committee of the *spelmansstämma* (fiddlers' gathering) was, among others, dance teacher Johan Larsson. This gathering also featured fiddlers testing for the Zorn medal, in order to be appointed "national master of folk music". The Nylands brothers Erik and Jonas Olsson were visiting from Vancouver, WA, and they each brought a silver medal home. The tour ended with five performances in Stockholm, and then the group disbanded on August 4. Eight of them went straight home, while the other five stayed on in Europe. During the summer USA had gotten involved in the Korean War...

A dance performance typically lasted for about 20 minutes, in which they would start with a couple of square and couple dances, then Bill Holm would do an Indian dance, then 3-4 more squares/couples, another Indian, and finishing with one or two squares/couples. Tracie would call the squares and operate the portable record player and microphone while John Carlson beat the drum for Bill Holm who in his turn was disc jockey for the couple dances. The dancers changed clothes between dances. (See the whole troupe on page 81.)

They varied their repertoire to do over 50 performances like this in 60 days. Since Tracie used many of these dances for his later teaching, it is interesting to see which they were. The Square Dances are traditional ones, and most are still in use today. The couple dances are today part of the international folk dance repertory:

SQUARES:

Arkansas traveler
Bal.
Birdie-in-the-cage
Blackberry Quadrille
Bow
Chase-the-Rabbit
Cog.
Combination
Forward Up Six
Inside Arch
Texas Star
Waltz Quadrille

COUPLES:

Cotton Eyed Joe
Los Alteñitos
Merry Widow Waltz
Mexican Waltz
Polka Potpourri
Schottische
Spanish Circle Waltz
Varsouvienne
Western Polka

INDIAN:

Buffalo
Grass dance
Hoop
Nootka Mask
Raven

Tracie's good friend Art Nation vividly describes some of the Indian dances:

Bill Holm could do the hoop dance, which is a very difficult... He used five hoops, and no Indian was able to do this... [sic!] And you set the hoops on the floor, and you put your toe on the hoop, pop it up and on to your legs. And you work it up your body, while doing the dance. And one after another he'd pick up these hoops until he had five hoops going up his body. It was something. And he knew of course all the regular... Indian footwork dances. And he had one dance where he had a great big mask, which had a big beak on it. The beak would open up and there'd be a mask inside it of a man. And this was a dance in which a man goes from being a raven to a man. They turn back and forth between raven and man, and it was operated by little strings and things that he operated discreetly. (Nation interview 2001)

Summing up the tour one can say that it succeeded in some of its aims, but failed in others. The tour had intended to visit Norway, but that never happened. The proposed filming of folk culture came to naught, while the sound recordings were almost not done either. Hardly any folk dance tunes were recorded despite intentions to the contrary. When the dance group returned home it almost fell apart as their leader stayed in Sweden and some of the others toured Europe.

Getting in deep (1950-51)

Tracie had decided to attend University courses in Stockholm again, this time at the Institute for Folklife Research under the auspices of professor Sigurd Erixon. To get some more money, in the spring of 1951 Tracie worked part time as a translator in the Cooperative movement's advertising agency Svea. During and after his stay in Sweden he also got letters about the tour published as columns in the Folk Dance Federation's magazine 'Footnotes'.

He made a fall tour in southern Sweden in September and October, to Kalmar, Frostavallen, Hälsingborg, Göteborg, Borås, Jönköping and Linköping to teach American folk dances. For this he used the records that the group had brought, wearing some of them out totally.

Spanish waltz on Victor is in 3 pieces, patched with Scotch tape, still playable believe it or not, but the 'clicks' are not in time to the beat! Best of the square dance records, Hell Amongst the Yearlings, on Capitol, is broken, causing me to utter with more gusto than usual, the first word of the title song. Heel and Toe Polka on MacGregor has completely disappeared, the only such loss to date among our nearly 100 discs. (Letter to Dick Sacksteder 1951-03-29)



Western American Folkdancers pictured in the yard at KTH, Stockholm, August 4, 1950, 9.30 am. Jordis Dahl, Doris Wilson, Charne Campbell, Barbara Steele, Peggy Schiff, Marilyn Foerster, Dick Sacksteder, Glenn Baker, Roy Nylander, Bill Holm, Gordon Tracie, Mike Vickery, John Carlson.

In another letter he mentions trips to Helsingborg, Norrköping and Kalmar, apart from his more regular trips to Dalarna.

He taught dances at IOGT's big Easter camp in Uppsala for dance teachers from all over Scandinavia, through the mediating of dance teacher Folke Kennryd from Norrköping. Chiefly though, he taught in Stockholm, at courses for students and others. In the fall of 1950 Tracie stayed with Rolf Thorén in Stockholm. Thorén was interested in American dances and presumably through him Tracie was given the chance to teach. One of these groups formed the International Folk Dance Club in Stockholm at the beginning of 1951. There, Tracie taught mostly square dances and inspired many other groups to start too. In fact, this may have been his main impact on the Swedish scene at the time. It even led to him and Gunnar Hahn doing a program for Radiotjänst, "Yankee Doodle Square", with Hahn's Spelmanskvartett and caller Lars Lennartsson.

Recording Swedish folk music

There's a great, nearly untouched field for recording folk music over here, that someone is going to capitalize on some day. Wish that person were me! (Letter to A Linden 1950-08-21)

Tracie details some of his recording plans to his friend Dick Sacksteder. He says he is going to a *spelmansstämma* in Dalarna in July that expects around 250 fiddlers to come.

I have the actual possibility of recording practically every known folkdance in Scandinavia, if things work out right this summer! Without doubt our collection will be far more comprehensive than any other in the world! ... I feel certain that the University will have a keen interest in the material collected (1951-03-29).

This *stämma* in Tällberg on July 7-8, 1951 is likely the earliest recorded *spelmansstämma*, actually also recorded by the Swedish Broadcasting Corp (Tracie tapes 214-218 and Radiotjänst tapes L-B 15093:1-3).

As for Tracie's assumption that he might be able to record every known folk dance in Scandinavia, it seems somewhat exaggerated. There is actually very little folk dance music recorded – most of the recordings that he made are folk music on fiddle, a little *nyckelharpa* (keyed fiddle) and a few songs. The only recording that I have found in the Tracie archive from the actual tour is from Linköping, with fiddler Ingemar Lindstrand (tape 231). Maybe this is due to the tape recorder's shortcomings, explained below. Later, through Knis Karl Aronsson he was able to get in contact with some of the best-known musicians in Dalarna and record them. He also did some concert recordings, like in the Uppsala auditorium (tapes 193-199), and outdoors, like the *stämma* in Tällberg mentioned above (see Appendix).

For their tour Tracie had borrowed an Eicor tape recorder from the Folk Dance Federation. Regrettably, he was unable to correct for the different mains frequency in Sweden, 50 Hz, as opposed to the machine's requirement for 60 Hz. Tape was not so easily obtainable in Sweden, and when available was quite expensive, at around 40 SEK per roll! So he brought what he needed, mostly 3M 'Scotch 100' paper-based tape, which was the cheapest. "I have now recorded 28 rolls of paper tape here, and that's all there is. Have had to double up in places, which I don't like

to do, because it precludes eventual editing. [...] those coming 20 rolls will be mighty welcome, and put to good use" (Letter to Dick Sacksteder 1951-05-20).

The paper tapes that Tracie managed to record then, despite these shortcomings, are today unique sources for folk music research in Sweden! But this was mostly not *dancing* music at the time! The polska dance was just about to be re-discovered, and Tracie was unaware of it, as witnessed by what he wrote 10 years later.

Here, then, is a paradox in Swedish folkmusic and folkdance: countless wonderfully danceable old tunes, played by folk musicians who have religiously maintained their traditional rhythmic characteristics – and hardly a soul left to dance them. On the other hand, the so-called 'folk dances' as performed by the organized folk dance societies are seldom played by the genuine *spelmän* or country fiddlers. (Tracie 1961, s. 10)

Making Swedish records for the US

Before leaving Seattle, Tracie had planned to do not only field recordings, but also to get hold of suitable records for folk dance teaching, even if it meant recording them himself! This was also a part of the cultural exchange program. He had been in contact with Adolph Linden in Seattle, about issuing Swedish records on the Linden label.

As to music, I have that list we made up after your listening to a bunch of my Swedish records, quite some time ago. Most of the orchestras that you liked best can still be obtained, intact [...] For my money, the best 'gammaldans' orchestra in Sweden is Egerstams Spelmanslag. He has eight pieces, lots of strings, so the music is 'authentic' as well as danceable and beautiful to listen to. He can undoubtedly be hired. Likewise Gösta Westerlund, whose recordings you admired very much. He has a full band with brass, extremely danceable, also about eight men... Were such records made available there [in Seattle], a demand seems unquestionable. (Letter to Linden 1950-08-21)

Tracie mentions only *gammaldans* records, played by fairly large orchestras – a far cry from genuine folk music, especially considering that Egerstam's strings came from the symphony.

In the summer of 1950 he also had the good fortune to meet Swedish Broadcasting Corporation's folk music expert Matts Arnberg.

Through him we have all the contacts we need, for everything – orchestras, music, recording studio, technicians, and 'know-how'! He has had considerable experience in recording, for he is the person who is responsible for putting Swedish folk music on record, during the last

two years. What's more, he is extremely interested in this matter you and I had discussed, Mr. Linden – that is, recording Swedish music here for pressing and distribution by you in the States.

We can arrange to have recordings made, with music by the best 'gammaldans' orchestras in Sweden, at approximately 240 kronor per 10" record side. That's between \$47 and \$48 American dollars. And that includes everything: rental of the studios and equipment and hiring of technicians, payment for up to an eight-piece (!) orchestra and 'kapellmästare', music orchestration arrangements and copyright license if required. How does that sound to you? If I remember correctly, it costs you about three times that much in Seattle, doesn't it? (Letter to Linden 1950-08-21)

It is surprising to see Matts Arnberg mentioned in connection with *gammaldans* recordings and he seems to have left no notes about these himself. Presumably he saw this purely as a possibility to promote Swedish music abroad and the price, apparently, was also set to reflect these wishes. The offer, however, set Linden thinking he might make a real cut by having Swedish orchestras covering hit tunes – cover recording hit tunes was quite normal then – so he sent a tape with two popular tangos to Tracie, and asked him to get quotes for recording them. This wasn't quite what Tracie had in mind, though, and Arnberg didn't want to have anything to do with it. Maybe to counteract that, Tracie and Arnberg got new quotes for the two tangos, played by a twenty-piece orchestra, at SEK 3,820, or over \$700! (Sketched letter 1951-04-05) This was probably a truer reflection of commercial studio costs. Linden thought the price was outrageous – "it is certainly apparent that all the smart traders in the world are not the Yankees" – and realized he might as well do those recordings cheaper in Seattle. He seems to have totally forgotten Tracie's first proposal.

Undeterred, Tracie continued to pledge his case of recording Swedish *gammaldans* and folk dance music.

Their repertoire consists of the very same 'oldtime' dances of Scandinavian heritage which are regularly danced in all the oldtime dance halls in the Northwest, namely: Swedish Waltz, Schottische, Polka, and Hambo. [...] I really think you're missing a good bet if you don't grab this chance to compete with Victor and Columbia and Eddie Jarl's pseudo-Scandinavian old-time dance music. (Letter to Linden 1951-04-18)

The new recordings might be one reason why Tracie delayed his trip home for several months. He also negotiated with his good friend Gösta Cederberg to have

recordings made for both Swedish and Danish folk dances. Unfortunately none of these recordings were done before Tracie returned to Seattle. The question of tempo crops up in letters to Cederberg as do other aspects of musical arrangements for dancing.

Linden, who of course knows well the public tastes in dance music here, likes the sharpness and steady beat of Alan Erikssons orchestra, specially in his Vasa schottis [...] The important thing is that there be no 'thin' spots anywhere in the playing, that is, where all instruments except one or two drop out for a few measures (Sigurd Ågren often does this). You understand that these recordings we do will be used almost exclusively for dancing – by people not accustomed to subtle stylizing and 'interpretation' in the music they dance to. Thus even (jäm) phrasing, even rhythm, and even intensity throughout the entire selections, is highly important.

Another thing: all of the selections must have a musical introduction [...] of two-, four-, or possibly eight bars, to set the tempement [sic!] as well as the tempo of the music to follow. [...] Then, at the end of each piece it helps to have an extended chord or the like, to let one know the selection is finished. Throughout the tempo should be kept moderate, that is, not too fast. And of course no vocals for the American dance market. (Letter to Cederberg 1952-01-23)

So, on the surface of it, Tracie wants his dance instruction music to be even and predictable, one might even say boring, in order to make it easy for beginners to dance!

As it appears Cederberg sent back two tapes with ten recorded selections, four of which were released on the Linden label, numbers 701 and 704. In 1962 another two selections from the tapes were released on Tracie's own *Viking* label, number V400. These were Danish music, labelled as being played by the *Folkdans sekstett!* The orchestra in 1950 consisted of Gösta Cederberg (accordion), Gunnar Thorén and Theodor Ohlson (violins), Sven Söderman (piano), Lennart Reniusson (double bass), and John Avestedt (clarinet) (*Röster i radio* 45/1950).

Committed to his cause (after 1951)

After Tracie had returned home, he enrolled in Scandinavian Studies at the University of Washington. He also started a radio show with Scandinavian music on the UW radio station KUOW, where he had worked on and off since 1949. His main source of income was teaching dance classes, at least three nights a week, since the radio work was unpaid. He also taught dances up and down the U.S.

West Coast and inland from 1953 on, spreading his interest to other groups. He visited the Stockton, California folk dance camp in 1953 and there taught the Swedish Waltz as he had learned it in the Pacific Northwest. He said it hadn't been danced (like that) in Sweden for 50 years (Shapiro 2000).

Scandia Folkdance Club had grown and developed into a mostly recreational dance group. The performance wing was branched off into a separate group in 1952, and that was named the Nordiska Folkdancers. Both the teaching in Scandia and the practicing in Nordiska were done to recorded music, and Tracie now had most of what was available in Sweden, Norway and Denmark. Fiddler Art Nation recalls: "What he really used were these 10" 78's that Gunnar Hahn had made. Beautiful stuff, it's just like chamber music... And so he would play those for the Scandia club" (Nation interview 2001). His own dance records were released on the Linden label, starting in the fall of 1952, and comprised two with Gösta Cederberg's, five with Gustav Egerstam's and five with Allan Eriksson's orchestras. An interesting oddity (for Scandinavia) was that these 78's were pressed in both black and half-transparent blue or red vinylite. Some were later re-released in Sweden on the Cupol label.

End of the beginning...

