

Noterat · 13

SVENSKT VISARKIV



Noterat · 13

Svenskt visarkiv

Stockholm

Noterat · 13 kan beställas från
Svenskt visarkiv
Box 16326, SE Stockholm
Besöksadress: Torsgatan 21
Tel. 08-519 554 88 (vis), 519 554 99 (jazz). Fax 08-519 554 49
svenskt.visarkiv@visarkiv.se
www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv ingår i Statens musiksamlingar

Författarna

Mathias Boström, Ulrika Gunnarsson, Jens Lindgren, Dan Lundberg, Madeleine Modin, Marianne Silfverhielm, Tommy Sjöberg och Ingrid Åkesson är verksamma vid Svenskt visarkiv.

Sven-Bertil Jansson och Margareta Jersild är f.d. arkivarier och Märta Ramsten är f.d. arkivchef.

© Svenskt visarkiv och författarna 2005

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

Bodonitryck, Stockholm 2005

Detta nummer av Noterat tillägnas

Eva Danielson

på födelsedagen den 20 augusti 2005
av kollegorna på Svenskt visarkiv

INNEHÅLL

<i>Sven-Bertil Jansson</i> : Kolonivisor	7
<i>Märta Ramsten</i> : Bröderna Björkman Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora	19
<i>Mathias Boström</i> : Vistryck och inspelningsteknik Möte mellan två medier för spridning av visor kring 1900	35
<i>Margareta Jersild</i> : Ballader i skillingtryck Om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi	51
<i>Ingrid Åkesson</i> : Homogenisering och pussel Medeltidsballader i nutidsdräkt	63
<i>Ulrika Gunnarsson</i> : Mäster Plut – mästernsångaren från Västervik	79
<i>Jens Lindgren</i> : Petite fleur Sidney Bechets franska jazzeternell	85
<i>Tommy Sjöberg</i> : Musikinstrument som hemslöjd	95
<i>Dan Lundberg</i> : Giftet som gör galen	105
<i>Litet vis- och låtlexikon</i>	
De rosor och de blader / Där växte upp en lilja	113
Maple Leaf Rag	115
Med en enkel tulipan	117
Sven i rosengård	118
Under rönn och syrén / Blommande sköna dalar	120
Violen från Flen	122



Kolonivisor

Sven-Bertil Jansson

”Glädjen af koloniträdgårdar, det är dock deras största nytta. De äro ett af medlen att föra äfven stadsmänniskorna åter till allas vår moder jorden för att vid hennes sköte njuta välsignelsen af arbetsglädje, form- och färgglädje.”

Så skrev för hundra år sedan Anna Lindhagen, dotter till den kände stadsplaneraren Albert Lindhagen, i sin lilla skrift *Om koloniträdgårdar*. I likhet med sin bror Carl, Stockholms borgmästare under en evighet, hörde hon till de borgerligt uppfostrade personer som ville verka i arbetarnas intresse.

Koloniträdgårdar eller liknande hade då länge funnits ute i Europa. Själv hade Anna Lindhagen besökt Köpenhamn och tilltalats av idén. Hela denna rörelses utbredning som med tiden blivit så omfattande har haft olika motiveringar. I Danmark hade under 1800-talet ”fattigkolonier” initierats från borgerligt håll som ett slags disciplineringsredskap: kvinnorna skulle bli sysselsatta, barnen hållas borta från gatorna och männen från krogarna. Kolonierna skulle bidra till att skapa dugliga medborgare med ansvarsmedvetande som höll sig på sina underordnade platser i det borgerliga samhället (Ek 1993).

För Anna Lindhagen var arbetarna de tilltänkta kolonisterna. De skulle genom kolonin få sin livssituation förbättrad: ekonomin hjälptes upp tack vare en viss avkastning från odlandet, hygienens gynnades i motsats till i de osunda bostäderna i stan, man fick omväxling i det annars enahanda arbetet och framför allt: Det var en glädje att vistas på kolonin och se det odlade växa.

I en skrift från samma tid, *Koloniträdgården*, som dess författare Rudolf Abelin

1907 tillägnade Sveriges arbetare, heter det trosvisst i förordet: Kolonin skall förbättra familjens möjligheter att – rent av med vinst – ”stärka senorna, purpra kinderna och bringa sinne och hjärta till djupare förståelse och glädje öfver tillvaron”. Abelin såg som så många andra vid denna tid med avståndstagande på den mäktiga industrialiseringsprocessen i samhället och den tilltagande urbaniseringen. För honom var industrialismen en ”allt uppslukande” stor kvarn, de större samhällena var ”sannskyldiga vampyrer sugande till sig allt mer av landsbygdens bästa och friskaste blod och tömmande dess kraft” (Abelin 1907, s.16). Men även för Abelin var kolonin en del i en borgerlig strategi: de moraliskt undermåliga, anarkistiska eller rent av socialistiska arbetarna måste hållas lugna (jfr Ek 1993). Det var nu en inställning som inte hade framtiden för sig.

Koloniträdgårdarna har en mer än hundraårig tillvaro bakom sig i Sverige. Det första området, Pildammskolonin, grundlades i Malmö 1895. Under de första decennierna av 1900-talet spreds de ut över landet, 1918 lär nästan varje svensk stad ha haft sitt koloniträdgårdsområde. I likhet med samhället i övrigt har naturligtvis rörelsen genomgått olika stadier och omgestalningar. Men genomgående är uppfattningen att kolonin erbjuder ett liv med andra värden än det vanliga i stan. Många av de växande städernas invånare har varit ättlingar av lantbrukare eller själva inflyttade som inte längre kunde försörja sig i jordbruket. På kolonin kunde man få en liten ersättning för det ursprungliga livet på torvan. Koloniträdgårdarne, en liten visa från Malmö av signaturen Amatör, uttrycker det hela så:

En by av kojor – nej, dockskåp små,	Så tolkar jag denna långa rad
En liten undangömd vilovrå,	Av ”kolonier” runt om vår stad,
En länk i fostbrödrabandet	Där stadsbobarn ivrigt syssla
Emellan staden och bondens by,	Med bondegärning vid stadens rand,
För gatans småfolk en härlig vy –	De planta rovor och blomsterland
En dröm om sommar på landet.	Och om potatisen pyssla.

(*Täppan* 6/1919)

För denne författare strax efter första världskrigets slut är kolonisterna fortfarande arbetare: ”Arbetets söner i verkstadsblus / Här leka lantgård i eget hus.”

På kolonin slipper de höra maskinernas gnissel och gatubullret när de byter hammaren mot spaden. Vid den här tiden har man en obestridlig nytta av det egna odlandet:

Här kan man öka sitt matförråd
och slippa leva på bondens nåd,
Varöver annars man klagar.

Bakom dessa ord ligger en bister verklighet. Under kriget rådde knapphet och svält i landet när Sverige tidvis var avskuret från internationell tillförsel och vi hade en statsminister som fick sitt namn förvrängt från Hammarskjöld till "Hunger skjöld". Staten måste kontrollera distributionen av det bönderna odlade, vilket ibland ledde till anklagelser om att bönderna tjuvhöll på sina skördar och själva levde gott medan arbetarna fick hungra. Tidens tidningar vittnar ideligen om sådana kontroverser.

Odlandets betydelse för kolonisternas ekonomi, som denna visa berör, har under tidernas lopp dock inte alltid varit lika stor, liksom kolonifolket inte heller har inskränkts till arbetare. Det har varit i utpräglade krisperioder som försörjningsmotivet dominerat. Liksom för första världskrigets dagar gäller det naturligtvis också för det andra. Livsmedel blev på 1940-talet åter en bristvara och ransoneringar måste tillgripas. Inte minst potatisodling blev av stor ekonomisk vikt (jfr Almén & Andersson 1995). Men även under andra tider har odlingen på kolonilotterna kunnat bidra till en bättre kosthållning under delar av året.

Mycket har förblivit sig likt i koloniträdgårdarna sedan begynnelsen. Där har funnits biten jord att odla på och lusthuset, eller stugan, som har genomgått sina transformationer i takt med teknikens framsteg. Självt minns jag 1940-talets Tomteboda där farbror lokföraren med faster skymtade i en lummig trädgård med dignande äppelträd och märkligt röda krusbär (så exotiska för en jämte). I stugan bjöds det på kaffe och där fanns minsann en liten radio. Det var förstas nödvändigt för i stugan bodde man hela sommaren. Och på liknande sätt lär det nog se ut i våra dagar, men nu finns det också telefon och kanske TV.