Over the next few years Gordon Tracie established himself in USA as an authority on Scandinavian folk dance and music. He led folklore tours to Scandinavia several times and in total he estimated that around 200 people followed him on these tours. He also visited Scandinavia on other occasions, and continued recording, mostly stage performances and dance nights. Perhaps his enthusiasm for things Swedish also made Swedes aware of their own folk traditions, as witnessed by a 1974 letter from Swedish Information representative Lars Malmström in San Francisco. In it, he thanks Tracie for promoting Swedish ethnic music and folk dancing in the USA, and making people in Sweden more aware of their cultural heritage.

When Gordon Tracie died on December 12, 1988, in Seattle, he was busy preparing yet another release of a Gunnar Hahn record. This was released in 1989, and again in 1997 on CD. Gunnar Hahn wrote Tracie's obituary in the newspaper *Dagens Nyheter*.



*Gordon Ekvall Tracie, 1920-1988
(from Footnotes, Nov. 1950)*

Gordon Tracie's Archive

Tracie's collection of material resides in the Gordon E. Tracie Music Library (GETML) at the Nordic Heritage Museum in Seattle. The collection holds some 900 reel-to-reel tapes, about 1,500 78rpm records, and about 2,000 vinyl LP's and EP's. Added to this are films and videos, photos, books, magazines, dance descriptions, and Tracie's business and personal files with letters and sketches of projects finished and unfinished.

Tape recordings

Märta Ramsten of Svenskt visarkiv, and dance researcher Bengt Martinsson surveyed Tracie's tape collection before it was transferred to GETML, and subsequently many of the earliest tapes were brought to Svenskt visarkiv. They have been digitized and also copied to Folkmusikens Hus in Rättvik. Many of the tapes lack information about recording dates and participants, making it hard to get an overview of Tracie's recording activities and the cataloguing is an ongoing process that is far from completed.

The listing of the early recordings in the Appendix must be considered provisional. I have tried to include all tapes that Tracie could possibly have recorded during his stay in 1950-51, plus a few from 1952 as a result of his visit.

It is interesting to compare Tracie's recordings with those done by Radiotjänst's Matts Arnberg. Both Arnberg and Tracie turned to Knis Karl Aronsson for help and guidance to which folk musicians to record; Arnberg in 1948, Tracie in 1950. Of the fiddlers and singers in the appendix, many were also recorded by Arnberg on lacquer discs: Knis Karl 1949-01-14 (L-B 10659), Gössa Anders and Anna 1949-01-20 (L-B 9762) & 1949-03 (L-B 10660:3-4), Evert Åhs 1949-03 (L-B 10660:9) & 1950-11-29 (L-B 13107), Carl-Gustaf Färje 1949-03 (L-B 10660:10), Karin Edvardsson Johansson 1949-03 (L-B 10660:11), Niss Marianne Mattsson 1949-03 (L-B 10660:16), Nylandspojkarna 1950-08-24 (L-B 13169), Røjås Jonas & Pål-Olle 1950-10-24 (L-B 13000).

The radio also recorded the Spelmansstämma in Leksand in 1951 (L-B 15093:1-3) with many fiddlers and spelmanslag from Transtrand, Stora Tuna, Dala Floda (Tillman's), Södra Dalarna, Leksand, Orsa and Ål. When comparing the recordings one notices that the radio's tapes totally lack any commentaries, even for tunes that actually have introductions on Tracie's tapes.

Generally, Arnberg's recordings have better technical quality, but without the comments they become a bit impersonal. They are well catalogued, being intended for broadcast use. On the other hand, Tracie's recordings reflect his personality. When recording commentaries, he usually slows the tape recorder down to half speed to save on tape. If there is music other than from Dalarna, he often turns the recorder off, unless the fiddler holds some personal interest to him. Some tunes are favorites, and are recorded time and again, which also reflects their general popularity. Arnberg seldom records the same tune twice, and seems to prefer recording one person at a time instead of groups. Arnberg went on to do recordings all over Sweden after 1950, while Tracie mostly confined himself to Dalarna.

When Tracie taught dancing, he had to rely on recorded music in the early years. In his radio programs, he also used recorded music, and not only dance-music. Thus, most useful for him were probably the dubs from Swedish radio, like tape #48 from KUOW. Tracie was able to secure a deal with the radio, whereby he was allowed to copy all broadcast folk music, folk dance music and *gammaldans* music (Letter to Dick Sacksteder 1951-01-21). This may explain the many radio dubs in the collection. Folk music and *gammaldans* on the radio were usually broadcast live, so it was only possible to record off the air. Many of Gunnar Hahn's programs

were recorded on transcription discs, and were therefore possible to copy after they were broadcast.

In the archive are also many master tapes for records that Tracie produced, for Linden, and for his own *Viking* label. There are extensive plans for many more *Viking* releases than were actually issued (or at least that can be found in the archive).

For dance evenings, like Skandia Ball, there are many tapes with compilations of music from records and other tapes. For radio programs there are tapes with Tracie talking, but the music that he announces was presumably added from records in the studio.

References

UNPUBLISHED SOURCES

Gordon E. Tracie Music Library (GETML), Seattle

Letters from GET to Dick Sacksteder 1951, and between GET and Adolph Linden 1950-'51, and Gösta Cederberg 1952

Campbell, Charne. 1950 Tour log

Mohler, Mary 1996 & 1997: *Gordon Ekvall Tracie: A Lifetime of Collecting*. Exhibition

Sacksteder, Barbara 1999: *Skandia Folkdance Society, 1949-1999*,

Celebrating Skandia's Anniversary. Exhibition

Sjöberg, Mohler, et. al. 1997-: *Computer catalog of Gordon Tracie's tape recordings*

Tracie, Gordon Ekvall: Resumé, to *Festival of American Folklife* (no date, last entry 1982)

Sveriges Radio's Archive, Stockholm

Radio appearances and payroll cards 1950-'51

Leksand's Community archive

Knis Karl's collection: letters 20:2 & 20:3, photos

Interviews and personal communications

Art Nation, Seattle, May 31, 2001

Dick and Barbara Sacksteder, Seattle, May 31, 2001 + e-mails 2002

Mary Mohler, Seattle e-mails 2000-2002

LITERATURE

Lundborg, Margareta (Dalaföreningen) 1989: GET obituary (undated copy from *Falukuriren*)

Mohler, Mary 1979: *Skandia Thirty Yearbook, 1949-1979*. Seattle, WA

Röster i radio June 1950–September 1951, weekly radio magazine.

Shapiro, Bob (Recreational Folk Dances) 2000-06-11.

<http://www.recfd.com/dancenotes/swwaltz.htm>

Svenska Posten September 28, 1949, Seattle [article about Gordon Tracie]

Tracie, Gordon Ekvall 1951: [Open letter to his Swedish friends] in *Hembygden* 4/1951

Tracie, Gordon Ekvall 1961: *The Folk Music of Sweden*. Stockholm

Appendix. Gordon Tracie's early tape recordings

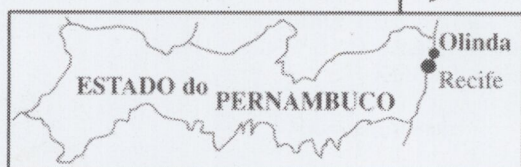
Acq	1950	Content	P#
437		Lake Sammamish, WA: Nylandspojkarna performance	
231	July 12	Linköping: Ingemar Lindstrand	47
206-207	July 14?	Leksand: Himlaspelet	22-23
185	July 21	Leksand: 7 fiddlers at Knis Karl's	1
186		Leksand: Knis Karl "Frihetens kyrkvall"	2
48	Sep 19	Rättviks spelmanslag (Rtj 500919)	
187-188	Nov 11	Stockholm, at DF: Rättviks spelmanslag, Hjort Anders, Bandylager's Orchestra	3-4
189		Floda: Olof Tillman & sons	5
237		Floda: Olof Tillman & sons, cont'd	
190		Borlänge: Ingvar Norman + Niss Axel & Erik More (or Pontus Berggren & Kurt Grälls)	6
190		At Gösta Bäckström's: Paul Bäckström, Gösta B & Nils Agenmark	6
191		Röjås Jonas, Erik Nygårds & Laggår Anders (or Erik Maritz)	7
1951			
192	Jan 6	Södra Dalarnas spelmanslag, Nelly & Folke Östlund	8
—	Jan 21	Uppsala: DF performing in the Univ. auditorium	
193	—	Rättviks spelmanslag, Eric Öst, Uplands sml	9
194	—	Sven Tallroth, Oskar Larsson, Eric Sahlström, Eric Öst	10
195	—	Pål-Olle, Eric Öst, allspel	11
196	—	Uplands sml, Oskar L & Sven T /small room: Gössa Anders & Johan Olsson	12
197	—	/small room: Röjås Jonas & Erik Maritz	13
198	—	Olle Jansson (Uppland), H.J. Winqvist (Småland), group	14
199	Jan ?	Uppsala, at Ivar Gustafsson's: Sven Tallroth, Johan Olsson (Uppland), Hans Jörgen Winqvist (Småland), Mårten Olsson (Mora)	15
187		Stockholm, at Erik Ståbi's: Röjås Gustav, Björn Ståbi, Gunnar Bengtsson	3
202	Mar 20	From radio: Dalaföreningens spelmanslag + ?	18
205, 222?	Mar 23-26	IOGT course, Uppsala: Olav Snorheim langeleik	21, 38?
205		At Gunnar Andersson's: Sigurd Olsen hardingfele	21
200	Apr 1	Stockholms spelmanslag	16
201		Leksands spelmanslag (Rtj 510527?)	17
203-204		At Stockholm's spelmansgille: Ore spelmanslag, Ragnar Schelén	19-20
204		Evert Åhs (Rtj 510211?)	20
208	May 5	Dalaföreningens sml, Sth Folkets Hus	24
25		Gustav, Herbert & Anton Jernberg	25
187	May 28	Dalaföreningens spelmanslag, Sth	3
210	June 17	Eric Öst's spelmanslag	26
211	June 17	Norrköpings spelmanslag (Rtj 510617)	27
185	June 22	Leksand: 5-6 fiddlers + Karin Edvards at Knis Karl's	

		(PanAm TV pickup)	1
211		Gillesflickorna (Rtj)	27
211		Walter Sundin & Gudrun Bergström (Rtj)	27
212	June	Frans Svahn, Brage, Helsingfors	28
212-213	June	BUL (Bondeungdomsl.), Oslo: Henrik Gjellsvik hardingfele, Sangdansar	28-29
213		Peer Gynt leikarring, Lilleström (Oslo). Faeroe group	29
211	July 6	Jan Martins spelmanstrio (Rtj 510706)	27
214	July 7	Leksand, Krökbacken: Knis Kalle & Sparf Anders. Dala all stars	30
215-218	July 7-8	Leksand: Tällbergstämman. Many sml + few solos	31-34
219-220		Orsa spelmanslag, Orsa tunes + green book tunes	35-36
237		Orsa sml. Olov Snortheim langeleik, jug, jew's harp	
221		Ivar Klufthen (acetate tape)	37
222		Langeleik	38
223		Fragments from radio & live	39
224		At Hjalmar Dallmer's: Dalaföreningen	40
225-226?		Leksand: Knis Karl song, flute & fiddle	41-42?
227		Boda string quartet (from radio? acetate tape)	43
228-229	July 28	ULMA Leksand meeting Kalle, Ture G, Niss M, Røjäs, Sparf, Edvards, Lisslass, Karlsson, Ebemark (acetate tape)	44-45
229		Sigurd Olsen hardingfele (BBC dubs? acetate tape)	45
230		Swedish folk dance tunes (acetate tape)	46
231-232		Leksand, at Knis Karl's: Røjäs Jonas & 5 others	47-48
233-234	June 19	Gunnar Hahn (from records and radio?) + 'Yankee Doodle Square' (Rtj 510621)	49-50
235-236		From radio: Gunnar Hahn. BBC pgm (Rtj 510121?) + Skog + Götisk svit (Rtj 510812?) + Härjedalslåtar (Rtj 510522?)	51-52
4		Gagnef's spelmanslag rehearsal. Gösta Westerlund records	
8		Odd Scandinavian record dubs	
11		Miscellaneous Scandinavian	
504		Gunnar Hahn record dubs (paper tape)	

1952 N.B. Gordon Tracie was not in Scandinavia this year!

20	Sven Nyhus: Slätter frå Rørostrakten (not Tracie's hand; sent to him?)
322	Kadrilj och Ellaspill. Gunnar Hahn & Busk Margit (Rtj 510305)

DF = Dalaföreningen; sml = spelmanslag; Rtj = Radiotjänst. The numbers in column P# were assigned by Tracie himself to mostly paper tapes, while tapes after 1951 usually lack successive numbers. Acq numbers 8, 11, 205, 223, 237 are paper and acetate tape spliced together, including miscellaneous dubs from radio and records. The acquisition numbers were applied posthumously.



Pernambuco och kokosnöten

Musikaliska traditioner och moderniseringsprocesser
i nordöstra Brasilien

Åsa Veghed

Pernambuco, denna förlovade del av nordöstra Brasilien med sitt vänliga folk, sin enkla livsstil och rika musikkultur charmade mig så till den milda grad under mitt första besök år 2000 att jag beslutade mig för att återvända. Under det följande året specialiserade jag mig i brasiliansk musiketnologi vid universitetet i Recife. Den här artikeln bygger på upplevelser och studier under detta år.¹ Jag kommer att göra en musikalisk rundmålning av Pernambuco för att slutligen hamna i staden Olinda. Där lever Severino Pombo Rôxo, en fascinerande musiker och människa som än idag utför den traditionella *samba de coco de roda*. Som avslutning kommer jag att titta närmare på en av hans *cocos* och diskutera hur Pombo Rôxo hanterar spänningen mellan det moderna och det traditionella.

Nordöstra Brasilien

I Brasilien är den officiella befolkningmängden c:a 170 miljoner människor och av dessa bor ungefär 30% i den nordöstra delen av landet. Brasilien har en hybridkultur där etniska grupper och kulturer blandats under flera hundra år. De tre stora folkgrupperna som stereotypiskt brukar representera landet är indianer, afrikaner och européer, men det finns också många asiater. I den nordöstra delen dominerar kulturen av slavättlingar till afrikanska folkgrupper som tvingades till den nordöstra kustremsan för att leva under piskan från 1500- till 1800-talet. (Slavet avskaffades officiellt så sent som år 1888.) Nordöstra Brasilien är inte bara ett

geografiskt område utan också ett kulturellt begrepp med specifika sociala, religiösa, gastronomiska och andra kulturella ingredienser där Afrika inte känns långt borta.

Pernambuco – ett Mecka för musikälskare

Pernambuco är en av nio delstater i nordöstra Brasilien. Till yta och befolkning är delstaten ungefär lika stor som Portugal med ca 7,9 miljoner invånare.

I Pernambuco finner man ett brett spektrum av kulturyttringar, såsom *brinquedos* (lek, spel). Ett brinquedo innefattar vanligtvis musik, sång, poesi, dans och ibland inslag av skådespel. Listan kan göras lång över brinquedos som lever vidare i traditionell eller nyskapad musikalisk dräkt med lokala varianter med namn som *maracatu rural*, *maracatu nação*, *frevo*, *ciranda*, *baião*, *caboclinho*, *cavalo marinho*, *pastoril*, *reisado*, *fandango*, *xaxado*, *bumba-meu-boi*, *quadrilha*, *coco de roda* och *coco de embolada*. Traditionellt förekommer de nästan alltid i katolska festsammanhang. Under ett år har man tre huvudsakliga festperioder: karnevalen (februari-mars), São João (juni) och jul (december). I städerna har den traditionella ordningen för årets fester rubbats och många brinquedos kan, med några undantag, förekomma året om.

Pernambuco är ett långsmalt område som sträcker sig från havet rakt ut i obygden. Det innebär att Pernambuco, förutom den hybrida folkkulturen, omfattar inte mindre än fyra olika växtlighetszoner och klimat (litoral, mata, agreste, sertão). De har påverkat bosättningsmönster och försörjningsmöjligheter och avspeglas också i musiken.

Längs med kusten (litoral) påverkas musikkulturen av havet, fiskekulturen, kokospalmodlingar etc. Här finner man *coco de roda* och *ciranda* som dansas på stränderna.

Städerna Recife och Olinda ligger också vid havet. Här ljuder den frenetiska karnevalsmusiken *frevo*, *maracatu nação* och annan gatans musik som *coco de embolada*. Nära emboladan ligger hip hop-rörelsen som engagerar tusentals ungdomar i städerna. En annan musikkörelse som visar städernas pluralistiska musikaliska uttryck är den alternativa *mangue-beat* som blandar den traditionella och den moderna musiken, exempelvis *maracatu* med rock eller *embolada* med hip hop. Rörelsen uppstod på 1990-talet och kallas idag för den ”nya pernambucanska

musikscenen" och är en av de allra hetaste musikärelserna i Brasilien.

Skogsområdena (mata) bjuder på frodiga gröna sockerfält och det är här man finner maracatu rural och cavalo marinho. Beger man sig inåt landet på vingliga vägar blir landskapet snart stenigt (agreste). Man möts av magra getter och torra buskar. Området blir torrare och fattigare. Musik saknas dock inte och dragspelet är ett populärt instrument. Några mil till och man möts av en vidunderlig halvöken (sertão) där bristen på vatten är det största problemet för befolkningen. Det kan gå flera år mellan regnen och därför är det inte förvånande att längtan efter regn är ett centralt poetiskt tema i sånger från sertão. Hästkadaver ligger utmed grusvägarna och i det knastertorra landskapet ser man en kavalkad av kaktusarter. Folket lever oftast som boskapsskötare, en sorts brasilianska cowboys. Sertão är en mytomspunnen region och är ett område fullt av sagor och legender om grymma rövare och heroiska cowboys. Musiken som dominerar på sertão är forró, dragspelsmusik ackompanjerad av triangel och *zabumba* (bastrumma).

Kokosnöten

Den frukt som kulturellt dominerar regionen är kokosnöten. Det sägs att kokospalmen kom med portugiserna till Brasilien i samband med kolonialiseringen på 1550-talet. Kokosnöten är en användbar frukt: vattnet släcker törsten och sägs vara bra för magen och kokosmjölken och fruktköttet används i underbara maträtter som exempelvis fiskgrytan *moqueca*. Av skalet görs bland annat mattor och musikinstrument. Det var dock inte frukten i sig jag kom att ägna mig åt under mitt år i Pernambuco, utan kulturyttringen *coco*.

Cocons ursprung är hölj i dunkel. En av dem som studerat cocotraditionen, José Aloísio Vilela, menar att coco förekom bland de förrymda slavar som bodde i den kända *Quilombo dos Palmares* - en fristat för förrymda slavar som låg mellan delstaterna Pernambuco och Alagoas. Enligt Vilela var coco förmodligen en arbetssång under det att slaverna klöv kokosnötter men förekom också i festligare sammanhang.

Det sägs att de svarta, under arbetet med att samla kokosnötter, sittande på marken för att knäcka det hårda skalet, placerade nöten mot en sten och slog tills den sprack. Eftersom de var många på samma gång som krossade kokosnötter, orsakade arbetet ett enormt oväsen i gruppen under livliga samtal. I mitten av allt surrande ställde sig alltid någon upp som

började dansa en livfull klackdans, i vilken alla glatt slog gemensamma rytmiska slag med kokosnötterna och muntra sånger förvandlade arbetet till en glad fest. (Vilela 1980, citerad från Soares 1999, s. 117, min övers.)



"Livfull klackdans" bland kokosnötterna. Foto: Åsa Vegbed.

Vad kan man egentligen säga om cocons ursprung när pålitliga källor saknas? Kan det finnas spår i dagens utövande? Svaret är att åtminstone en afro-brasiliansk identitet går att skönja, exempelvis i slagverket, dansen och responsorialsången (fråga-svarform). Majoriteten av coco-aktörerna, som kallas coquistas, är slavättlingar som än idag lever i kolonialismens arv, marginaliserade och diskriminerade.

Coco de roda

Coco finner man över hela Pernambuco men stilarna skiftar och framförallt textinnehållet. De traditionella texterna i coco de roda handlar om vardagslivet, om arbete i sockerrörsindustrin, kokosnötsodlingen, fiskarens liv, havet, stranden och kärleken. Texterna är många gånger humoristiska.

Coco har många varianter och lokala benämningar (coco de embolada, coco de

roda, coco praiheiro etc.), vilket gör ämnet komplext. Därför bestämde jag mig för att studera den coco de roda som man finner på landsbygden, särskilt i fiskarsamhällen. Generellt kan man säga att coco de roda är en kollektiv kulturyttring baserad på sång, slagverk och dans. Ringdansen har en central roll och har gett denna form av coco dess benämning. Slagverket består vanligen av *ganzá* (cylinderformat rasselinstrument), *pandeiro* (tamburin med spänt skinn), *zambê* (mellantrumma), *caixa* eller *tarol* (mellantrumma) och *bombo* eller *zabumba* (bastrumma), men det kan variera. Handklapp och fotstamp är också viktiga rytmiska element. Responsorial sång, dvs. en dialog mellan solist och kör (vanligen de som dansar) är vanligast, men refrängen är ofta välkänd för publiken som kan stämma in. Coco är en kulturell manifestation utan fast kalendarium, men oftast finner man coco under katolska högtider som São João (juni), São Pedro, Sant' Anna (juli) och Santos Reis (januari).

Recife, Olinda och den nya musikämbelisen

De så gott som ihopväxta städerna Recife och Olinda med förorter hyser ca 3 miljoner invånare och inflyttningen från den fattiga landsbygden är stor. Dessa städer har blivit en kulturell smältdegel där traditionella brinquedos i regionala och lokala varianter tampas med musikaliska influenser från västvärlden som strömmar ut från radio och TV.

Recife och Olinda utgör ett musikaliskt centrum i Brasilien med många "moderna" musikämbelser. Mangue-beat och den s.k. nya pernambucanska musikscenen är bra exempel, där inslag från traditionella brinquedos blandas med exempelvis hip hop, funk och reggae. Många av dessa band består av medelklassmusiker med en specifik publik av universitetsstudenter som både deltar i och konsumerar denna musik. Det har medfört att den traditionella musiken som tidigare låg i skymundan, marginaliserad till lokala fester i fattiga miljöer, nu klivit upp på scenerna på ett nytt sätt som tilltalar ungdomen. Journalister och musikindustri har under 1990-talet fått upp ögonen för mangue-beat. "Medelklassband" som Cascabulho (1998) och Silvério Pessoa (2001) har uppmärksammat coco med sina spännande skivor där de använde collageteknik, elektronisk musik, hip hop etc., som varvades med traditionell coco och cocos av Jackson do Pandeiro – en populär artist på 1950-talet.



*Selma do Cocos första cd. J. Borges
målning illustrerar traditionell
coco de roda.*

Dona Selma do Coco är ett bra exempel på hur coco de roda blivit business, pengar och överlevnad för en lokal artist. Hon ”upptäcktes” av en belgisk antropolog och av folk ur mangue-beatrörelsen under mitten av 1990-talet. Under karnevalen 1998 slog hon igenom med hiten *Rolinha* och blev känd i hela Brasilien. Hon blev en respekterad artist och fick en stor publik ur den vita medelklassen. Synen på coco förändrades. Cocon började uppskattas och upphöjas både bland coquistas i området och som genre i allmänhet, och många coquistas insåg att det fanns en chans att tjäna pengar på sina kunskaper. Dona Selma do Coco kom ifrån ungefär samma förhållanden som de flesta coquistas i Olinda. Hon sålde tapioka (vit crêpe gjord på maniokmjöl och cocos) och cachaça (sockerrörsbrännvin) till turister och sjöng coco för nöjes skull. Några år senare är hon en professionell estradartist som försörjer sig på musiken och uppträder i både Brasilien och Europa.

Olinda och Amaro Branco

Olinda passar bra in som exempel på spänningsfältet mellan tradition och modernitet (jfr Lundberg, Malm & Ronström 2000). Den gamla koloniala delen av Olinda (Cidade Alta) finns med på UNESCO:s världsarvslista och är känd för sin ”folkloristiska karneval”. Cidade Alta har blivit en attraktiv statsdel för turister med internetcafé, franskinspirerade restauranger, dyra hotell och pousadas (enk-



Olindas hjärta – Cidade Alta. Foto: Sture Veghed.

lare boende för "ryggsäcksturisterna"). Men gatubarn och extrem fattigdom hör också till stadsbilden i Olinda. Enkla tråkärnor lastade med kokosnötter och dragna av hästar eller människor rullar fram på gatorna som om inget utvecklats på hundratala år.

I anslutning till Cidade Alta ligger stadsdelen Amaro Branco, som också kallas "a colônia dos pescadores", fiskarkolonin, en stadsdel där man än idag finner "traditionell" coco de roda. Amaro Branco genomgår snabba strukturförändringar och dessa moderniseringsprocesser har lett till att det före detta fiskarsamhället blivit ett samhälle med hög arbetslöshet. Den ekonomiska och kulturella karaktären på området håller således på att förändras. Här bor Severino Pombo Rôxo.

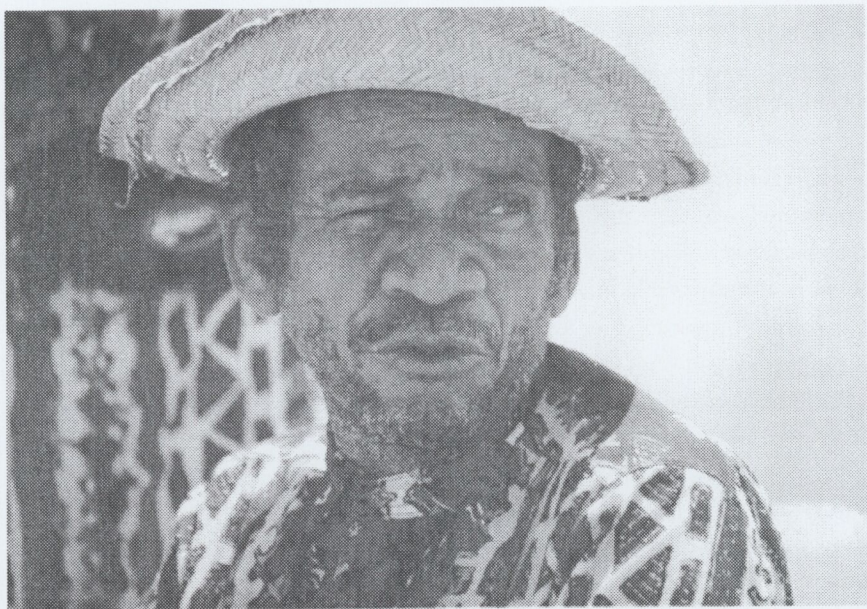
Severino Pombo Rôxo – traditionell och modern coquista

Severino José da Silva, Pombo Rôxo, är coquista, dvs. poet, kompositör och slagverkare inom den cocovariant han själv kallar *samba de coco de roda*. Namnet Pombo Rôxo (den violetta duvan) symboliserar hans andliga identitet i den lokala

candombléförsamlingen där han är ledare (Babalorixá). Candomblé är enkelt förklarat en religiös synkretism baserad på katolsk helgonkult från Europa och kulturella element som fördes till Brasilien av slavar från olika delar av Afrika. Pombo Rôxo har alltså två viktiga roller i stadsdelen Amaro Branco, som Babalorixá och coquista. (I samband med olika candomblésammankomster kan coco de roda förekomma, men de är strikt åtskilda. Vanligen sker samba de coco de rodan utanför huset efter avslutad ceremoni. Coco är ingen religiös musik även om religiös symbolism ofta är inflätade i texterna.) Som coquista är Pombo Rôxo erkänt skicklig som traditionsbärare, men även som nyskapande inom en musikstil som traditionellt associerats till landsbygden men som här återfinns i en urban miljö. Som vi ska se saknar det inte betydelse för hur Pombo Rôxo ser på sin roll.

Severino Pombo Rôxo är född 1951, handikappad, fattig och bunden till hemmet i Amaro Branco. I området finns över hundra coquistas, enligt Pombo Rôxo, och de flesta är äldre än 40 år. Överföringen av cocotraditionen till yngre generationer går trögt – ungdomarna har andra intressen och andra musikaliska referenser som hip hop, reggae, brega (dansband), radions topplistemusik etc. Coco de roda är fortfarande starkt förknippad med enkelhet och fattigdom – inget som ungdomarna vill ägna sig åt, enligt Pombo Rôxo.

I vilken bemärkelse är då Severino Pombo Rôxo en modern coquista? Han kämpar för cocons fortsatta existens och bevarande i Amaro Branco. Men samhällets moderniseringsprocesser är tydliga och förändringarna sker i ett snabbt tempo. Det gäller att hänga med! Redan första dagen vi träffades visade han upp sitt "moderna" sätt att profilera sig genom att repetera frasen "318 cocos, en inspelad CD, hits: *Brasil Quinhentos Anos* (Brasilien femhundra år), *O Vendedor de Caranguejo* (Krabbförsäljaren)". I poesin reflekteras också en förändring från den mer traditionella poesin till en modernare framtoning. Pombo Rôxo säger att han har 318 cocos på sin repertoar, varav 211 cocos har nedtecknats av honom själv – att en coquista är läs- och skrivkunnig är inte självklart. Dessa cocos tillhör dels den traditionella repertoaren men där finns också cocos skapade av Pombo Rôxo själv. Bland sångerna finner man allt från fiskarteman, bröllopssånger och sånger om avlidna coquistas till modernare cocos om TV-program, mediala kändisar, vikten av att skydda sig med kondom etc. (Att en människa lever på existensminimum betyder inte att hon saknar TV i Brasilien. Licensen är gratis.)