Men koloniträdgårdarna har blivit utsatta för angrepp. Med tiden blev det ett problem för stadsplanerare att många kolonier låg så nära stadskärnan. En

avröjning påbörjades redan på 1920-talet och blev riktigt akut i och med den stora byggboomen på 1950- och 1960-talen. Kolonierna fick söka sig längre ut från stan. Intresset för saken avtog också. Men kolonirörelsen är en seg folkrörelse. 1970-talets gröna våg hörde till det som förnyade intresset. På Sveriges koloniträdgårdsförbunds hemsida kan man nu, 2005, helt i tidens anda läsa att koloniträdgårdarna är ”en del av det svenska kulturarvet” och ”en resurssnål form av närrekreation, bra för folkhälsan och ett steg på vägen in i det ekologiskt bärkraftiga samhället”.

Det är nog inte bara en utomståendes gissning att umgängseformerna i koloniträdgårdarna också har undergått förändringar under hundra år. Det är något som följer med teknik och framsteg. Är till exempel det livliga familjelivet som är dokumenterat från lite äldre skeden detsamma nu? Det glada välkommandet av släktingar och det eviga kaffedrickandet? Även kolonilivet har blivit mer mångkulturellt med de förändringar i odlandet och i umgänget som det medför. Det lär nu till och med finnas odlare som inte längre har lust att kalla sig kolonist. En visa från Malmös 1980-tal talar om förändringen:

Snart växte de upp våra stugor,
i jorden vi grävde och slet,
och även våra kära frugor
mot ogräset nära gick bet.
Men nu andra tider vi nått,
både el och nu vatten vi fått,
vi glömt många år utav slit
och bättringen gått bit för bit.
Nu kan vi gå mera och njuta
och pysslar väl inte så hårt.

[— —]

Uppå våra tipspromenader
går idrott och damklubb i hand
etc. (Cit. efter Almén & Andersson 1995)

Antydningarna om ett mera lättjefullt sommarnöjesliv förstärks av att denna text skall sjungas till melodin ”Gulli-Gullan ko-ko som en gök”.

Visst har man sjungit visor och sånger också inom kolonirörelsen liksom i

de egentliga folkrörelserna. Men omfattningen är svår att yttra sig om. Det har förekommit vid gemensamma festligheter, som jubileer och midsommarfester. Visor har diktats, de flesta av glada amatörer. De stora folkrörelserna har eller har haft sina sång- och visböcker. Deras sång har utgjort en väsentlig del av det sjungande Sverige. Arbetarrörelsens olika grenar har haft sina samlingar, alltifrån *Socialistisk sångbok* till de olika utgåvorna av *Tidens sångbok*. Nykterhetsrörelsen har haft sina, vegetarianerna sina, fredsrörelsen sina – för att inte tala om den religiösa väckelserörelsen och samfunden. Även kolonisterna har tryckt sina visor, men vad jag kan se endast en visbok. Att det inte blivit flera beror väl på att kolonirörelsen är lite speciell jämförd med de egentliga folkrörelserna, om än ingenting mot till exempel skidfrämjandet, en annan rörelse av många som också har haft sin egen sångbok.

År 1956 utkom Sveriges koloniträdgårdsförbunds *Sångbok*, alltså relativt sent. Av redaktionskommitténs förord får man en uppfattning om vad den anser att rörelsen syftar till:

Genom endräkt och sammanhållning bygges och fungerar världar, från det stora universum till det vi koloniträdgårdsmänniskor skapar och sysslar med.

Allt emellanåt samlas vi, i små eller stora grupper. Detta tarvas för att kunna förenas i vår gemensamma strävan. I sången har vi då en förenande kraft, en kraft som höjer sig över allt vad vi i övrigt sysslar med. Vi tror att sången utan ävlan och tävlan kan vara en förmedlande länk människor emellan och samtidigt ett läkemedel mot tidens oro och hets.

I den andan och för att vi alla skall kunna förena oss och bli en sjungande del av vårt folk har denna sångbok sammanställts.

Kolonirörelsen sätts in i ett så stort sammanhang som möjligt: universum och koloniträdgårdsmänniskorna fungerar på samma sätt, uppbyggande genom att hålla ihop i en gemensam strävan. Vari består då denna strävan? För de inblandade människorna måste det vara själva odlandet. Sången är den mystiska förenande kraften, en förmedlande länk mellan människorna. Och så framhåller man det onda som hotar människan, numera formulerat som ”tidens oro och hets”. Mot den är sången ett läkemedel. De materiella fördelarna med att ha en egen odlingslott berörs inte. Världskrigets svåra år är över, det råder bättre tider i landet.



Under folkrörelsernas pionjärskede var sångernas prägel av kampmedel tydlig, helt naturligt eftersom också människornas tillvaro i klassamhället krävde strid. Detta är mest utmärkande för arbetarrörelsen och dess sånger. Men tidens vågor kom med sin monotona framfart att tära på kampens energi, och beundrande blickar på konventionens utbud av sånger bäddade för undfallenhet gentemot de samhällsfaktorer som man tidigare velat bekämpa.

Folkrörelsernas sångrepertoarer öppnades för den ”stora” sångskatten. Det gäller inte bara för arbetarrörelsen, där till exempel ”Du gamla du fria” först bara fick släppa till melodien som underlag för kampsånger för att till sist tas med i sin egentliga form som nationalsång (Bohman 1985, s. 82ff.). Förändringens resultat återspeglas på sitt sätt även i koloniträdgårdsförbundets sångbok.

Sålunda inleds sångboken med alla de fem nordiska ländernas nationalsånger. Därefter kommer de nationalhymnsliknande Heidenstams/Stenhammars Sveriges och Ossiannilssons/Alfvéns Sveriges flagga. Sedan går det på med en mer brokig samling sånger, de flesta dock ofta använda allsångstexter (boken innehåller bara två melodier). Några exempel: Fjäriln vingad, Vintern ra, Kullerullvisan,

Kostervalsen, Uti vår hage, Maj på Malö (och flera andra Evert Taube-visor), Svarta Rudolf, Martin Nilssons Luffarvisa, Jungman Jansson, En sjöman älskar havets våg, I sommarens soliga dagar och så vidare. Det är naturligtvis inte överraskande att antalet naturvisor är ansevärt, inte heller att de besläktade vandringsvisorna är nästan lika talrika, som Den glade vandraren, Ut på munter vandringsfärd, Takt, takt, pass på takten och Vi gå över daggstänkta berg. De står i god samklang med tanken på det hälsosamma livet på kolonin.

Av sångbokens 85 visor är elva exklusiva kolonivisor med titlar som Kolonivisa, Kolonistsång eller mer speciella. Två ”trädkötarevisor” får också räknas hit. Dessa alltså relativt sentida skildringar av kolonilivet tycks, fastän på ett ytligare sätt, motsvara vad Anna Lindhagen skrev redan för hundra år sedan: att glädjen att ha en koloni är dess största nytta. Det är slående att visorna framhäver lyckan över att ha en kolonilott, och att man ser livet genom årstidsväxlingarna i kolonilivet.

En representativ visa av det slaget är Tunasången som är lokaliserad till Uppsala och skriven av M. E. Åberg med egen melodi. Den har ett omkväde (med variationer) som framhäver trivseln i kolonin: ”Vi trivas i Tuna där trivs vi så bra. Vi trivas i Tuna hurra hurra.” Den följer årstidsförloppet. Först våren:

När våren har kommit och vintern är slut
då till kolonilotten glatt far vi ut
för att ånyo få bruka dess jord.

Hela sommaren tillbringas i stugan, man odlar ”gurkor och kål och spenat”, blommor, potatis och grönsaker. Över alltihopa hör man den glada refrängen om hur skönt det är i Tuna. Där blir man så glad och alla kolonister är trevliga grannar. Hösten kommer och man skördar, så blir det vinter med kyla och snö men hela tiden ”längta vi alla till nä-ästa vår”. Hurra hurra.