Severino Pombo Rôxo. Foto: Åsa Veghed.

Som en följd av den mediala uppmärksamheten av coco och förväntningarna på ekonomisk ersättning har upphovsrätten till sångerna blivit ett stort problem i området och rivaliteten mellan coquistas är intensiv. Dona Selma do Coco bor i den stadsdel som gränsar till Amaro Branco och alla coquistas i Amaro Branco känner till hennes succé. Dona Selma har spelat in cocos som andra coquistas i området menar att de eller någon släkting har upphovsrätten till – så är den upphovsrättsliga karusellen igång. Severino Pombo Rôxo är en mycket medveten coquista och vet hur den kulturella marknaden, byråkratin, administrationen utanför Amaro Branco fungerar. Han har därför registrerat 94 cocos i eget namn på nationalbiblioteket.

Pombo Rôxo har komponerat cocos sedan 1961, men inte förrän 1999 bildade han gruppen *O grupo samba de coco de roda Pombo Rôxo*. Gruppens medlemmar är alla från Amaro Branco och kommer från ungefär samma kulturella och sociala miljö. Gruppen spelade in en cd-demo samma år, och Pombo Rôxo började också registrera och anteckna 211 cocos ur sin repertoar och sammanställde en förteck-

ning över gruppens uppträdanden. Varför allt detta så sent som 1999? Kan det ha att göra med Dona Selma do Cocos succé vid samma tid?

Genom Pombo Rôxo och andra källor har jag kunnat se en attitydförändring till cocon som musikalisk genre i Olinda efter det att Dona Selma do Coco slog igenom. I Olinda och Recife finns ett stigande intresse för coco. Det finns en intresserad publik och flera musiker ur medelklassen arbetar med en repertoar där coco ingår men även tillsammans med lokala coquistas. En revival av Jackson do Pandeiros musik har återuppväckt intresset för coco och på den officiella karnevalen i Olinda och Recife (organiserad av kommunen) satsas på uppträdanden där coco förekommer.

Pombo Rôxo befinner sig någonstans i mitten av spänningsfältet mellan tradition och modernitet. Han är både en traditionell coquista och ibland scenartist och han har en enorm vilja att lyckas med vad Dona Selma do Coco gjort, nämligen att bli en "modern" scenartist klädd i traditionell musikalisk dräkt. För Severino Pombo Rôxo innebär detta också att han måste anpassa sig till en mäktig musikmarknad där det krävs ett mer artistiskt material, användning av modern teknik osv. I den världen finns också chansen att tjäna pengar på sin musik, vilket påverkat hans roll och attityd som coquista i Olinda.

O Vendedor de Caranguejo

Låt oss avslutningsvis titta närmare på en av Severino Pombo Rôxos "hits", enligt egen utsago. *O Vendedor de Caranguejo* (Krabbförsäljaren) är ett typexempel på en coco med traditionellt tema från den s k fiskarkolonin, Amaro Branco. Denna coco finns alltid med när han uppträder och naturligtvis på gruppens demo-cd. *O Vendedor de Caranguejo* är en slags signaturmeliodi för Pombo Rôxos musikkultur och Amaro Branco som fiskarkoloni. Han kallar den för en *coco de estória*, den berättande cocon, alltså en coco med en handling.

Hur skapade Pombo Rôxo denna coco? Som regel är rytmen basen i skapandeprocessen för honom och sedan tillkommer text och melodi. *O Vendedor de Caranguejo* kom till på gatan. Pombo Rôxo befann sig på torget i Amaro Branco, satt på trottoarkanten och eftersom han är slagverkare – och har "rytmen i blodet", som han uttryckte det – började han trumma mot gatstenen. Så kom en pojke gående uppför backen med en stång av trä över axlarna. På denna satt mollusker



O grupo samba de coco de roda Pombo Rôxo: ett helhetsfoto på dansen under en videoinspelning. Artikelförfattaren till höger. Foto: Manassés da Silva.

(sururu), snäckor (marisco) och krabbor (camarão) fastsurrade. I det ögonblicket slog inspirationen till och Pombo Rôxo skapade refrängen, ”nyckeln till dörren”, som han menade.

Jag är krabbförsäljare / jag är krabbförsäljare / jag skrek mollusker, snäckor, krabbor / jag är barn av Amaro Branco, krabbförsäljare.

Dessa fraser upprepade han gång på gång sittande på gatstenen och de inpräntades i minnet. När det sedan var São João, den festtid då coco presenteras mer än vanligt, sjöng han den där lilla snutten och spann vidare på den övriga texten. När Severino Pombo Rôxo sedan skulle spela in sin cd kom bara hälften av sången med – men vad krabbförsäljaren gör med sitt material kom med bra, försäkrade han i vårt samtal. Eftersom det improviseras friskt inom coco de roda skiljer sig texten i *O Vendedor de Caranguejo* mellan olika inspelningar och framträdanden.

O vendedor de caranguejo

Pombo Roxo

Tenor

O ven-de-dor de ca-ran-guejo O ven-de-dor de ca-ran-guejo O ven-de-dor de ca-ran-guejo O ven-de-dor de ca-ran-gue-jo Eu gri-tei su-ru-ru ma-ris co-ca-ma-tão flo-de'A ma-ro

Branco ven-de-dor de ca-ran-gue-jo O ven-de-dor de ca-ran-guejo O ven-de-dor de ca-ran-guejo Ven-de-

dor de ca-ran-gue-jo Ve-ja bem o meu vi-xi-nho Pa-são'no bai-ro do Pei-xi-nho

E co-me-ço a gri-tar O libe-o ca-ran-gue-jo sã Eu pe-guei dentro da la-ma

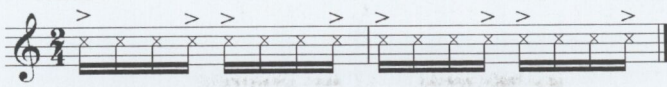
Vim di-re-to de Goi-a-na Pra pa-der ne-go-xi-ã Eu gri-tei su-ru-ru ma-ris co-ca-ma co-ca-

de'A ma-ro Branco ven-de-dor de ca-ran-gue-jo O ven-de-dor de ca-ran-guejo O ven-de-dor de ca-ran-guejo

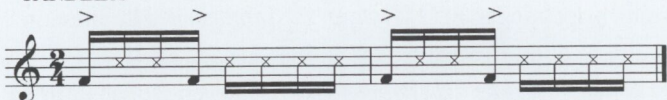
Transkription: Hugo Leonardo Lins.

Rytmschema till O vendedor... Transkription: Scott Kettner. →

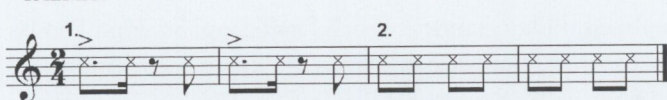
GANZÁ



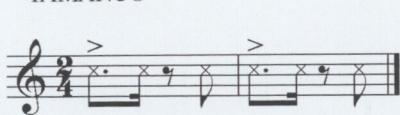
PANDEIRO



PALMAS



TAMANCO



ZABUMBA (bombo)

básico



A variações



B



C



Instrument och rytmer

Det är naturligtvis problematiskt att sammanställa ett fast rytmschema i en improviserad musikstil där varje slagverkare sätter sin egen personliga prägel på musiken. Min kollega, den amerikanska slagverkaren Scott Kettner, hjälpte mig att sammanställa de grundläggande rytmerna i Pombo Rôxos samba de coco de roda med utgångspunkt från mina inspelningar av *O Vendedor de Caranguejo*. Här presenteras basrytmen på zabumba (bombo) samt tre variationer spelade av Álvaro Vieira dos Santos. I *O grupo samba de coco de roda Pombo Rôxo* ingår även Dona Glorinha som spelar ganzá och Edimilson Bisco dos Santos på pandeiro. I gruppen finns också fyra kvinnor, Dona Rita, Raquel, Margarida och Dona Beatriz som dansar och markerar rytmen med träskor (tamancos) och handklapp. Severino Pombo Rôxo leder gruppen (tirador), sjunger och markerar rytmen med handklapp. Responsorialsången utbyts mellan försångaren Pombo Rôxo och kören som består av de övriga i gruppen och ibland också publiken.

Avslutning

Det finns en vilja och kreativitet i musiken i Pernambuco som fångat mig. Jag rekommenderar alla att åka dit på en musikalisk upptäcktsfärd! Det finns en stor musikalisk rikedom i Pernambuco som ännu inte blivit dokumenterad och detta måste ske snart, innan de traditionella kulturyttringarna försvinner i ett ständigt föränderligt samhälle. Inställningen till bevarande och skapande av musik skiljer sig också åt mellan generationerna, men som en följd av undervisningen i musikeknologi vid universitetet i Pernambuco håller även ett musikarkiv på att byggas upp. Intresset för musikeknologi är överhuvudtaget på uppgång i Brasilien, inte minst efter International Council for Traditional Musics världskongress i Rio de Janeiro 2001, vilken bådade gott inför framtiden.

I Brasilien är musik också en tydlig klassfråga. Coco är exempelvis en musik-kultur kopplad till enkelhet och fattigdom och det är en anledning till att de unga är mer intresserade av västerländsk pop och rock från USA – musik som representerar en annan och rikare livsstil än farfars coco. Samtidigt har moderna musikaliska blandformer uppstått i Recife och Olinda där folkmusiken har en framträdande plats. Det är oerhört positivt, tycker jag.

Not

¹ För en utförligare presentation, se Veghed (2002).

Referenser

FONOGRAM

Dona Selma do Coco 1997: *Coco de roda, o elogio da festa, Nordeste brasileiro*.

Fonti Musicali, fdm 212.

Cascabulho 1998: *Fome dá dor de cabeça*. Piranha CD-PIR1469.

Grupo samba de coco de roda Pombo Rôxo 1999: *Brasil Quinhentos Anos* (Cd-demo)

Silvério Pessoa 2001: *Bate o Mancá*. Natasha Records

LITTERATUR

Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe 2000: *Musik, medier, mångkultur – förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora: Gidlunds.

Soares, Karina de Melo 1998: "Coco". Filho, Carlos da Fonte (red.): *Espetáculos Populares de Pernambuco, Recife*, CEPE ss.117-127.

Veghed, Åsa 2002: *Severino Pombo Rôxo: traditionell och modern coquista, Amaro Branco, Olinda, Pernambuco, Brasilien*. Stockholm.



B.R.A:s många aktiviteter annonseras ut i Orkester Journalen, mars 1943.

B.R.A. Studio

En mötesplats för musikentusiaster

Jens Lindgren

Repetitionslokal brukar vara en tämligen svårlöst fråga för de dansorkestrar, som sakna fast engagemang. Det brukar nog också i många fall bli så, att man helt enkelt inte har några repetitioner på grund av svårigheterna att uppdriva en lämplig lokal, där man kan få hålla till utan att behöva riskera 38 telefonsamtal från uppretade hyresgäster.

Så står att läsa i en artikel i februari-numret 1936 av *Orkester Journalen*. I den nämns också bröderna Georg och Leo Aftanasiew, som något år tidigare hade kommit över en enkel och billig lokal på Högalidsgatan 33 i Stockholm. Dessförinnan hade de i blygsam skala hållit till i en primitiv repetitionslokal, Nürnbergsfastigheten på Högbergsgatan. Georg var amatörmusiker och brukade själv repetera där med sin orkester Ramblers, och för att bättra på finanserna lät man även andra musiker utnyttja lokalen. Taxan var 3 kronor per kväll. Ramblers Studio, som den kallades, rymde 10 man och verksamheten växte i omfattning när det alltmer stod klart att Stockholms amatörmusiker behövde ett ställe där de kunde spela ostört och kanske också låna skrymmande och dyra instrument som piano, trumset och kontrabas.

Bröderna Aftanasiew kom till Stockholm från Helsingfors utställningssommaren 1930, och studioverksamheten, som hade börjat som en hobby, kom så småningom att bli deras levebröd. Leo, som var den yngre av bröderna (f. 1913), tog sig efter några år det för svenskar mer lättuttalade namnet Aftén. Han hade innan han kom hit praktiserat på varuhuset Stockmanns i Helsingfors med sikte på reklambranschen.

Leo berättar i en intervju¹ att han hade hört talas om att det i USA fanns möjlighet att göra inspelningar med ett speciellt graververk på så kallad lackskiva, och

han beställde två sådana verk. Han kontaktade också ett svenskt företag, Centrum Radio, som specialkonstruerade förstärkare för ändamålet. I och med att man nu hade dessa moderniteter ökade intresset för studion, och många amatörorkestrar fick plötsligt en möjlighet att för första gången höra sig själva och i bästa fall konstatera att de hade gjort framsteg. Reklaminriktade som de var gick bröderna nu ut med stora annonser i branschtidningarna:

Vi vilja härmed meddela våra ärade kunder om studios namnförändring. RAMBLERS STUDIO heter numera BRA STUDIO. För den som ännu ej känna till BRA STUDIO be vi att få rekommendera vår repetitionslokal. [...] Hyra per gång är 3:-. Ett förstklassigt C. Bechstein piano samt bastrumma och notställ finnas i studion. Vår gramfonoupptagning som ni säkert även kommer att uppskatta, ge de repeterande tillfälle att spela, tala, sjunga eller steppa in sina övningar och sedan genast kunna avlyssna upptagningen för ev. korrigeringar. Förutom att det är idealiskt ur studiesynpunkt, blir det även ett värdefullt och roligt minne.²

I den stora konkurrensen
vinner den som är bäst!

Endast målmedveten repetition ger resultat. Börja därför i tid med förarbetet. Våra specialbyggda lokaler stå som alltid redo att taga emot Eder. Hyran är per period om 2½ timmar för:

A-studion kr. 5,—
B-studion kr. 3,—
C-studion kr. 4,— (ombyggt)

I samtliga studios kunna förstklassiga pianon fritt disponeras. Basar, kompl. batterier, gitarr, m. m. finnas att tillgå. Vår toppstämmede perfekta gramfonoupptagning konstaterar. Den ger Er möjligheter att själv avgöra Er eller Eder orkesters kapacitet. Anmälan till institutet för modern dansmusik emotages dagligen. För våra kunder omfattar vår gratis service även rekommendationer till engagemang m. m.

Hör Er för hos oss
BRA - Studio
Lilla Nygatan 14
Tel. 21 43 42

Motto: Mot framgång genom trädes med världens bästa studier.

Annons ur Estrad, augusti 1940.

Gamla stan

Det nya namnet B.R.A. var en förkortning för Bröderna Aftanasjew, och namnbytet fick också markera början på en ny epok. När huset på Högalidsgatan skulle rivas i slutet av 1939 flyttade man in i centralt belägna lokaler på Lilla Nygatan 14 i Gamla stan. Där fanns tre stora rum samt några mindre utrymmen som fick tjäna som kontor, uppehållsrum och pentry. Det fanns också en liten talstudio. Till en början utnyttjades bara det stora rummet, men allteftersom man blev klar med att isolera och anpassa rummen för verksamheten kunde man erbjuda såväl en A-, B- som C-studio för repetitioner och inspelningar. En speciell "akustiktekniker" Mattsson från Radiotjänst tillkallades, som

klädde in väggar med Treetex-plattor och såg till att undvika räta vinklar och överhuvudtaget byggde om efter professionella krav.

Till de nya lokalerna hade man köpt in nya instrument för att kunna tillmötesgå besökarnas önskemål: Premier-trumset, dragspel, orgel, "kontrabasar" och man annonserar stolt att man nu har 30 notställ att erbjuda. Man passar också på att erbjuda sådant som musikintresserade kan efterfråga i form av instrument-reparationer, individuellt utformade notpultar, standar, affischer m.m. Också här fick bröderna användning för sina reklamtalanger.

Modern dansmusikskola

Vid den här tiden börjar man också med undervisning i, vad man försiktigt kallade, "modern dansmusik". Ordet "jazz" kunde verka avskräckande på de unga elevernas föräldrar (det var ju oftast de som skulle betala). Leo berättar i en intervju att han bara ville ha de bästa lärarna, kända namn som kunde dra elever till skolan, och man lyckades också städsla samtidens elitmusiker. Den 21 november 1940 annonseras i Dagens Nyheter med "Piano Stig Holm, gitarr Olle Sahlin, bas Gösta Månsson, batteri Gösta Hedén, trumpet Olle Jacobsson, trombon Georg Vernon, saxofon Ove Rönn, klarinett Nils Landqvist, fiol Emil Iwring och sång Olle Lindberg". Under de påföljande åren kom många av de förnämsta "moderna dansmusikerna" att ha ett lönande "vänsterknäck" på B.R.A. Studio. I en annons erbjuder B.R.A. Studio, utöver de tidigare nämnda, Gösta Bernholm som lärare i piano och harmoni, Erik Ekholm gitarr, Hasse Kahn fiol, Olle Thalén sax och klarinett, Oscar Rundquist sång, Andrew Walter dragspel och Nils Skoog trumpet.³

Den senare minns hur han fick jobbet av sin egen trumpetlärare Thore Ehling:

Jag hade gått på Ackis och såg inte B.R.A.- jobbet som en del av min karriär, direkt. Det var ganska primitivt och inte som nån egentlig skola. Man blev tilldelad några elever och undervisningen skedde i grupper om sex. Stig Söderquist var en av mina elever. Han brukar fortfarande påminna mig om det när jag träffar honom. Han hade sett en annons om att jag var lärare där och kom ner från Luleå för att lära sig spela av mig! Han hade spelat mer traditionell jazz i Luleå, och det var inte min stil så jag lärde ut ett modernare spelsätt. Han blev ju en framstående bop-musiker sen.⁴

Andra aktiviteter

B.R.A. Studio var inte bara en studio för musiker. Den fungerade också som repetitionslokal för teatrar och dansare. Man kunde, som tidigare nämnts, även erbjuda musiker rekvisita som notpultar, scendekorationer och annat reklammaterial. Många av stockholmsorkestrarnas enklare affischer, dekorativa framstycken på bastrummor, banderoller m.m. är framställda av Leo och Georg. Inofficiellt var B.R.A. också en arbetsförmedling. Enligt basisten Hasse Burman var det ett ställe dit man kunde gå för att "kolla på anslagstavlan vilka musiker som var tillgängliga för en helgturné eller vilka som kunde hoppa in och vicka med kort varsel". Studion fyllde också en social funktion som mötesplats för likasinnade. De händiga och företagsamma bröderna kunde också utföra enklare instrumentreparationer. Under 60-talet, när det inte längre fanns samma behov av den här typen av inspelningsstudio, arbetade Leo mer och mer med dekorationer och rekvisita. Han hade flera uppdrag för Håkansson-koncernen och är särskilt stolt över det han gjorde för Bal Palais och Björknäspaviljongen.

Celebriteter

B.R.A. var i första hand amatörernas repetitions- och inspelningslokal. De etablerade dansmusikerna med fasta engagemang repeterade i allmänhet på de ställen där de framträdde: Bal Palais, La Visite, Zanzibar, Avalon eller Nalen. Listan över vilka som har utnyttjat B.R.A. Studio genom åren är lång, och många vittnen minns de hundratal signerade "kändisporträtt" som fanns uppsatta i hallen. I den stora samling foton, reklammaterial, musikinstrument, korrespondens m.m. som donerades till Jazzavdelningen (av dottern Diana) våren 2002, saknades "dyrgriparna" bland dessa foton. "Det var en kille från Sveriges Radio som ringde mig och frågade om han fick köpa bilderna. Jag ångrar att jag sålde dem", säger Leo. "De flesta av bilderna var fastklistrade på väggen och försvann vid rivningen 1972."

Han säger sig minnas att Jimmy Lunceford besökte studion, liksom Ellingtons musiker, som skulle ha jammat ihop med svenska musiker. Lunceford besökte Stockholm 1937, vilket innebär att de i så fall höll till i studion på Högalidsgatan. Beträffande Ellingtons musiker rörde det sig nog om något av besöken under 1950- eller 60-talen. Han säger sig också minnas att Louis Armstrong var där, något som inte har bekräfts genom annan dokumentation.

Instrument från oss...



RAMBLERS ORKESTER under repetition i B-R-A.-studio.

B-R-A.-studio

Nordens största i sitt slag.
Lilla Nygatan 14, Tel. 21 43 32.

Vi hava stort lager av

Klarinetter - Saxofoner - Trumpeter - Kornetter - Basuner - Batterier - Kontrabaser m. m.

Egen modern specialverkstad för tillverkning och reparationer av mässinginstrument.

Reparationer av saxofoner och klarinetter. Försilvringar av saxofoner, trumpeter, basuner m. m.

Endast det bästa är gott nog när det gäller musikinstrument som skola användas i en inspelningsateljé. Det är därför ett gott betyg för vår firma och för av oss saluförda instrument att B-R-A.-studio rekviderat sin instrumentuppsättning från vår firma, bl. a. ett komplett PREMIER-BATTERI och en kontrabas av fabr. BENEDIKT LANG.

A/B E. TORNBLAD

Grevturegatan 10

STOCKHOLM

Telefon 62 91 14

Annonssida ur Estrad, november 1939.

Enkla förhållanden

Tidigare nämnde trumpetaren Nisse Skoog minns också att det hela var "ganska primitivt", vilket även bekräftas av många tidningsartiklar. Området runt Kornhamnstorg var sedan gammalt centrum för fiskhandel och lukten av fisk var påträngande, och Gamla stan var inte de besuttnas stadsdel på samma sätt som idag. Om man var välvilligt inställd kunde man som signaturen "Six" försöka vända "ruffigheten" till något positivt: "Entrén är närmast skrämmande, och intrycket revideras inte nämnvärt sedan man kommit innanför dörrarna. Men det finns någonting som heter 'atmosfär' också, och det finns där i rikt mått. Ja, det finns de som talar om 'musikernas Mecca' i samband med de mörka innandömena."⁵

Förhållandena i grannskapet var alltså långt ifrån idealiska i de omoderna lokalerna. Det var svårt att vädra ut rök- och svettluft eftersom den skramliga och störande spårvagnen gick utanför fönstret på den trånga Lilla Nygatan. Grannar sammangaddade sig till protester och hävdade att verksamheten var störande. Leo och Georg fick lägga ner stora summor pengar på extra ljudisolerings. Leo påpekade i flera överklaganden till Hälsovårdsnämnden att det inte var hyresgästerna i huset som klagade utan "kitsliga grannar i husen intill, varav en av dem som har skrivit under t.o.m. är döv". Grannarna klagade också på att verksamheten bedrevs sent på kvällarna.

I ett överklagande till Kungliga Socialdepartementet skriver Leo:

Härmed ber vi att få överlämna våra underdåniga besvär över Överståthållarämbetets beslut av den 16 mars 1944 angående tidigare stängning av vår studiorörelse. Studios specialité är musikaliska övningar och då kundkretsen räknas bland dem som ha arbete om dagarna, alltså amatörer, har tiden för dessa övningar huvudsakligen blivit mellan klockan 18.30 och 23.30. Denna tid är uppdelad i två perioder om 2 1/2 tim. var. Genom klagomål från grannhuset har vår tid blivit inskränkt till 21.00 och då det visat sig att en sådan åtgärd minskar inkomsten med hälften, genom att den senare perioden blir spolierad, beder vi om anstånd med beslutets ikraftgående tills vi lyckats erhålla en lämpligare lokal. Så länge kristiden varar är detta mycket svårt.⁶

Bröderna red ut stormen denna gång, men problemet med grannar som ansåg sig störda av oväsendet och spring i trapporna bestod så länge verksamheten pågick.

*Leo Aftén (t.v.) demonstrerar
stolt graververket för en
intresserad besökare.*



Inspelning

Det var i första hand Leo som skötte inspelningsverksamheten. Att kunna få höra sig själv på skiva var för många en sensation innan bandspelaren kom i allmänt bruk på 50- och 60-talen. Under de år som studio existerade gjordes tusentals inspelningar på s.k. lackskivor. Det var aluminiumskivor (ibland glas-skivor) överdragna av ett tunt, relativt mjukt, lager med lack, i vilket man graverade in ljudet. Till skillnad från när man spelade in på vax, så var själva skivan kall och gravernålen varm. Leo minns:

Redan 1936 visste jag att det fanns inspelningsutrustning i Amerika och jag beställde två stycken redan 1936. Centrum Radio gjorde den första förstärkaren för ändamålet. Senare specialbeställde vi graververk från en ingenjör Erik Lindström på Radiobolaget, men det var inte lika bra, och vi hade problem med svaj. Jag minns en gång då vi fick tips på ett graververk av en som var här på besök med en Amerika-båt. Det var ett Presto-verk och vi gjorde upp om affären i Stadsgården och det kändes som i en skum deckare. Det var omställbart mellan 78, 33 och 45 varv.

Lackskivor var betydligt mer ömtåliga än vanliga schellack-skivor, och de tålde inte tillnärmelsevis lika många uppspelningar. Det var också vanligt att lacken efter ett tag "släppte" från aluminiumbasen, och därmed var skivan ospelbar. Jazzarkivet får ofta in unika B.R.A.-lackskivor från äldre musiker, besökare och samlare.

Inspelningarna skedde till en början med en mikrofon, men tekniken blev med tiden mer och mer avancerad, så att ljudet mixades från flera mikrofoner, varav en placerades i taket. Leo var självlärd som tekniker, men behärskade hantverket med tiden. Han berättar stolt att en stor auktoritet på området, Simon Brehm, rådde honom att starta ett grammfonbolag. "Han skulle ge mig massor med jobb, men det var mot slutet, huset skulle rivs och vi blev uppsagda."

Eftersom lackskivor bara existerar i ett exemplar⁷ är de värdefulla dokument från en period då det inte kom ut många jazzskivor i Sverige, i synnerhet inte med musiker som befann sig under elitskiktet och med rena amatörer. Bland Visarkivets B.R.A.-skivor finns inspelningar med kända, professionella jazzmusiker som Lars Gullin, Lill-Arne Söderberg, Gösta Theselius, Charles Redland, Allan Johansson m.fl. Annars var detta amatörernas chans att få höra sig själva på en "riktig" skiva, och de flesta skivorna som kommit in är inspelade med halvamatörer som Ove Kjell eller något av Stockholms många skoldixieband. Trots att många av inspel-



B.R.A.-etiketten i rosa och mörklila var designad av Leo Aftén.

ningarna är amatörmässiga, behäftade med felspelningar, nervösa skratt, krystade skämt och andra skönhetsfläckar är de intressanta och roliga tidsdokument, som alltså fångar upp ett stort spektrum av musiker från rena amatörer till "superproffs".

Leo minns hur nervösa många var när de för första, och kanske enda gången i sitt liv, skulle göra en inspelning. En flicka började gråta, och när Aftén försökte prata med henne och frågade vad hon ville sjunga, svarade hon: "Den som glad är". Kanske var hon en av de många ännu okända förmågor som senare skulle göra sig ett namn i branschen. Aftén fungerade inofficiellt som talangscout och tipsade riktiga skivbolag och Radiotjänst om begåvningar som var värda att uppmärksammas.

Även om inte själva apparaturen gick att använda för professionella skivinspelningar så kunde studiolokalerna utnyttjas av professionella skivbolag. Inspelningar för skivmärket *Toni* gjordes på B.R.A., dock med inhyrd proffsutrustning och tekniker. Även Knäppupp lär ha gjort några av sina inspelningar där.

Andra studior

B.R.A. var givetvis inte den enda studion i sitt slag. Den mest kända av konkurrenterna var den av Dagmar Sandström och Kai Gullmar ledda *Din egen röst*, som sedan 1936 låg på Regeringsgatan 30, efter att ha tvingats flytta från korsningen Kungsgatan-Sveavägen. I mellantiden höll *Din egen röst* till i lokaler bakom Dramatiska Teatern samt på Norra Smedjegatan. Jazzavdelningen har även ett antal lackskivor med etiketten *Vitaphone*. Jazzjournalisten Rolf Dahlgren, som också var amatörmusiker under 40- och 50-talen, minns att Vitaphone-studion låg på Riddargatan.⁸ Han erinrar sig också en liknande studio i anslutning till Teaterbutiken på Regeringsgatan som drevs av musikern och sångcharmören Gösta Jonsson, samt en studio i Klara Folkets hus. Även förlaget Svala och Söderlund hade en studio med inspelningsmöjligheter. Olof Liljeson, som egentligen var begravningsentreprenör, var i början av 50-talet också han i branschen med en studio på Fridhemsgatan 3, *Liljeson Studio*.

"De trodde det var mycke kosing att göra", säger Leo. "Vi klarade oss tack vare att vi var först och störst. De andra gick på mera lösa boliner. De hade ingen ordning på nånting, så folk kom tillbaka till oss och sa: 'Här är bäst att vara!'"

Även Leo drev en studio parallellt med B.R.A. Från mitten av 50-talet började han spela in lackskivor med glada amatörer i en liten studio på Gröna Lunds Tivoli. Till en början skedde det under namnet *Din egen röst*, men så småningom kallades studion där *Hör på mej*. Detta var givetvis under sommarsåsongerna, då bröderna delade på sig och Georg tog över verksamheten i Gamla stan. *Hör på mig*-skivorna innehåller sällan några musikaliska sensationer, de var ofta en souvenir från en (ibland alltför) glad kväll. Den verksamheten bedrevs till och med sommarsåsongen 1969, då ledningen för Gröna Lund ansåg sig behöva det attraktiva utrymmet intill lilla scenen för andra aktiviteter.