Kolonivisa, tillägnad Örnroskolonin i Örebro (text: Helge Stråby, melodi: Valter Ohlson) kan inte nog prisa kolonins skönhet och festlivet där:

Slingrande gångar bland stugor små,
lyktor speglas i vatten.
Fnitter och glam uti var berså
daggvåt är rosenrabatten.
Dragspelet kvittrar i dur nånstans,
tonerna ljuda i natten.

Blommor vaggas och dansar och det hörs ljud av ”en kaffekvarnsvev” och sockerdrickskorkarna smäller. Ty det är fest. ”Ljuvliga stunder så fort drar förbi, /det är fest i vår koloni.” Av kolonivisorna får man dock intrycket att festandet är mycket städat. Några nubbar eller ens öl tycks inte förekomma.

Den idylliserande prägeln tycks vara ofrånkomlig. Kolonistsång, med ursprungsorten Kalmar och skriven av R. Carlsvärd till melodin ”Vi går över daggstänkta berg”, visar det nationellt folkhemiska sammanhanget:

På stugan, på stugan i topp fallera
vi hissa svenska flaggan gladligt opp fallera.
Den viftar glatt för fläkten
och hälsar hela släkten
ett hjärteligt välkommen ut till oss fallera.

Här är det verkligen fridfullt och fredligt 1950-tal och det är Sverige och vi älskar att släkten kommer på besök. Här hörs ingen Martin Ljung med de hotfulla orden: ”Ester, vi är här nu!”

Därför kan en visa heta Kolonistens sommarnöje, författad av Mandis Nilsson till melodin ”När kvällen kommer och bjuder vila”. Här är hela familjen med, det krattas och putsas, grävs och ansas och planeras – även barnen är i rörelse. Det blir midsommar och barnen får ”saft och kaka”.

Och våra vänner oss gärna gästar
På färsk potatis och sill vi festar
Och den serveras med mycket dill
Se'n blir det jordgubb med grädde till.

Men som sagt: ingen nubbe. Man kan visserligen få värk i ryggen av att gräva, men man är glad för att kunna samla i ladan till vintern. Det är ”nöjsamt att ha en lott” för när säsongen är slut måste man återvända till ”Stenöknen”. Och det finns en belåtenhet över att man har handlat klokt och rätt:

Vi är nöjda med vad vi fått
Ty man har skördat vad man har sått.

Hur trevligt och oemotståndligt skönt det kan vara ”bland blom och grönt” får man veta i en Kolonivisa, som sägs vara tillägnad Tunabergskolonin i Uppsala

av Thor Modén och som man med fördel kan tänka sig framförd av denne med en stor portion gott humör till Luffarvisans melodi. Där försäkras att om man tycker att allt är trist så bör man bli kolonist. Det kan nämligen vara både vackert (på olika sätt) och därtill nyttigt:

Här har jag fina rosor
min fru går klädd i trosor
å grannen slänger glosor
åt mej emellanåt.
Jag odlar långa rader
av blom och fina blader

som gör en frisk och gläder
ja gärna smaka på't.
/: Ja, här känns allting fritt och lätt
så detta är ett härligt sätt
att på sin fritid taga rätt
du måste rätt mig ge. :/

Att det skulle vara bra att ha en kolonilott för att hjälpa upp familjens försörjning ser man som sagt inte mycket av i dessa sena kolonivisor. Dock skymtar det i När tjälen går..., författad av signaturen Trallgöken. Det är en visa som behandlar idén om trädgårdskolonier speciellt för barn. Den har med en viss logik fått melodin "När lillan kom till jorden". Den börjar med ett anslag av barnslig optimism:

När tjälen gått ur jorden,
det blir i maj när göken gal,
ska vi små barn i norden
utöka födan knal.

Då ska vi stå där redo
med spade och potatissäck,
vi vitaminbrist ledo
men den ska snart tas väck.

Potatis skall sättas, morötter, palsternackor och ärter sås, "den klena barnanäven / ska visa vad den kan". Och visst ger det resultat:

Persilja, gurkor, pumpor
och kruskål, blomkål, vanlig kål
blir mums för pojkar, stumpor
i lerig åverål.

Inte att undra på att de längtar ”av hela barnasjälen” att tjälen skall gå ur jorden.

Vitaminbristen är också på tal i en visa med titeln Vitamin till melodin ”Turaleri”, skriven av signaturen Spelorren, det vill säga Bror Ejve, känd för att ha organiserat sånggrupperna ”De sjungande gesällerna” och utgivare av *Tidens sångbok*. Det var i en tid då vitaminen inte var uppfunnen, heter det, men ”vi” kände på oss att kroppen ”hade behov”, så vi började odla på prov. Följaktligen:

Runt knutarna hasteligt spirade opp
a-vitamin,
b-vitamin.
I korgar och magar vi proppade propp
c-vitamin och d.

Men annars är försörjningsperspektivet inte med, annat än genom motivet att man är belåten med att ha samlat i ladan för vintern och att det man odlar är hälsosamt för människan. Det är sällan som problem i odlandet tangeras, som när någon gång förekomsten av bladlöss och andra skadeinsekter nämns – problem som specialtidsskrifter däremot ägnade stort utrymme.

I dessa visor tryckta på det lugna 1950-talet hörs inte mycket om livets strid och kval. Kolonifolket har väl heller aldrig varit några glödande kämpar för en samhällsfrälsande sak, även om de ibland har fått strida för sina lotters och stugors existens. Men de har varit ett positivt och uppbyggligt inslag i samhällslivet och till och med bidragit till landets livsmedelsförsörjning. Och kolonilivet har haft och har ett gynnsamt inflytande på deras utövare och deras hälsa. Varför skulle dagens kolonister annars fortsätta? Vad var det Anna Lindhagen skrev? Jo: Trädgårdsarbetet har ett för sinnet höjande inflytande. En känslig mänsklig natur får frid, en rå och självisk förfinas och blir till en hjälpsam individ tack vare omvårdnaden av det som växer.

Det känns lite gammaldags nu. Och passar väl inte heller riktigt på 1950-talets visor. De var i själva verket mest texter för att uttrycka glädjen i kolonilivet, ofta rena festvisor. Då kunde man inte vara för högtidlig men inte heller riktigt bladlus- och gödselrealistisk. Det blev idyll som slätade över det mesta som inte var trevligt att röra vid. Som praktiska problem i koloniföreningen och gemensamma angelägenheter, felslagna skördar, regn och kyla. Det blev som när de flesta minns sin barndom, mera ljus än mörker.

Litteratur

- Abelin, Rudolf 1907. *Koloniträdgården. En bok för stadsbor och industrisambäl-
len*. Stockholm.
- Almén, Pontus & Andersson, Bo 1995. *Koloniträdgårdsrörelsen fyller 100 år,
1895–1995*. Nätupplaga.
- Bohman, Stefan 1985. *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie i arbetar-
rörelsens musik*. (Nordiska museets Handlingar 103). Stockholm.
- Ek, Sven B (text), Karlsson, Stig T. och Thåström Karlsson, Kerstin (foto) 1993.
Kolonin. Vision och handling. Stockholm.
- Lindhagen, Anna 1905. *Om koloniträdgårdar*. Stockholm.
- Sångbok*. Utg. av Sveriges koloniträdgårdsförbund. Stockholm 1956.
- Täppan*. Skånska Trädgårdsföreningens Tidskrift 1919.

Bröderna Björkman

Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora

Märta Ramsten

Den här artikeln handlar om två bröder från Öjebyn utanför Piteå. Av titeln på min artikel kanske man förväntar sig att det skulle handla om en liten ensemble någonstans i vårt land som spelar dansmusik eller spelmansmusik av något slag. Men icke! De här bröderna har aldrig tagit ett danssteg i hela sitt liv. De har inte ens lyssnat till dansmusik eller instrumental musik överhuvudtaget! Deras stränga religiositet har inte tillåtit det. Men de har sjungit mer än de flesta.