Det finns planer på att rekonstruera *Hör på mej*-studion. När Visarkivet våren 2002 kontaktades angående Leos kvarlåtenskap gjordes en överenskommelse så att graververk, skivmatriser och övrig teknisk rekvisita jämte div. skrammel-instrument och reklammaterial (varav en välbevarad neonskylt) omhändertogs av Tekniska Museet, där man nu alltså planerar att permanenta en autentisk studio så som den såg ut på 1960-talet. Nu, någon generation senare, är det för många ofattbart hur inspelningstekniken har gått framåt! *Hör på mig*-studion är en påminnelse om att det inte är en självklarhet att musik, tal och sång enkelt kan bevaras för framtiden. För några decennier sedan var det en sensation att få höra sin röst för första gången!

Epilog

1972 hade tiden kommit ifatt B.R.A. Studio. Bandspelaren hade blivit var mans egendom, och de gamla "stammisarna" hade hittat andra lokaler. En ny elförstärkt musik krävde en annan miljö och, framför allt, Gamla stan genomgick förändringar. Lyckligtvis blev de inte lika radikala som i Klara-kvarteren, men huset vid Lilla Nygatan hörde till de få hus i Staden mellan broarna som revs. En epok var över, vars mestadels soliga minnen finns bevarade på ett tunt skikt lack på aluminiumbas samt i ett antal pärmar och arkivkartonger på Jazzavdelningen i Svenskt visarkiv.

Noter

¹Uttalanden av Leo Aftén i denna artikel är hämtade från en intervju som gjordes

av Jan Bruér och Martin Westin den 20 november 1983 (SVA JC 1047-48).

² *Orkester Journalen*, september 1938

³ Casino Teaterns programhäfte 1943

⁴ Samtal med författaren 7 januari 2003

⁵ *Morgon Tidningen* den 24 april 1953 (Signaturen "Six" råkar vara min egen far; förf. anm.)

⁶ Handskrivet, odaterat utkast, nu i SVA, jazzavdelningen

⁷ B.R.A. Studio kunde också kopiera lackskivor. Man tog även upp beställningar från kunder som ville ha kopior på radioprogram eller överföringar från kommersiellt utgivna skivor.

⁸ Samtal med förf. 8 februari 2003.



En publikbild från Visfestivalen i Västervik. Foto: Sune Ekstrand..

Staden med blomsterkrans i håret

En rapport från visstaden Västervik

Ivar Sjögren

Med risk för att ta gåslevern ur munnen på trendnissarna vågar jag påstå att just här pånyttföds varje år visan, ty varje år är det nya förmågor som kränger på sig gitarren eller andra speldoningar och drömmer om att sorlet i ruinen först ska tystna till andlöshet och sedan explodera som en galax, som ett helt universum av infriade förhoppningar. Detta är, tror jag, Västerviks öppna famn och dess festivals självaste motor. Kulturens farbröder brukar i sina festtal mana till varsamhet med Traditionen och öppenhet mot Förnyelsen. Det där verkar vara självreglerande i Västervik.

Oscar Hedlund 1995 i boken *På ruinens brant – 30 år med Visfestivalen*.

Ett nationellt centrum för visan

Västervik är på väg att bli ett nationellt centrum för den svenska visan. Själva hjärtat och grunden är visans snart 40-åriga nationalscen Visfestivalen i Västervik.

Sedan i höstas finns Visskolan i Västervik, en yrkesutbildning för vissångare med 14 elever. Under planering är ett fysiskt besöksmål med visutställningar, visarkiv, visbibliotek, folkbildning och mycket annat. Målet är att visan ska leva året runt i staden och inte bara en vecka på sommaren. Detta är en rapport från staden där visan blivit ett EU-projekt.

Från vaggan till graven

Det har hänt då och då i diskodunkens och dansbandsmusikens tidevarv att unga nöjesreportrar skickats till Visfestivalen i Västervik från någon av huvudstadens redaktioner, medförande den på förhand planerade frågan: "Lever visan?" Det har aldrig varit svårt att svara. "När var redaktörn senast på bröllop, dop, begravning,

skolavslutning eller midsommarfest? Sjöngs det måhända en eller annan visa där?" Visan följer oss från vaggan till graven och måste betraktas som ett av de starkaste kulturarven i Sverige. I perioder vänds massmediabelysningen visserligen åt andra håll. Då spelas färre visor i radio ett tag, vissångarna får inte vara med i TV:s soffprogram och skivbolagen slutar ge ut visskivor.

Vi som lever med visan året runt vet att visan hela tiden har en stor och trofast publik. Visan som naturkraft är odödlig och har sådan styrka att den förr eller senare alltid bryter fram genom mediabruset igen. Visan är inte beroende av trenderna för sin överlevnad. Däremot drar visan nytta av trendeffekterna som ger en åldersmässigt breddad publik och en hälsosam återväxt inom visförfattargenren.

"På 50-talet var det så gott om trubadurer på krogarna att det var nästan omöjligt att ta sig fram till smörgåsborden," sa den slagfärdige musikjournalisten Oscar Hedlund om den tidens visrenässans som främst tog sig uttryck i att alla goda restauranger skulle ha en vissångare. Sedan kom 60-talets visrenässans – en mäktig storhetstid som varade ända in på 80-talet, skapad av en förhållandevis liten grupp stora män och kvinnor vid namn Fred Åkerström, Cornelis Vreeswijk, Bengt Sändh, Finn Zetterholm, Rune Andersson, Git Magnusson, Sid Jansson, Jeja Sundström, Stefan Demert samt givetvis Hootenanny Singers.

Visfestivalen i Västervik

Skimret kring 1960-, 70- och 80-talens stora visartister skapade förutsättningar för större publikarrangemang. Det viktigaste av dem, Visfestivalen i Västervik, etablerades 1966 och blev en institution som genom hårt och ideellt arbete lyckats stå stark emot alla hotande musikaliska trender. Visarrangören Hansi Schwarz har genom åren ständigt utmanat och breddat visbegreppet genom att släppa fram debutanter och nytänkare. Men han har också vågat fortsätta att satsa på den traditionella visan trots den mediala torkan och den förenklade kultursyn som alltid styr musikbranschen. I Västervik har det alltid funnits en publik även för artister som Finn Zetterholm, Susanne Alfvengren, Thorstein Bergman, Ewert Ljusberg, Ola Magnell, Marie Bergman, Lasse Tennander och Olle Adolphson.

Visfestivalen i Västervik arrangerades första gången för 38 år sedan. Västervik var redan vid den tiden en musikstad med en rik flora av grupper i den s.k. hootenannytraditionen. Den framgångsrika västervikgruppen Hootenanny Singers

med bl.a. Hansi Schwarz och Björn Ulvaeus spelade en stor roll som inspiratörer. De sjöng visor i hootenannystil och skördade stora framgångar nationellt.

Den första spröda grunden till Visfestivalen lades av en liten grupp visglada gymnasister. Det fanns en gammal ruin som ingen använde och som bränts av dansken både 1612 och 1677. Några ungdomar i en lokal gymnastikförening begav sig till kommunledningen och frågade om de fick låna den illa medfarna slottsruinen en kväll. Den första visfestivalen bestod av en viskväll utomhus, måndagen den 18 juli 1966, och den mest berömde vissångaren var Gösta "Skepparn" Cerwin, omgiven av idel lokala visförmågor. Den rika provkartan på vissång, från romantik till frispråkighet och vanvördighet, blev enligt lokaltidningen en succé; 600 personer släpptes in i ruinen.

Året därpå utökades visfestivalen till två dagar och det blev återigen en framgång för arrangörerna. Alla artister fick goda recensioner i Västervikstidningen utom Bengt Sändh, Finn Zetterholm och Staffan Atterhall som ska ha "svurit", "domderat" och dessutom avslutat med en "osmaklig visa". Men publiken tyckte annat och nästa dag kom det ännu fler till ruinen. 16 vissångare var med och bland dem Fred Åkerström som skulle komma sätta en enorm prägel på den framtida Visfestivalen.

Alla de stora kom

Men allting har sitt slut och efter två år stod visarrangemanget utan arrangör. Kommunen som redan då såg värdet av en visfestival som besöksmagnet för Västervik, ställde frågan till den lokale kulturprofilen och läraren Lars Frosterud. Han i sin tur frågade de lokala vishjältarna Hootenanny Singers om de var intresserade att gå in som delarrangörer. Framför allt Hansi Schwarz tänkte på alla cylindrar och därmed var Visfestivalen räddad till eftervärlden.

Med Hansis kontakter i artistvärlden växte festivalen och blev snabbt Sveriges största och viktigaste visfestival. Redan under Hansis första år som huvudansvarig för artistprogrammet 1968 kom de stora trubadurerna på besök. På scen stod t.ex. Thorstein Bergman, Cornelis Vreeswijk, Sid Jansson, Pierre Ström, Lars Berghagen, Benny Andersson och Hootenanny Singers själva för första gången. Sedan kom de allihop till Västervik: Anders Börje, Broder Tor, Git Magnusson, Stefan Demert, Alf Hambe, Rune Andersson, Olle Adolphson, Jeja Sundström, Torgny Björk...

Sedan dess har många hundra artister uppträtt på Visfestivalen i Västervik. Evert Taube kom aldrig trots upprepade försök, Västervik låg inte i hans färdriktning. Men nästan alla andra kom. Kända som okända.

Att spela på Visfestivalen har alltid betraktats som viktigt i visbranschen. Publiken hålls för att vara den mest kunniga i landet och scenen för att vara den allra bästa.

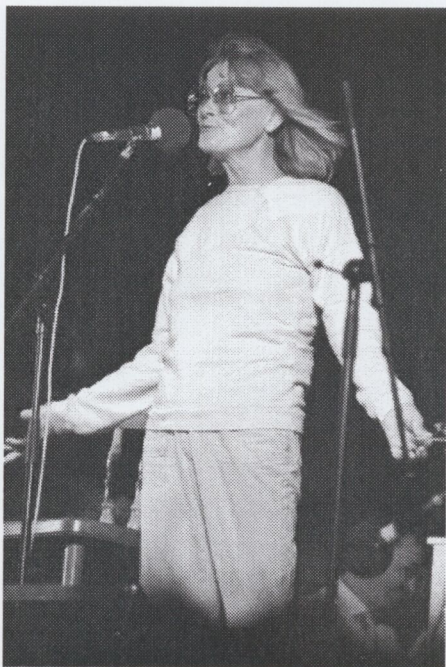
Att få debutera på Visfestivalen har alltid varit något alldeles extra. En hel del kända artister har debuterat här och därefter blivit riktigt stora. En av dem är Ewert Ljusberg.

Som mest har visfestivalen pågått i sju dagar i följd, men oftast i tre-fyra. Hundratusentals svenskar har suttit i publiken genom åren, upplevt magin i ruinen och sett solnedgången över Gamlebyviken, till tonerna av det allra bästa svensk visa har att erbjuda.

Efter 38 år är Visfestivalen i Västervik större än någonsin som publikarrangemang. De 500 som satt i publiken 1966 har i dag blivit 1 800 besökare inne i ruinen varje festivalkväll. Läktare är byggda högt upp över de gamla murarna för att kunna ta hand om den stora vispubliken.

Outtröttligt arbete

För visans utövare har visfestivalens betydelse alltid varit stor. Det är här visartisterna träffat varandra, spelat, festat tillsammans tills solen gått upp och spelat igen. När andra visfestivaler lagts ner och Visprämen Storken sjunkit har visan haft ett andningshål kvar i Västervik. Allt detta tack vare ett gigantiskt kulturarbete av den ideella arrangörsstaben med Hansi Schwarz som outtröttlig motor i en stab i dag



*Monica Zetterlund på Visfestivalen 1985.
Foto: Sune Ekstrand.*

bestående av ett 70-tal ideellt arbetande festivalmedarbetare.

Hansi har aldrig gett upp, alltid kämpat, i motvind såväl som i medvind och därmed lyckats få "nationalscenen" att överleva. Artisterna och den visälskande publiken från hela landet har aldrig svikit honom. Publiken har minskat vissa år, men den har alltid räckt till och i dag ökar den igen. Därför är den första visfestivalen i landet fortfarande Sveriges viktigaste visscen, i dag när vi står inför en ny högkonjunktur för visan.

Visstaden Västervik

För tre år sedan lät Regionförbundet i Kalmar län göra en undersökning om vilka företeelser svenska folket förknippar med de olika centralorterna i länet.

Givetvis förknippade svenska folket Hultsfred med rocken och Vimmerby med Astrid Lindgrens berättelser. Men att hela 72 procent av svenskarna skulle koppla samman Västervik med visan förvånade faktiskt västervikarna själva en smula. Då beslöt sig Västervik för att utveckla den stora gåva man fått av Hansi Schwarz och gruppen kring Visfestivalen och detta blev startsignalen till det arbete som nu pågår med att skapa en visstad med aktiviteter året om. En projektgrupp anlätades, en förstudie genomfördes och klubbades i kommunstyrelse och kommunfullmäktige, nya EU-medel, nationella, regionala och lokala anslag beviljades och projektet sattes igång.

Visskola, visans hus, visarkiv och visbibliotek

I dag har nya hörnpelare i den nationella visstaden slagits ner i den nordsmåländska myllan. Visfestivalen som finns sedan 1966 och är ett självständigt arrangemang, ägt av Hansi Schwarz, har kompletterats med Visskolan i Västervik – en yrkesutbildning vid Gamleby Folkhögskola med placering i centrala Västervik – som drog igång hösten 2002. 14 unga sjungande och gitarrspelande elever från Kiruna i norr till Ystad i söder gick våren 2003 ut första årskursen.

Viseleverna har redan satt färg på visstaden. Gästlärarna Marie Bergman, Stefan Sundström, Finn Zetterholm, m.fl., ger konserter när de är i staden. Eleverna arrangerar dessa, som en del i utbildningen, samt ordnar egna viskvällar. Det lokala näringslivet i bygden rycker och drar i eleverna, som får delta med sina visor i många olika sammanhang.

Ett fysiskt upplevelsecentrum kring visan planeras, med utställningar om den svenska visans historia, om Visfestivalens historia, om de stora artister som haft och har Västervik som sitt andra hem och inte minst om de kända västervikssöner och döttrar som har sin hemvist i visan: Alice Babs, Hansi Schwarz och Björn Ulvaeus har alla vuxit upp här.

Men det finns ytterligare historisk visgrund att stå på. Vistraditionen har alltid varit stark i Västervik och det finns hundratals nedtecknade visor och inspelningar från Tjustbygden samlade i Smålands Musikarkiv i Växjö och på Kungliga Biblioteket i Stockholm. I mars arrangerades den första visstämman i Västervik med avsikt att bli en årlig riksvisstämman. Ett visbibliotek håller på att skapas, som kan bli ett referensbibliotek för hela landet. Sveriges första visbibliotekarie är snart i tjänst här. Ett arkiv för den litterära visan under 1900-talet planeras i samarbete med Svenskt visarkiv. Här ska skapas forskarplatser kring visan. I Visfestivalens arkiv finns mängder av material bevarat ända sedan starten. Artistverifikationer, inköpskvitton, praktiskt taget varje visa som spelats på festivalen finns noggrant dokumenterad i stimrapporter. Samtliga festivaler sedan 1977 är inspelade och bevarade, vilket betyder att 25 års visutveckling, 500 timmars vissång, finns på band. Ljudband från ännu tidigare festivaler finns i viss mån bevarade i bl.a. Sveriges Radios arkiv.

Modern teknik kommer att ge möjlighet till unika återblickar för den visintresserade. Tänk bara att få möjlighet att lyssna till Fred Åkerströms omtalade tolkning 1983 av Bellmans "Glimmande nymf" – samma dag som hans hustru lämnat honom i svår förtvivlan.

Upplevelse

Historiskt sett har vi svenskar alltid sjungit visor och ballader. Sverige består av hundratusentals visälskare och tusentals vissångare. Vår tids stora inspiratörer inom den litterära trubadurvisan är givetvis främst herrar som Bellman, Taube, Sjöberg, Adolphson och Vreeswijk. I dag har visan åter fått utrymme tack vare att nya visartister når fram till de yngre generationerna. Men även tack vare de gamla mästarna som inte lever längre, men som förblir stora förebilder och som om och om igen tas upp och spelas av de nya unga vissångarna. Rock- och popartisterna Thåströms och Hellströms tillfälliga inbrott i genren under 90- respektive 00-talet

är mer att betrakta som en bonus för visan. Plötsligt hörs nattetid tonåringar på stan sjungande "Märk hur vår skugga", "Jag ger dig min morgon" och "Visa vid vindens ängar", vilket givetvis återspeglar sig även i publiktillströmningen till landets visarrangemang.

I dag tyder många tecken på att vi befinner oss i en ny s.k. renässans kring visan. Precis som alltid sker förr eller senare. Visan finns åter i strålkastarljuset. Det skrivs åter om visor på nöjessidorna. Visorna får åter plats i TV:s soffprogram. Det spelas t.o.m. visor i Bingolotto just nu. Vi vet att detta varar en tid och att det sedan kommer nya trender. Men för oss vismänniskor spelar visrenässanserna faktiskt inte så stor roll. Vi är tillräckligt många ändå och vi sjunger och lyssnar till visor oavsett vad som ligger på topplistorna. Så när näste nöjesreporter hastar förbi Visfestivalen i Västervik om ett par år och upprepar frågan om visans död, så säger vi: "Nej, nej. Visan kan inte dö. Visan är ett av våra starkaste svenska kulturarv. Visan är en naturkraft i sig själv som hela tiden skjuter nya skott över landet i en ständig kretsgång, som ett alldeles eget ekologiskt system. Visan finns överallt omkring oss, nästan som luften vi andas."

Jag avslutar med att åter citera den numera bortgångne, tidigare ständigt återkommande västerviksbesökaren och visfestivalsvännen Oscar Hedlund, som i boken om Visfestivalen underströk fenomenet med de återkommande visrenässanserna med följande ord: "Efter dunder och rockdån kommer alltid poesin tillbaka, med blomsterkrans i håret!"



Cornelis Vreeswijk tackar publiken på Visfestivalen 1985. Foto: Sune Ekstrand.

Litet vis- och låtlexikon

Stardust – århundradets schlager

"Sometimes I wonder why I spend the lonely nights dreaming of a song..."

Tusen och åter tusen par har dansat – och förälskat sig – till tonerna av Hoagy Carmichaels "Stardust". Den har kallats "århundradets schlager", "the ballad of all ballads" m.m., och den är själva symbolen för sentimentala "love songs", sådana som brukar sparas till sista dansen: "...the melody of love's refrain".

Det lustiga i det sammanhanget är att den ursprungligen var tänkt att spelas i den ragtime-stil som fortfarande var gångbar 1927. På den första inspelningen som gjordes, med Carmichael själv som medverkande, spelas melodin i medium-tempo, och så framförs den också på de närmast följande inspelningarna. Det var först några år senare (1929), som tempot drogs ned, och när "Stardust" försågs med en romantisk text av Mitchell Parish förvandlades den som genom ett trollslag.

Hoagy Carmichael föddes 1899 i Bloomington, Indiana. Han fick lite vägledning i pianospel av sin mor, som var pianolärarinna, i övrigt var han självlärd. Han drogs till jazzkretsarna i Chicago och kom tidigt i kontakt med den unge, begåvade kornettisten Bix Beiderbecke, som blev hans vän och stora inspirationskälla. Bix frasering går igen i hela Carmichaels produktion, och i synnerhet "Stardust" är full av Bix-citat. Andra Carmichael-succéer var "Georgia on My Mind", "Lazy Bones" och "Hong Kong Blues", "Rocking Chair", "Two Sleepy People", för att nämna några. Den amerikanska rättighetsorganisationen ASCAP har 276 registrerade kompositioner i hans namn.

Det berättas att Hoagy fick melodin i huvudet under en herdestund på det campus där han studerade juridik i Bloomington. Han ska ha rusat till närmsta piano och fäst melodin på prant, för att senare vid hemkomsten komplettera den med en 16 takters vers (huruvida damen i fråga väntade förtäljer inte historien). Den första inspelningen gjordes, liksom så många av jazzålderns klassiker, för skivmärket Gennett i den omvittnat ruffiga Starr Studio i Richmond, Indiana. (Kan det vara så att århundradets mest romantiska komposition ursprungligen var tänkt att heta "Starr Dust"?)

Året därpå, 1928, intresserade sig storbandspionjären Don Redman för melodin och spelade in den med studiogruppen Chocolate Dandies. I jazzkretsar har det alltid ryktats om att Redman skulle ha komponerat versen, han hävdade dock aldrig detta själv, men på Hoagys handskrivna original som hade skickats in till Library of Congress året innan finns bevisligen versen med utan angivande av Redman som medkompositör. Redmans vän och kollega Fletcher Henderson gjorde också en version. En avgörande inspelning var den av dansbandsledaren Isham Jones, vars arrangör Victor Young bidrog till förvandlingen i riktning mot en sentimental ballad.

Vad som saknades nu var en passande text, och den inflytelserike impressarion Irving Mills uppdrog åt den pålitlige Mitchell Parish att författa en sådan. Sedan dess har paret "Carmichael-Parish" åtnjutit många goda royalty-inkomster (och troligen har den senare belönats även vid tillfällen då inte texten framförts, eftersom bådas namn ofta förekommer trots att inspelningen i fråga är instrumental).

Nu var "Stardust" redo för sin väg till stjärnorna (!), och alla de stora artisterna ville göra sina versioner: Louis Armstrong, Bing Crosby, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Gene Krupa, Duke Ellington, Frank Sinatra, Benny Carter, John Coltrane, Lester Young, Coleman Hawkins, Harry James, Lionel Hampton, Artie Shaw, Ben Webster... Ja, listan över vilka som har spelat, och spelat in "Stardust" är i stort identisk med listan över 1900-talets förnämsta jazzartister. En av de märkligare "Stardust"-succéerna var country-sångaren Willie Nelsons version, som 1978 var en bestseller i tolv veckor. Därefter låg den kvar på country-musikens topplista i USA i hela 137 veckor!

1937 utsågs melodin till det decenniets melodi, och när "Stardust" spelas in under resten av århundradet handlar det egentligen inte om att återuppliva den

utan snarare om att tolka en högst levande komposition, en "klassiker".

Vad är det då som gör "Stardust" så populär och långlivad? Till skillnad från de flesta s.k. "Tin Pan Alley"-melodier innehåller den en hel del originella fraser och komplexa vändningar (där ju Carmichael som tidigare nämnts flitigt citerade ur vännen Bix fräsförråd), även ackordsföljden är tämligen oförutsägbar. Texten uppfyller alla de krav man kan ställa på en sentimental ballad. Med åren har den kommit att ge romantiska associationer och upplevas som angenäm. Den har blivit symbolen för "en sentimental ballad" och den tycks ha klarat sig från att bli uttjatad. Jämte "Body and Soul" väljer fortfarande både äldre och yngre jazzmusiker gamla "Stardust" när det är "läge för en tryckare", och det går fortfarande ett sus genom publiken när kapellmästaren tackar för aftonen och annonserar på "Stardust" som sista dans.

Jens Lindgren

Han hade seglat för om masten

Buden är många om denna kända sjömansvisa och på visarkivet får vi ofta frågor om dess ursprung. "Han hade seglat..." nådde stor popularitet genom Harry Brandelius, som lanserade den 1937-38 på folkparksturnéer, skiva och i filmen *Storm över skären*, men den var spridd redan innan dess.

Visan har beskylts för att inte vara en "äkt" sjömansvisa, och en rad olika kompositörer och textförfattare har fått stå som upphovsmän. Bland andra har Willard Ringstrand (1908-73) stått som kompositör liksom "Carl-Gustaf" som förekommer som upphovsman i flera vissamlingar och på skivetiketter. Med Carl-Gustaf menas antagligen Carl-Gustaf Hulthe (1902-1970), som mycket riktigt har skrivit en sjömansvals ("Det lilla som jag minns", 1927), men inte "Han hade seglat..."! Ringstrand och Hulthe var samtida och rörde sig i samma kretsar och troligtvis har Ringstrand (och ev. även Hulthe) arrangerat visan för folkparkerna och/eller filmen. Nyligen ville en man som ringde till visarkivet ha verifierat att det väl var prins Wilhelm som skrivit "Han hade seglat...". Det stämmer att Prins Wilhelm har skrivit en sjömansvisa, men en annan ("En sjömansvisa" 1943).

Uno Myggen Ericson och Lennart Kjellgren har tillsammans forskat en del i saken och i en artikel i DN 24/2 1988 fastslår Ericson att melodins härkomst i alla

fall är klar. Den skrevs 1881 i USA av irländaren Felix McGlennon och heter i original *Comrades*. Den lanserades av en sångerska som hette Helene Mora, men blev framför allt känd inom vaudeville och music-hall genom en populär artist, Tom Costello. Texten till *Comrades* har intet med hav och sjömän att göra, utan handlar om två soldater som delar varandras sorger och glädje.

Ericsons och Kjellgrens teori är att visans text skrevs runt sekelskiftet av en svensk sjöman i kinesiska vatten.

Men så en dag det sig hände
Det var i en Kinahamn.
Då kom där en skuta han kände
som bar hembygdens namn.

Att den kan ha skrivits i kinesiska farvatten grundar Kjellgren och Ericson bl.a. på det faktum att åtminstone fjorton svenska fartyg seglade där borta decennierna före sekelskiftet. Ericson berättar också i sin artikel att Sigurd Sternwall i sin bok med uppteckningar av sjömansvisor, *Sång under segel* (1935), uppger sjömannen Knut Elfström från Upplandsbodarna som nedtecknare av texten till "Han hade seglat...". Som representant för svenska rederier i Singapore och Hongkong träffade Sternwall, enligt efterlämnade papper, en gång en svensk sjöman i Kina vid namn Charles Elfström. Kanske en släkting till nedtecknaren från Upplandsbodarna?

I en intervju med Helge Ström, född 1903 i Lerberget, bosatt i Ramsjöstrand 1972 då intervjun gjordes för SVA av Gunnar Ermedahl, berättar Helge Ström:

Han hade seglat för om masten, den biten, den tror di kanske är från vår levnadstid. Den är mycket mycket gamlare, det är en mycket gammal bit den. Den ble populär här på 1920-talet men den är mycket gamlare. [...] Den sto i denna boken en gång som far hade som är skreven på 1890-talet. Då stod den visan där, och nu är den opp och blitt kallad för ny.

Vidare minns Helge Ström att orden och melodin var ungefär desamma då som nu. "Han hade seglat för om masten" kanske är en "äkta" sjömansvisa!

Madeleine Kjällman

Min man och andras män

Och alle män kommer ridandes
– min man kommer inte –
och alle haver de nya rockar
– min man haver ingen –
Då tog jag mig ett par gamla bockar
och gjorde min man nya rockar
– allting haver då min man

kan första strofen till den här folkliga skämtvisan lyda, men den kan också börja på många andra sätt. I Norge är den känd som "Alle man hade fota".

Det skämtsamma går ut på att en kvinna upptäcker att hennes man saknar diverse attiraljer jämfört med andra män – det kan gälla klädespersedlar eller till och med kroppsdelar. På senare tid har visan förekommit på barnskivor. Man har tydligen tyckt att de tokroliga påhitten att göra en hatt av en gammal tratt och en väst av en häst skulle tilltala barn. Det är just så här det har gått med många av våra äldre skämtvisor – de har blivit barnvisor. Ursprungligen var de med sina groteskerier avsedda att roa vuxna och de kunde även ha obscena inslag. Detta gäller till exempel den äldsta nedskriften av visan som vi känner till.

Visan har nämligen anseelig ålder. Den återfinns i den skånske adelsmannen Jens Billes visbok från 1550 (Skåne hörde då till Danmark). Som de flesta senare varianter handlar första strofen om mannen som ska ut i kriget och inte har någon hatt (eller rock), men i andra strofen heter det

Alle man haffuer nogt,
min haffuer inthet;
wre iegh hornit aff vor stud,
satte paa min bondis bugh.
Nu rier min mand,
fauert stude hornn haffuer han.

Alltså ungefär "Alla män har något, min man har intet; vred jag hornet av vår stut, satte på min bondes buk. Nu rider min man, fagert stuthorn haver han." Det var en adelsfröken, Anne Skave, Jens Billes kvinnliga kusin, som skrev in den här visan i kusinens visbok.

Visan har i många olika versioner sjungits i stora delar av Nordeuropa. I Tyskland, till exempel, trycktes den i sångböcker 1611 och 1620. I Sverige har den

tecknats ned och spelats in i olika delar av landet alltsedan första hälften av 1800-talet, men enbart i muntlig tradition – några tidiga tryck finns inte här.

Visan har sjungits till olika melodier – vanligast i Sverige är varianter av den s.k. La folia-melodin. Den kan vi till exempel lyssna på i Lena Larssons variant av visan som finns med på cd-boxen *Lena, Ulrika & Svea* (Musica Sveciae, Folk Music in Sweden 9-10).

Märta Ramsten

Allt under himmelens fäste

"Allt under himmelens fäste" brukar stå som "Folkvisa från Gotland" i svenska visböcker, och för en gångs skull verkar uppgiften om landskap riktigt, i varje fall vad Sverige beträffar. Här har visan av allt att döma haft spridning i muntlig tradition enbart på Gotland. Däremot är det fullt möjligt att den har sitt ursprung i Finland.