Den inspelning som jag gjorde med bröderna Konrad och Axel Björkman 1975 blev en så stark upplevelse för mig, att jag allt sedan dess haft i tankarna att förmedla historien om dessa unika bröder. Jag hade under flera år rest i olika delar av Sverige och företagit fältinspelningar av lokala musiktraditioner för Svenskt visarkivs räkning, när jag en dag fick en kassett med posten. Det fanns inget medföljande brev med förklaring eller någon annan kommentar än en etikett på kassetten där det stod "Björkmännerna" och en avsändaradress : Per Jonssons bokförlag, Landskrona. När jag så småningom satte mig att lyssna blev jag fullständigt fängslad. Jag hade aldrig hört något liknande! Två äldre män som unisont och a cappella sjöng andliga sånger och psalmer på ett sätt som man aldrig hör nuförtiden. Vid detta första åhörande kunde jag dessutom konstatera att flera av melodierna var varianter av kända koraler och folkliga visor.

Jag blev naturligtvis nyfiken och tog kontakt med förlaget som hänvisade till Bibeltrogna Vänner, ett missionssällskap med evangelisk-luthersk inriktning. Jag besökte deras kansli i Stockholm och förhörde mig om hur jag skulle få kontakt

med "Björkmännerna". Mannen som jag talade med var själv förkunnare och hade träffat de två bröderna vid några tillfällen då han "turnerat" i övre Norrland. Han berättade att bröderna hette Konrad och Axel Björkman och var i 70-årsåldern. De var de sista medlemmarna i en separatistisk sekt som höll till i Lutherska Bekännelsekyrkan i Piteå. Han trodde knappast att de skulle vara villiga att ställa upp och bli inspelade av Svenskt visarkivs utsända, men han lovade i alla fall att höra sig för nästa gång han träffade dem, kanske om ett halvår.

Det gick ett halvår och kanske nästan ett år innan jag åter fick kontakt med förkunnaren på Bibeltrogna Vänner. Jo, nu hade han varit i Öjebyn och träffat bröderna och framfört mitt ärende. Först var det blankt nej, men efter viss övertalning hade bröderna givit med sig och sagt att det fanns vissa möjligheter att de skulle ta emot mig om jag kom, men det skulle i så fall ske i deras kyrka i Piteå. Jag fick deras telefonnummer och ringde, men nu var den ene brodern krasslig och ville vänta ett tag. Det gick en tid och jag ringde igen. Nu skulle det gå bra. I början på mars 1975 gick så färden till Piteå.

När jag den 5 mars i ett snöigt Piteå kom till Lutherska bekännelsekyrkan fanns de båda bröderna, Konrad (f.1900) och Axel (f. 1902) där tillsammans med ytterligare en församlingsmedlem, Beda Jonsson, f. 1902 i Pitholm. Hon kunde också en del av deras repertoar och bröderna tyckte det var skönt att ha med henne som stöd. Men egentligen var det nog mer som psykologiskt stöd eftersom de först var litet blyga för mig. När det gällde det sångliga var bröderna hur säkra som helst och behövde alls ingen hjälp. Beda Jonsson deltog i sången denna första dag.

Bröderna var mycket ivriga på att sjunga och det var bara att sätta upp mikrofonstativet och sätta på Nagra-bandspelaren. Konrad, den äldre av bröderna, annonserade varje sång eller psalm och sedan kom sången prompt. Det var inte tal om någon osäkerhet när det gällde melodin till just den sången eller psalmen. Inte heller när det gällde tonläge. Båda var helt överens och startade "pang på". Till sin hjälp hade bröderna de sång- och psalmböcker som man använde i församlingen, dvs. endast texter – någon melodibilaga fanns inte.

Inspelningen fortsatte nästa dag, men då var bröderna ensamma. Det var samma procedur hela tiden – Konrad annonserade på och så kom sången eller psalmen. Jag gjorde några försök att intervjua dem, men svaren var väldigt korta. Det lilla de

berättade ligger till grund för de uppgifter jag har om dem. De ville väldigt gärna sjunga alla verser på sångerna och psalmerna, något som jag försökte förhindra för att inte trötta ut dem. De var ju i alla fall i 75-årsåldern!

Personalia

Bröderna berättade om sin uppväxt i den lilla byn Roknäs i Piteå landsförsamling. ”Vi hade så fattigt. Mor satt å lappade skorna på morgonen innan vi skulle gå till skolan. Och då sjöng hon.” 1912 flyttade familjen till Lill-Pite. 1962 bosatte sig bröderna i Öjebyn. Småbruk och diversearbete hade varit deras näring.

Familjen tillhörde en separatistisk sekt som strängt höll sig till den evangelisk-lutherska läran, en fortsättning på den luthersk-pietistiska folkväckelse som pågick i Pitetrakten under 1700-talet och långt in på 1800-talet. Man hade bildat en egen församling i byn och som mest var man 20 medlemmar. Deras far var kallad av församlingen att vara förkunnare. Han hade också uppdraget att dela ut nattvarden och döpa barnen. Man hade gudstjänst varje söndag hemma i huset eller i någon annan församlingsmedlems hem. Gudstjänsten började kl 10 på förmiddagen och höll på till kl 18 på kvällen, med ungefär 2 timmars uppehåll då man åt tillsammans. Ibland stannade man kvar efteråt och sjöng sånger och psalmer. Vid gudstjänsten lästes ur Luthers Postilla. Det förekom mycket sång och man sjöng ur *Sions Sånger*, *Rutströms sånger* (*Sions Nya Sånger*) och gamla psalmboken, dvs. 1695 års psalmbok, alltid utan instrument. I deras församling förekom överhuvudtaget aldrig instrumental beledsagning. Bröderna hade under hela sin levnad sjungit enbart a cappella.

Bröderna talade mycket varmt om sin mor som hade god sångröst och gärna sjöng, men inga världsliga visor. Hon var djupt troende och sjöng enbart ur de nyss nämnda samlingarna. På frågan om tempot i sångerna och psalmerna, svarade bröderna att de alltid sjungit ganska fort, även modern, åtminstone i jämförelse med en annan separatist rörelse, bodellisterna, som sjöng långsammare.

Sångsättet

Också bröderna sjunger i ett ganska raskt tempo och med stadig puls. Tonläget är högt, snarast det som brukar kallas tenorläge, det vill säga ett tonomfång från c till a¹. Det mest slående är deras sångvana och säkerhet. De sjunger unisont och är helt samsjungna, behöver inte ta ton eller leta efter melodin, mer än

vid något enstaka tillfälle. Säkerligen har de sjungit sångerna tusentals gånger allt ifrån barndomen och livet igenom. Vid inspelningen använde de textförlaga genomgående, men jag är övertygad om att de egentligen kunde åtskilliga texter utantill.

Tonansatsen är starkt markerad i början av fraser och bröderna sjunger med konstant tonstyrka från första till sista tonen i varje fras, alltså ingen 'avfrasering' så som är brukligt i skolad sång. Det är heller ingen texttolkande sång; jag vill snarare använda mig av ordet innehållstolkande, ett uttryck som används vid beskrivningen av folklig sång i Jersild & Åkesson, *Folklig koralsång* (2000, s. 125), alltså en utövers "förmåga att bära fram textens stämningssinnehåll genom sitt personliga sätt att väva samman text och melodi".

I brödernas framförande hör man ibland variabel intonation. Liksom ofta i äldre folklig sång sjunger bröderna med glissandi och föruttagningar, vilket kan beskrivas som att tonen hämtas upp underifrån. Melismer förekommer rikligt genom att de utnyttjar mellanliggande toner, vilket framgår av de återgivna transkriptionerna.

I vissa fall avviker deras versioner av kända koralmelodier rytmiskt jämfört med gängse notering. Så till exempel i *Sions Sånger* nr 97 "Fröjd i höjden" som sjungs som "Upp min tunga", men i tretakt. I en annan koralmelodi, numera känd som "Gläd dig du Kristi brud" (notexempel 1), möter vi betoningar på sista stavelsen i varje textfras, även när den textmässigt är obetonad, vilket närmast ger ett synkopartat intryck.

Jag vör-dar Je-su blod, min sjä-la-re-nings flod, som
syn-da-smät-ter trät-ter, be-träng-da hjär-tan lät-tar, som
lå-ker sän-rets sä-ren och kal-lar vil-se fa-ren.

Notexempel 1. *Sions Sånger* nr 95. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2447:4).