Visan är en av de mest kända av de många lyriska kärleksvisorna. Den har blivit populär genom tryckta utgåvor som alla går tillbaka på en uppteckning gjord på Gotland 1844 av Gabriel Herlitz, en av bidragslämnarna till Per Arvid Säves stora samling av visor. Herlitz' uppteckning, som alltså nu finns i Säves samling, består troligen av en kombination av två varianter – han uppger två sagesmän från samma trakt (P. A. Säv, *Gotländska visor* 1949, s. 396). Texten har fyra strofer.

P. A. Säves bror Carl skickade en avskrift av Herlitz' uppteckning till sin gode vän Richard Dybeck, som publicerade den först i *Svenska visor* (1847) och senare också i *Svenska folkmelodier* (h. 5, 1856). Dessförinnan hade den redan tagits med i J. N. Ahlström & P. C. Bomans *Valda svenska folksånger, folkdansar och folklekar* (1845). Ahlström hade lånat uppteckningen ur Dybecks samling. Han meddelar bara första strofen av de fyra i uppteckningen tillsammans med melodin i eget arrangemang för piano (plus en tysk översättning av texten). Dybeck valde ut första och tredje stroforna ur Herlitz' uppteckning för publicering i *Svenska visor* (1847). I *Svenska folkmelodier* har han samma två strofer men dessutom en tredje, som inte finns med i Herlitz' text. Han uppger att han upptecknat den efter en dalkulla, som hört visan "i uppteckningsorten", dvs. i samma trakt på Gotland där

Herlitz gjorde den första uppteckningen. Därmed känner vi till tre meddelare som kunnat visan, och som alla lärt den i Sanda och Västergarn på Gotland. Ingenting tyder på att visan skulle ha levt i traditionen på annat håll i Sverige – den enda uppteckning som är registrerad i Svenskt visarkiv är från 1940-talet, och inte en enda svensk skillingtrycksupplaga finns bevarad. Efter 1840-talet trycktes "Allt under himmelens fäste" i ett stort antal visböcker. Texten består av en, två eller tre strofer, beroende på vilken av de ovan nämnda utgåvorna man haft som källa, men melodin är densamma överallt.

I Finland är läget ett annat. Där har man kunnat göra åtskilliga traditionsuppteckningar, och texten står i ett skillingtryck från Helsingfors 1881. I första bandet av Ernst Lagus' *Nyländska folkvisor* från 1887 återges en variant som har en annan melodi än den svenska och fyra strofer, varav två har motsvarighet i de svenska texterna men inte de två övriga. Här har visan uppenbarligen levt i muntlig tradition, och det är som sagt mycket möjligt att det är här den har sitt ursprung.

Eva Danielson

Den rika och den fattiga flickan

Som titeln antyder handlar det här om en rik och en fattig flicka som båda är förälskade i samma unga man. "Det gingo två flickor i rosendelund" är den vanliga textbörjan. Den unge mannen ställs inför ett moraliskt dilemma – ska han välja den rika eller den fattiga flickan? Han valde den fattiga, en upplösning av visan som säkert många förväntade sig. Visan är en av många med moralisk underton som sjungits i vårt land och som varit mycket omtyckta.

Vistexten, med samma innehåll som idag, kan spåras till 1400-talets Tyskland och Holland. I Tyskland har den ofta titeln "Zwei Gespielen" – alltså två lek-kamrater. Det äldsta belägget har återfunnits i en holländsk handskrift från 1400-talet som bevaras i Berlin. Det finns ytterligare några uppteckningar från 1500-talet. Texterna stämmer väl överens med de svenska, men de tre melodier som är bevarade från äldre tid är helt annorlunda. Det kan vara av intresse att nämna att Arnold Schönberg har gjort en sättning för kör av en av 1500-talsmelodierna. Också i Danmark sjöngs visan på 1500-talet, något som danska visböcker från

denna tid vittnar om. I Danmark har visan använts som sånglek.

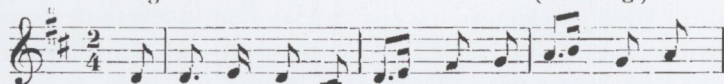
I Sverige känner vi till visan först från 1800-talets början, vilket inte betyder att den inte kan ha sjungits här långt tidigare. Flera hundra uppteckningar, åtskilliga skillingtrycksupplagor och under senare tid också en hel del inspelningar visar att visan var otroligt populär både här i Sverige och i Finland under 1800-talet och en bra bit in på 1900-talet. Här har visan i allmänhet sjungits till en lyrisk melodi av en typ som man ofta möter i det tidiga 1800-talets visor. Samtidigt har det utbildats lokala varianter av melodin.

Märta Ramsten

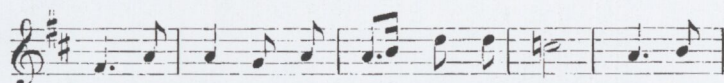
166.

Måttligt.

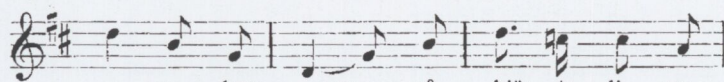
(Göteborg.)



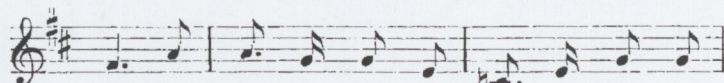
1. Det gin - go sig två flic - kor åt ro - sen - de -



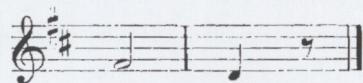
lund Att ploc - ka de ro - sor - na rö - da; Den



e - na, hon var så hjär - te - li - gen



glad, Den an - dra var så sor - ge - ligt be-



dröf - - vad.

2. Den rika, hon talte till den fattiga så:
»Hvarför är du så ledsen i ditt sinne?
Hafver du bortmistat din fader eller mor,
Eller hafver du förlorat din ära?»

Ur August Bondesons Visbok (1903).

Ack högaste himmel och fallande jord / Om dagen vid mitt arbete

Texten "Ack högaste himmel" trycktes i över 40 skillingtrycksupplagor med början 1836, och i Svenskt visarkiv finns ca 200 traditionsuppteckningar från Sverige och Finland registrerade, ungefär lika många från vardera landet. Visan har med andra ord varit verkligt populär i breda lager bland "folket" och den var det redan innan den började spridas i arrangerad form via publikationer. I mitten av 1840-talet kunde Levin Christian Wiede teckna ned sex olika varianter av visan på Vikbolandet i Östergötland. Han konstaterade då att "Wisän var för 10 år sedan en af de omtycktaste och oftast sjungna; nu är den mestadels 'nedlagd', utom i någon trakt der den kan åter vara 'uptagen' ". Wiede nämner också att visan finns i tryckta exemplar, dvs skillingtryck. Visans text imponerar inte på Wiede. "Den mängd af nonsens den innehåller", skriver han, har ytterligare förvärrats av tryckfel i skillingtrycken (cit efter Ling 1965, s. 105). Enligt Wiede skulle "Ack högaste himmel" ha varit som allra mest populär i mitten av 1830-talet, alltså samtidigt som den första skillingtrycksupplagan kom. Att visan senare blev "nedlagd" kan man knappast hålla med Wiede om. Snarare tycks den ha blivit alltmer populär under ytterligare några decennier, om mängden tryckta upplagor är något att gå efter.

Av ett antal stickprov att döma är texten sig lik genom de många skillingtrycksupplagorna. Den består av sju strofer, varav den första inleds med orden "Ack högaste himmel" och den fjärde med "Om dagen vid mitt arbete". Huvudparten av traditionsuppteckningarna har också textbörjan "Ack högaste himmel" och ligger troligen nära skillingtryckens text.

1845 publicerade J. N. Ahlström och P. C. Boman "Om dagen i mitt arbete" i utgåvan *Valda svenska folksånger, folkdansar och folklekar*. Den består av en enda strof och en melodi, arrangerad för sång och piano av Ahlström. Utgivarna säger ingenting om varifrån visan hämtats. Deras variant trycks sedan om och om igen, även av dem själva: Bohman gav ut den 1847 i ett häfte med tio folkvisor arrangerade för manskvartett, och Ahlström tog med den i sin *300 nordiska folkvisor* (1855). Allt som allt finns "Om dagen i mitt arbete" med i ett 70-tal publikationer av olika slag, bland annat i många skolsångböcker. Texten har praktiskt taget alltid bara en strof. Av traditionsuppteckningar är det ett mycket litet antal som börjar

med raden "Om dagen i mitt arbete". De som gör det är alla från 1900-talet och troligen sekundärtradition, påverkade av tryckta utgåvor.

Med "Ack/O högaste/högsta himmel" som första rad förekommer visan publicerad i bokform enbart i dokumentära utgåvor. Enda undantaget är en visbok tryckt 1842 i Helsingfors, *Wis-Bok, innehållande en liten samling af Wisor i bekanta melodier*. Också den tidigaste dokumentära utgåvan är från Finland, E. Lagus' *Nyländska folkvisor* 1 (1887). Där återges en text som överensstämmer med de svenska skillingtryckens, och en melodi med följande kommentar: "Melodin komponerad år 1874 af Lovisa Ekholm på Lillbengts i Kullå by till ersättning för en äldre och fulare"! Vilken melodi det var som inte fick godkänt kan vi förstås inte veta. Här i Sverige har visan sjungits till flera olika melodier, men den som publicerades av Ahlström och Boman till strofen "Om dagen vid mitt arbete" är den mest välkända numera.

Eva Danielson

De två konungabarnen / Vid Ringdals klippa

En variant av visan om de två konungabarnen står i vår allra äldsta handskrivna visbok, Harald Olufssons visbok, daterad till 1570-talet. Så mycket längre tillbaka än så kan man inte spåra vistraditioner i vårt land. Att visan dessutom fortfarande är aktuell visar flera inspelningar av den från de senaste åren.

Visan är ändå inte på långa tag så gammal som den historia den berättar. Den bygger på den antika legenden om Hero och Leander, ett älskande par som bodde på var sin sida om Dardanellerna, det sund som sedan långa tider utgör gräns mellan Europa och Asien. Familjerna hade förbjudit det unga paret att träffas, men Leander brukade i hemlighet simma över sundet om nätterna för att träffa Hero. Hon stod på andra stranden med en brinnande fackla för att han skulle hitta vägen, men en stormig natt blåste facklan ut och Leander drunknade. Hero blev så förtvivlad att hon kastade sig i vattnet och dog hon också. Denna historia översattes till latin och spreds över hela Europa, så småningom också i form av visan om de två konungabarnen. Den har troligen kommit till i Tyskland där den numera är mest känd som "Es waren zwei Königskinder". En tidig variant är känd som Elslein-visan, och den har också en melodi, den äldsta melodi som är känd till den här

visan. Den finns i en handskrift från omkring 1460, Das Glogauer Liederbuch, och kom i tryck redan 1540, i Georg Forsters samling *Frische teutsche Liedlein*. Många av de melodier till visan som senare upptecknats i de nordiska länderna är besläktade med Elslein-melodin.

Från Sverige är "De två konungabarnen" alltså känd sedan slutet av 1500-talet, och den har levt kvar i tradition alltsedan dess. Den har varit minst lika välkänd bland den svensktalande befolkningen i Finland. Både i Sverige och Finland har den sjungits till flera olika melodier. Visans handling är i stort sett densamma som i den gamla legenden, med den skillnaden att en illvillig person blåser ut lyktan med avsikt.

Sedan strax före år 1900 finns också en nära besläktad visa som berättar i stort sett samma historia, fast något förenklad. De älskande bor på var sin sida om älven och han drunknar när han ska simma över. Här finns varken familjekonflikt eller slocknad lykta med. Texten börjar ofta med orden "Vid Ringdals klippa, vid Ringdals älv", men det finns mängder av tämligen likaljudande variationer, som till exempel "Vid Indiens klippor/Vid Lindas klippa/Vid Indals älv" m.fl. Den här moderniserade variantgruppen har varit lika populär i Finland som i Sverige de senaste hundra åren.

Eva Danielson

Författarnotiser

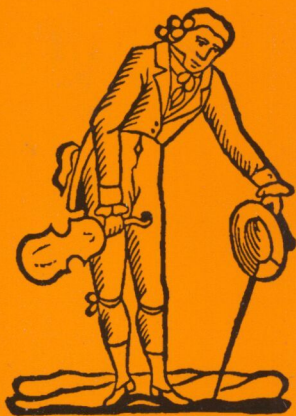
Tommy Sjöberg är student i musikvetenskap i Uppsala. Han har tidigare arbetat på Svenskt visarkiv med digitalisering av Sveriges Radios folkmusikinspelningar, och arbetar nu med digitalisering på DCM. Han upprätthåller även en svensk folkmusikdiskografi på Statens ljud- och bildarkivs hemsida.

Ivar Sjögren är vissångare, visfestivalsmedarbetare och journalist från Lund som fått ett uppdrag det var omöjligt att säga nej till – att vara med och göra Västervik till ett nationellt centrum för den del av det svenska kulturarvet som handlar om visor.

Gunnar Ternhag är docent i musikvetenskap och verksam vid institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, Sibeliusmuseum/Musikvetenskap vid Åbo akademi och Högskolan Dalarna. Hans skrifter handlar i första hand om instrumental och vokal svensk folkmusik, men även om tonsättaren Hugo Alfvén.

Åsa Veghed har, efter avslutad D-kurs i musikvetenskap vid Uppsala universitet 2001, studerat brasiliansk musiketnologi vid Universidade Federal de Pernambuco, samt medverkat vid musiketnologiska konferenser i Rio 2001 (International Council for Traditional Music), och Recife 2002 (Associação Brasileira de Etnomusicologia).

Eva Danielson, Eva Helenius-Öberg, Madeleine Kjällman, Jens Lindgren och Ingrid Åkesson är verksamma vid Svenskt visarkiv, och *Märta Ramsten* är f.d. arkivchef.



Innehåll

GUNNAR TERNHAG: Hugo Alfvén som folkmusikupptecknare

MÄRTA RAMSTEN: En brevfråga från August Strindberg

EVA HELENIUS-ÖBERG: Johan Helmich Roman och
frihetstidens parodivisa

INGRID ÅKESSON: Norska stev. En småskalig men rik visform

TOMMY SJÖBERG: Discovering Sweden. Gordon Tracie's
contacts and collections of folk music 1947-51

ÅSA VEGHED: Pernambuco och kokosnöten. Musikaliska
traditioner och moderniseringsprocesser i nordöstra
Brasilien

JENS LINDGREN: B.R.A. Studio. En mötesplats
för musikentusiaster

IVAR SJÖGREN: Staden med blomsterkrans i håret.
En rapport från visstaden Västervik

LITET VIS- OCH LÄTLEXIKON

Stardust – århundradets schlager, Han hade seglat för om
masten, Min man och andras männer, Allt under himmel-
ens fäste, Den rika och den fattiga flickan, Ack högaste
himmel och fallande jord / Om dagen vid mitt arbete, De
två konungabarnen / Vid Ringdals klippa