Om repertoaren

Vid mitt besök gick bröderna mycket metodiskt tillväga när de valde de sånger de ville sjunga. De började med *Sions Sånger*, gick igenom samlingen från början till slut och sjöng de sånger som de brukade sjunga – det blev 39 sånger. Därpå följde två psalmer ur 1695 års psalmbok, följda av 16 sånger ur *Sions Nya Sånger* (också kallad *Rutströms Sånger*). Slutligen sjöng de 10 sånger ur en liten samling med titeln *Några utvalda sånger av äldre författare* (Piteå 1918). En förteckning över samtliga inspelade sånger och psalmer lämnas i en exkurs. Det kan nämnas att på den kassett som skickades till mig sjöng bröderna 22 sånger ur *Sions Sånger* och *Sions Nya Sånger*, varav 13 sammanfaller med de senare inspelade.

De flesta sångerna var alltså hämtade ur två 1700-talssamlingar med herrnhutisk och delvis också pietistisk inriktning – *Sions Sånger* från 1743–45 och *Sions Nya Sånger* från 1778. Båda dessa samlingar fick en stark folklig förankring och trycktes i ett stort antal upplagor långt in på 1800-talet. De användes huvudsakligen vid husandakter och separatistiska gudstjänster.

Sions Sånger tillkom delvis som en protest mot den ortodoxa svenska psalmboken av år 1695. Som förebild hade man de sånger som sjöngs hos Brödräfsamlingen i Herrnhut. Flera sånger har översatts från den tyska pietistiska sångsamlingen J.A. Freylingshausens *Geistreiches Gesangbuch* (1704–14) och den danska psalmsamlingen *Aandelige Siunge-Koor* (1674–81) av prästen Thomas Kingo.

I den senare utgivna *Sions Nya Sånger* hade ett stort antal texter skrivits av den omstridde Stockholmsprästen Anders Carl Rutström (1721–1772). Samlingen trycktes först 1778 i Köpenhamn – sex år efter hans död – och smugglades in i Sverige. Också denna sångsamling blev omåttligt populär och utkom i sammanlagt ca 35 upplagor. Flera sånger ur de båda samlingarna trycktes också i skillingtryck under senare delen av 1700-talet och ett stycke in på nästa sekel.

Husandakter och enskilda religiösa sammankomster hade förbjudits genom konventikelplakatet 1726, vilket inte hindrade de pietistiska och herrnhutiska rörelserna att spridas ”underjordiskt” och därmed också sångsamlingarna. Även senare separatistiska rörelser på olika håll i Sverige, t.ex. på Västkusten, i östra Småland och i övre Norrland, har använt sig av sånger ur dessa samlingar.

Ingen av samlingarna hade melodibilagor med noter; däremot hade alla sångerna i *Sions Sånger* melodiangivelser, liksom ett stort antal i *Sions Nya Sånger*, det

vill säga det står angivet ”Sjunges såsom . . .”. Ofta hänvisas till psalmer i 1695 års psalmbok, vars melodier trycktes i 1697 års koralbok. I *Sions Sånger* gäller detta drygt hälften, men det hänvisades också till samtida sånger eller visor, främst så kallade sällskapsvisor, vars melodier vi numera inte alltid känner (jfr Vretblad 1961). Det finns alltså fortfarande ingen ”koralbok” till de båda samlingarna.

Den forskning som finns kring de båda 1700-talssamlingarna har ofta utgått från att melodiangivelserna följdes. Men egentligen vet vi inte idag vilka melodier som verkligen sjöngs till *Sions Sånger* och *Sions Nya Sånger* under 1700-talet och framåt så länge samlingarna var aktuella. Eftersom de främst användes vid andakter i hemmen och slutna sällskap kan man förmoda att sångerna ofta sjöngs till de melodier man kände till och som passade textens meter. En genomgång av bröderna Björkmans melodier tycks delvis bekräfta detta. Ett intressant exempel på detta är den melodi de använder till *Sions Nya Sånger* nr 28 ”Min blodiga konung”. I samlingen finns ingen melodianvisning till denna text där varje strof består av åtta rader. Bröderna sjunger den till en melodi bestående av två fraser (notex. 2) som repriseras tre gånger i en och samma strof. En melodi man tyckte om och som passade metern anpassades på det här sättet till en text. Hur länge den här melodin följt texten vet vi inte, men bröderna hade lärt den så i barndomen.

Notexempel 2. *Sions Nya Sånger* nr 28. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2448:16). Endast de två första fraserna av strof 1. Melodin repriseras tre gånger till en och samma strof.

Vågar vi då tro att dessa bröder kan ge oss ledtrådar – eller kanske snarare pusselbitar – till vilka melodier som rörde sig i tiden när dessa böcker var som mest använda, det vill säga 1700-talets andra hälft och ett stycke in på 1800-talet?

Mycket talar för det. Till att börja med kan vi jämföra brödernas melodier med melodimaterialet i några senare sångsamlingar, *Pilgrims-Sånger* (1859),

utgiven av G. och P. Palmqvist, och den betydligt nyare *Bibeltrogna Vänners Sångbok* (BVS; 1962), som dock innehåller mycket av 1800-talsrepertoaren. I dem finns nämligen några sånger ur de båda 1700-talssamlingarna återgivna med melodier. I förordet till *Pilgrims-Sånger* uppges att ". . . vi blott nedsatt på papper hvad som förut praktiserats, då vi icke haft några andra melodier till samma sånger. Vi ha icke velat införa några nya bruk i detta hänseende, utan blott gifva ledning åt hvad som finnes." Det tycks alltså vara en muntlig tradition som *Pilgrims-Sånger* i en del fall återger.

Hur stämmer då detta med brödernas melodier? Fyra sånger ur deras repertoar (*Sions Nya Sånger*) hittar vi i *Pilgrims-Sånger* – av dem har *en* samma melodi, nämligen "I kristne människor alle" som sjungs till en variant av vad vi skulle kalla "Ack Värmeland du sköna"-melodin. De övriga tre har avvikande melodier. 17 av de sånger som bröderna Björkman sjöng återfinns i BVS, men endast en melodi ("Lammets folk och Sions fränder") är gemensam, två är varianter av samma melodityp, medan de övriga 14 har helt avvikande melodier. Både i *Pilgrims-Sånger* och BVS har många gånger nyare väckelsemelodier, framför allt från anglo-sachsisk tradition, satts till de gamla texterna, men också nykomponerade melodier av bl.a. sångarprästen Oscar Ahnfelt.

Bröderna har alltså i de flesta fall helt andra melodier till många av de gemensamma texterna, ofta melodier med betydligt äldre stildrag än de som återges i de ovan nämnda böckerna. Om den församling som bröderna tillhörde saknade äldre sångtraditioner skulle de givetvis ha använt sig av de nyare melodier som återgavs i de samlingar med andlig sång som gavs ut under 1800-talets andra hälft.

Som nästa steg kan vi se hur bröderna Björkmans melodier överensstämmer med de melodihänvisningar till 1695 års psalmbok som finns i *Sions Sånger* (SS). Som redan nämnts hänvisas ju i många fall till koralmelodierna i den gamla psalmboken. En genomgång visar att 21 av de sånger som bröderna sjunger har hänvisningar till psalmboken. Vi får då gå till den koralbok från 1697 där melodierna finns återgivna. I elva fall överensstämmer melodierna, dock i varianter och ibland med annan rytmisering, medan de övriga tio sjungs till andra melodier, ibland andra koralmelodier. Här är det alltså hälften av melodierna som sjungs enligt hänvisningarna till den gamla psalmboken. Eftersom brödernas familje- eller snarare församlingstradition är helt vokal och någon påverkan från

orgel eller annan instrumental beledsagning inte skett på ett par generationer, är det knappast troligt att det är fråga om sekundär tradition. Snarare tyder det på en muntlig tradition där åtskilliga melodier verkligen sjöngs enligt anvisningarna i *Sions sånger*, i synnerhet vissa omtyckta koralmelodier, medan andra mer ovanliga melodier byttes ut.

Vid inspelningen sjöng bröderna också tre psalmer ur 1695 års psalmbok, nr 354, 387 och 214. Två av dem sjöngs dock inte till de melodier som anges i den tillhörande koralboken. Nr 354 "Den signade dag" sjöngs till en helt annan melodi (notex. 3) och märkligt är att bröderna på förfrågan påstod att de aldrig hört någon annan melodi till den texten! Däremot sjöng de den text som står i 1695 års psalmbok och som avviker väsentligt från den vi känner igen från nutida psalmböcker. Nr 214 "Himmelriket liknas vid tio jungfrur" sjöngs till en melodi som återkom till flera av *Sions sånger* och som finns upptecknad och inspelad från olika håll i landet, bland annat Överkalix och Älvdalen, till en annan andlig sångtext "Så låtom oss på jorden".

Den sig-na-de dag som vi nu här se är him-me-len till oss ned-kom-ma.
Han ly-sa för oss ju läng-re och mer oss al-le till gläd-je och fre-ma.
Gud lät oss ej ste i den-na dag vva-ken skam, last, synd el-len vi-de.

Notexempel 3. Ps. nr 354 ur 1695 års psalmbok. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2448:8).

Det är alltså en stark muntlig meloditradition som bröderna Björkman förmedlar och den är också sällsynt enhetlig. Det finns ett antal koralmelodier som bröderna använder till flera olika sånger och som tycks ha haft en speciell plats i familjetraditionen. Vi känner dem som "Jesus är min hägnad/Jesu meine Freude", "Var man må nu väl glädja sig", "Frögda dig du Christi brud/Gläd dig du Kristi brud" och "Så skön lyser den morgenstjern/Var hälsad sköna morgonstund". De senare tycks ha haft en speciell folklig förankring, inte minst som melodier till julpsalmer. Bland övriga koralmelodier som bröderna använder kan nämnas dem vi känner som "Upp min tunga" och "Jesu djupa såren dina".

Bortsett från koralmelodierna finns det i brödernas repertoar en del melodier

som vi inte vet så mycket om. Flera stildrag, som modalitet, formelartad melodik och relativt litet tonomfång, gör att troligen flera av dem kan hänföras till ett äldre stilskick (Jfr Ling 1965). Utgående från texterna kan vi i varje fall försöka placera dem i ett stillhistoriskt sammanhang. Flera av sångerna ingår nämligen i de ”melodinätverk” som Margareta Jersild tagit fram via melodianvisningar i äldre skillingtryck (Jersild 1975). I det sammanhanget bör vi kanske påminna oss att skillingtryck aldrig har melodier i notskrift, utan endast hänvisningar till för samtiden kända melodier. Vi kan se närmare på några exempel.

”Jesu Jehova, jag söker och ilar” (SS nr 41) finns även i ett skillingtryck från 1700-talet. Den texten ingår i ett omfattande melodinätverk (Jersild 1975 tabell 10) tillsammans med bland annat texten ”Sorgen och glädjen de vandra tillsammans”. Detta är speciellt intressant eftersom den melodi som bröderna sjunger till texten ”Jesu Jehova” är känd för oss som psalmen ”Sorgen och glädjen” (notex. 4) Men det märkliga är att det i övrigt inte finns någon anknytning mellan denna melodi och texten ”Sorgen och glädjen” förrän den kommer in i psalm- och koralboken 1937 (resp. 1939). Däremot har melodin använts till flera andra andliga sångtexter, som återfinns i sångsamlingar från 1800-talets mitt och framåt. I brödernas insjungning avviker melodin från den version som står i 1937 års psalm- och koralbok och som sannolikt är bearbetad inför införandet i koralboken. I stället överensstämmer brödernas version mer med den melodi som återges till ”Hjälp mig o Jesu” i *Pilgrimsharpan* 1862 (nr 112).

Je - su Je - ho - va, jag sö - ker och c - lar med dig al - le - her att lö - sa mig ur allt var i jag ä - nu vi - car. Lät mig min sin - täl ta bli - va för - ent. Vi - sa mig klar - ligt mitt öju - pa e - län - de. bli - va din grev. Röj det ur vä - gen som hind - rar din hand. Gör på min u - sel - het änt - ligt en ä - n - de. Tänd du mitt kall - nan - de här - ta i brand.

Notexempel 4. Sions Sångers nr 41. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2445:6).

En annan melodi som bröderna använder till flera sångtexter är numera mest känd med texten "En herrdag i höjden". Den använder de till fem olika texter: SS nr 58 "Ett barn är oss föt", SS nr 70 "O syndare låter", SS nr 100 "Ack säll är den", SNS nr 103 "Yttersta dagen rätt fröjdefull bliver" (notex. 5) och "Hos kristna städs glänser". Texten "En herrdag i höjden" trycktes i skillingtryck 1783 och hör till samma melodinätverk som "Sorgen och glädjen".

Yt-ter-sta da-gen rätt fröj-de-full bli-va, för den som
Yt-ter-sta stux-den den in-tä-nde gi-ves till de-ras

Je-sum råp Fäl-se-re hö. Ar-bet och strid
söl-la och e-vi-ga bo.

byts då i frid. Här-ig-ket föl-jer på mö-do-rarn tid.

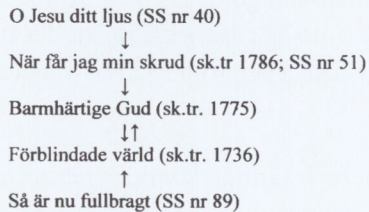
Notexempel 5. Sions Nya Sånger nr 104. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2449:7).

Till "O sötaste Guds lamm" (SS nr 107) använder bröderna en melodi som ingår i ytterligare ett melodikomplex med många kända texter från 1700-talet: "Förbida Herren Gud" (skillingtryck 1737) och "O tysta ensamhet" (skillingtryck 1798) m.fl. (Jersild 1975 tabell 23).

O! Je-su, ditt ljus tänd upp i mitt hus, som ly-ser för
mig, som vi-car mig vä-gen och le-der till dig, som bäst kan för-
må att ge-ra mig trä-gen vid kor-set att stå.

Notexempel 6. Sions Sånger nr 40. Transkription av inspelning med Br. Björkman (Svenskt visarkiv SVA BA 2445:4).

Det kanske allra intressantaste exemplet gäller en melodi som bröderna använder till tre olika texter ur *Sions Sånger*, nämligen nr 40 "O Jesu ditt ljus", nr 51 "När får jag min skrud" och nr 89 "Så är nu fullbragt" (notex. 6). Dessa texter ingår i ett stort melodinätverk (Jersild 1975 tabell 26) med kända 1700-talstexter, bl.a. "Barmhärtige Gud" (skillingtryck 1775; text av Runius) och "Förblindade värld" (skillingtryck 1736; text av Dalin). När det gäller "O Jesu ditt ljus" hänvisas i *Sions Sånger* till "När får jag min skrud" (även i skillingtryck 1786) som i skillingtrycket hänvisar till "Barmhärtige Gud". Bröderna sjunger också SS nr 89 "Så är nu fullbragt" till samma melodi. I *Sions Sånger* hänvisas för denna text till "Förblindade värld". Hela denna hänvisningskarusell kan säkert förvirra en och annan läsare. För att förhoppningsvis bringa mer klarhet lämnas här en uppställning över melodihänvisningarna.



Men är det då en och samma melodi det är fråga om?

Ser man nu efter i Jersilds tabell upptäcker man att "Barmhärtige Gud" och "Förblindade värld" hänvisar till varandra i ett flertal tryck under senare delen av 1700-talet och ett bra stycke in på 1800-talet. Från tidigt 1700-tal finns en melodi tryckt till "Barmhärtige Gud", nämligen i J. Runius, *Dudaim eller andelige blommor* (1714-15; återgiven i Jersild 1975, s. 455) och samma melodi något varierad finns i Joh. Cronholms notbok från 1775 under rubriken "Förblindade värld". Men det är en helt annan melodi än den bröderna sjunger.

Man kan dra flera slutsatser av detta. Naturligtvis kan man i brödernas familjetradition ha bytt till andra, mer lättsjungna melodier som passade texternas meter, kanske efter påverkan från kringresande förkunnare och sångare. Men det är i så fall märkligt att de använder samma melodi till just dessa tre sånger. Kan det vara så att det funnits en särskild meloditradition som följt *Sions Sånger*? Kanske är det inte fråga om *en* melodi i ett melodinätverk utan flera?

Eftersom Jersilds meloditabeller utgår från hänvisningar i text vet vi inte alltid vilka melodier som verkligen sjöngs i de här melodinätverken. De nämnda melodinätverken skulle kunna ses som en 1700-talets 'melodibank', där vissa melodier var starkare förankrade än andra och knöts till vissa sånger och visor i flera generationer, medan andra byttes ut. Detta känner vi igen i paroditekniken, en praxis som genomsyrade musicerandet under denna epok.

Den här genomgången bevisar givetvis inte att vi i bröderna Björkmans sällskap har gjort bekantskap med melodier som följt samlingarna från 1700-talet. Men mycket tyder ändå på att en stor del av deras melodirepertoar, även utformningen av melodierna, har rötter i 1700-talets andra hälft, då den här andliga sångrepertoaren hade sin storhetstid. Vi vet att bröderna levde i en isolerad musikmiljö med en stark, muntlig sångtradition och att många av deras melodier uppvisar drag som gör att de kan hänföras till ett äldre stilskick. Att deras repertoar är så enhetlig talar också för att det är en sångtradition som har rötter ganska långt tillbaka och som lyckats överleva i denna miljö.

Miljön

Hur såg då miljön ut och varifrån kom den här speciella sångtraditionen. Som redan nämnts fanns det en stark väckelserörelse i övre Norrland under 1700-talet. I vissa bygder, bland annat Piteå landsförsamling, fick det så kallade läseriet ett starkt fäste i byarna, präglad av "en lagisk, konservativ pietism" enligt John Holmgren som undersökt norrlandsläseriet (Holmgren 1948). I bouppteckningar från både Öjebyn och en mängd småbyar i Piteå landsförsamling under åren 1776–1805 nämns *Sions Sånger* genomgående som andaktsbok tillsammans med annan uppbyggelselitteratur och från Rognäs, bröderna Björkmans födelseby, meddelas i en bouppteckning efter "skattebonden Jon Nilsson med hustru" år 1789 att de efterlämnade *Sions Sånger* och *Nådenes ordning* (Holmgren 1948:151–152).

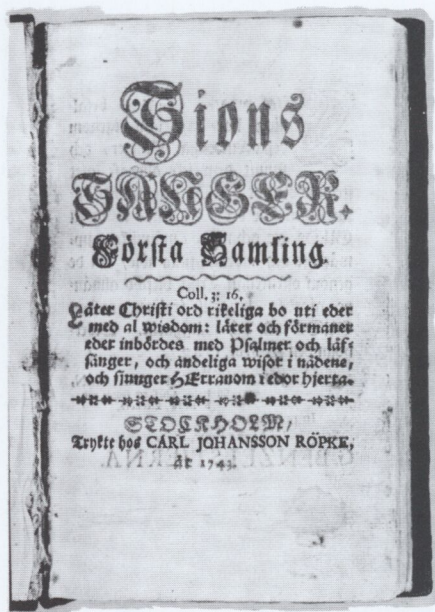
Under 1800-talets första årtionden blev reaktionerna starkare mot kyrkan och motståndet växte framför allt ute i byarna. Det gick så långt att man på vissa håll beskyllde kyrkan för att sprida irläror, vilket fick till följd att nyläsarna splittrades upp i olika fraktioner. Separatistiska församlingar växte fram där självutnämnda förkunnare tog hand om både dop och nattvard. Längst lär man ha gått i Piteabygden där man startade egna skolor, bland annat i Lill-Pite, så kallade "envisskolor",

som fanns kvar ända in på 1920-talet (Marklund 1990).

I det så kallade nyläseriet var det framför allt Luthers skrifter som blev rättesnören. Man vägrade att acceptera den Wallinska psalmboken av år 1819, som var påbjuden, och höll fast vid 1695 års psalmbok samt *Sions Sånger*. Både den gamla psalmboken och *Sions Sånger* tycks ha behållit sin starka ställning under 1800-talet och följde de separatistiska rörelserna in på 1900-talet. *Sions Sånger* trycktes om och om igen under hela 1800-talet och även 1900-talet, ofta sammanbunden med *Sions Nya Sånger*, åtskilliga tryckta i Piteå. Så sent som 1906 utkom i Piteå en upplaga med oförändrade melodihänvisningar.

Bröderna Björkman växte alltså upp mitt i denna miljö, präglad av fromhet och läseri sedan 150 år och där sången hade en viktig funktion. De kan ha gått i ”envisskolan” i Lill-Pite, dit familjen flyttade 1912, och de har behållit sin barnatro genom hela livet. Det är ingen tvekan om att denna miljö har varit en viktig, konserverande faktor, inte minst för sången vid bygudstjänster och husandakter, vilket understryker mina antaganden om att deras melodirepertoar har traditionstrådar långt tillbaka.

Kanske kan på det här sättet en inspelning gjord så sent som på 1970-talet ha direkt betydelse inte enbart för vår vetenskap om sångtraditionerna knutna till *Sions Sånger* och *Sions Nya Sånger*, utan över huvud taget om äldre tiders melodiflora, ett komplement till äldre uppteckningar. Faktum är att det finns mycket litet nedskrivet i noter av vad folk i gemen sjöng på 1700-talet. Det stora uppteckningsarbetet påbörjades i vårt land först på 1810-talet. Däremot



Titelsida till *Sions Sånger* 1743.

spreds mängder av vis- och sångtexter i skillingtryck redan under 1700-talet – men utan nedtecknade melodier. Det finns alltså ett stort hål i vårt vetande när det gäller melodifloran vid denna tid. Och vi vet egentligen ännu mindre om *hur* man sjöng. Säkert kommer vi visforskare att återvända till bröderna Björkmans insjungningar i flera sammanhang.

Förteckning över den repertoar bröderna Björkman sjöng vid inspelningen 1975
Numreringen följer de upplagor som bröderna sjöng ur. Sions Sånger t.ex. utvidgades från första upplagan 1743–45 till andra upplagan 1748. Även Sions Nya Sånger har reviderats. Brödernas utgåva av Sions Sånger och Sions Nya Sånger var daterad Piteå 1906.

Ur Sions Sånger

nr 26 När skall dock morgonstjernen
nr 27 Si Jesus tager syndar' an
nr 37 Törstig hjort ej vilar
nr 40 O Jesu ditt ljus
nr 41 Jesu Jehova jag söker och ilar
nr 44 Tillåt mig, Jesu söt
nr 46 Jesu, du Guds rena lamm
nr 49 O huru söt och gott likväl
nr 51 När får jag min skrud
nr 52 Ack vad lär mitt hjärta tänka
nr 54 Ack kommer kommer själar alla
nr 58 Ett barn är oss fött
nr 59 Vad under i höjden
nr 63 O Fader vilkens kärlek
nr 66 Ack Jesu söte själavän
nr 67 Jesu jag vill din passion
nr 70 O syndare låter
nr 71 Brist ut i tårefloden
nr 81 Vi tacke dig Gud
nr 89 Så är nu fullbragt
nr 94 Vårt hjärta är väl ringa
nr 95 Jag vördar Jesu blod
nr 97 Fröjd i höjden, så att fröjden
nr 100 Ack säll är den vilken hans synd
är tillgiven

nr 107 O sötaste Guds lamm
nr 123 När någon har av lagen sett
nr 140 En gång jag, Jesu, fick i dina sår en
blick
nr 146 Min Jesu, som dig låtit döda
nr 147 O själavän, du som dig lät förbarma
nr 164 Mäktigaste segerhjul
nr 168 Guds milda lamm som lät
nr 171 Jesu du är själva livet
nr 172 Så tag, min Frälsare, ditt barn
nr 193 Styrk mig nu o Jesu god
nr 195 Min söte Jesu, du som ormens huvud
krossat
nr 203 Tack, Herre, som förlänar
nr 207 Si natten är förbi
nr 214 Min Jesu upptag mildelig
nr 220 Ack ljuvsta tid av alla tider

Ur Sions Nya Sånger (Rutströms Sånger)

nr 7 Fördömda värld och fallna släkte
nr 18 Välsignad, högtlovad, du helige Gud
nr 23 Nu går ett nådligt Herrans år
nr 28 Min blodiga konung och sargade man
nr 34 Jesu Ande tala
nr 37 I lamsens död och smärta

nr 56 Jag står på bruderätten min
nr 66 Fördolda Gud och ursprungskälla
nr 83 Lamsens folk och Sions fränder
nr 86 En gång, en gång, en gång
nr 104 Yttersta dagen rätt fröjdefull bliver
nr 106 Så är jag nu salig vorden
nr 108 Ack har du ej vilja att bliva min brud
nr 121 Jesus, Jesus han allena
nr 125 Herde du som fåren betar
nr 145 Är jag en främling här

ur 1695 års psalmbok

nr 214 Himmelriket liknas vid tio jungfrur
nr 354 Den signade dag
nr 387 O Jesu när jag hädan skall

*ur Några utvalda sånger av äldre författare
(Piteå 1918)*

Dig vår fader / Guds barns lovsång/
Ängsliga hjärta /Till Herrans elända/
Väl mig som nu Jesus har funnit /Ändå/

Jag arma barn /Guds barns bönesuckar/
Hos Kristna städs glänsar det invärtes livet
O vad salighet Gud vill skänka
Jag vet en lustgård skön och fin
Vik ej ur mitt hjärta /Andens fattigdom/
Guds son är född

Förteckning över sånger på
kassetinspelningen från

1974(endast de som inte sammanfaller
med inspelningen från 1975)

ur Sions Sånger

nr 136 Det enda nöje som jag vet
nr 155 Jesu livsens kraft och ord
nr 183 Ditt blod, Guds dyra lamm
nr 216 Nu har en nådesdag blivit all
ur Sions Nya Sånger
nr 81 Min Jesus utav Nasaret
nr 105 Ack Jesu jag är hjärtligt glad
nr 120 Gud ske lov nu är jag ledig
nr 135 När Gud var i nöden
nr 146 Hjärtans Jesu i ditt hjärta

Litteratur

Bibeltrogna Vänners sångbok 1962

Holmgren, John 1948. *Norrlandsläseriet. Studier till dess förhistoria och historia fram till år 1830*. Samlingar och studier till svenska kyrkans historia 19. Lund.

Jersild, Margareta 1975. *Skillingtryck. Studier i svensk folksång före 1800*. Diss. Stockholm.

Jersild, M. & Åkesson, I. 2000. *Folklig koralång*. Stockholm.

Ling, Jan 1965. *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*. Uppsala.

Lövgren, Oscar 1964. *Psalm- och sånglexikon*. Stockholm.

Marklund, Göran & Hans 1990. *Väckelsen Var Väldig – om läseriet i gränstrakterna mellan Västerbotten och Norrbotten*. Uppsala.

- Några utvalda sånger av äldre författare* 1918. Piteå.
Palmqvist, G. & P. 1859. *Pilgrims-Sånger*. Stockholm.
Rutström, Anders Carl 1778. *Sions Nya Sånger*. Stockholm.
Sions Sånger 1743–45 samt 2. uppl. 1748. Stockholm.
Wadström, B. 1862. *Melodier till Pilgrimsharpan*. Stockholm.
Vretblad, Åke 1961. "Något om paroditekniken i 'Sions sånger' (1743–45)"
i *STM* 1961.

Vistryck och inspelningsteknik

Möte mellan två medier för spridning av visor kring 1900

Mathias Boström

Vid tiden kring förra sekelskiftet började en omfattande förändring av formerna för massmediering av musik att ta fart. Då var den nyligen utvecklade inspelningstekniken det nya distributionsmediet, och därefter har processen intensifierats i samband med att radio, ljudfilm, TV och på senare år även Internet tillkommit som betydelsefulla kanaler. Förändringen har inneburit att den tidigare massmedieringen i form av spridning av *förlagor*, text och notskrift, under 1900-talet mer och mer förskjutits mot spridning av *framföranden* av musik.

Denna förändring av spridningssätt gäller även, eller kanske till och med i synnerhet, för mer dagsaktuella eller populära visor. Dessa vistyper har i stor utsträckning spridits genom försäljning av vistryck, även kallade skillingtryck, vars historia i Sverige går tillbaka till slutet av 1500-talet. Vistrycken består i regel av åtta sidor med en titelsida följd av ett antal vistexter. Försäljningen skedde över hela landet vid marknader och andra tillfällen där det samlades mycket folk, i lanthandlar och cigarrbodas, av kringresande gårdfarihandlare och musikanter. Produktionen av denna typ av tryck upphörde i stort sett omkring 1920 till förmån för mer omfattande schlagerhäften (Danielson 1981). Hos de senare är kopplingen till den expanderande fonogramindustrin tydlig, åtminstone i schlagerhäften från tiden kring seklets mitt och framåt. Där noteras ofta noggrant i anslutning till vistexterna vilka artister som spelat in dem, skivbolag och katalognummer; tidigare nämndes gärna i vilken aktuell film som schlageren förekom. Om beroendeförhållandet till skivproduktionen är tydlig i de senare schlagerhäften, hur såg då relationen ut tidigare, när inspelnings-

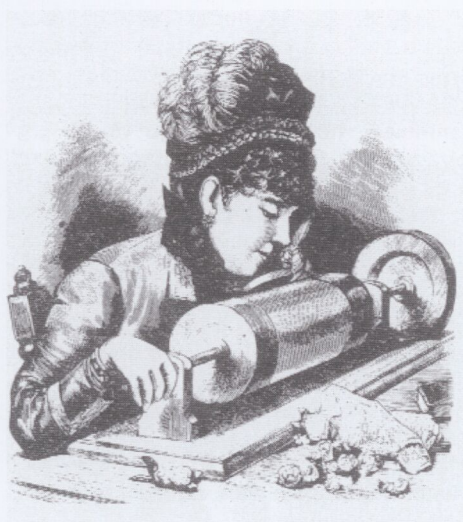


Bild 1. "Framtidsbild. Primadonna sjunger i fonografen", lyder bildtexten till denna bild i Ny Illustrerad Tidning 1878. Det illustrerar den framtidstro som knöts till inspelningstekniken, samtidigt som det avbildar hur en inspelning gick till med Edisons första typ av fonograf. Notera de kasserade stanniolfolieinspelningarna framför apparaten.

tekniken var ny? I den här artikeln tar jag steget tillbaka till vistrycken kring förra sekelskiftet och undersöker på vilka sätt den då nya inspelningstekniken (fonograf och grammofon) märks i svenska vistryck. Förekom inspelningsteknik i vistexter? Går det att ur vistrycken utläsa om inspelningsteknik och vistryck användes tillsammans, eller var de musikmedier på olika arenor?

Framtidsmediet

Den första fungerande metoden för att spela in ljud och sedan återge det uppfanns av Thomas Edison år 1877 och kallades fonograf. Inspe­lingarna gjordes på bitar av stanniol­folie (se bild 1). Uppgifterna om fonografen spreds snabbt och apparaten var känd genom hörsägen redan innan någon hört eller sett den. En presentation av fonograf publicerades exempelvis i *Ny Illustrerad Tidning* redan i februari 1878 (Lundin 1878a), och senare samma år kom de första demonstrationerna i Sverige, så även teknikspridningen var snabb. Förutom inom journalistik behandlades det nya mediet också i andra typer av texter. Gemensamt för dessa tycks ha varit en fascination för den nya existensform som ljudet fått – i och med att det kunde spelas in, lagras och sedan spelas upp igen vid andra tillfällen – samtidigt som författarna var överens om

att tekniken var långt ifrån fulländad, vilket emellertid utan tvivel skulle ske i sinom tid. Ett bra exempel är den finlandssvenske poeten Zacharias Topelius dikt ”Den första fonografen” från 1878. Topelius liknar träffsäkert fonografens återgivningsförmåga vid en ”ekots rival” och föreställer sig en lysande framtid för den i dåläget ofullgångna (och tydligen något irriterande) tekniken; här den andra strofen (efter Topelius 1905, s. 272):

Käre, håll mund!
Tämj ditt skorrande,
bräkande, morrande
prat en stund!
Än är du ungtupp, som modig galar,
hes i ditt målbrott och tror du talar;
dag skall gry, när med örnaklor
griper du ord, som på tungan bor.

Journalisten och stockholmsskildraren Claës Lundin, som skrivit nämnda artikel i *Ny Illustrerad Tidning*, kom även samma år med sin framtidsroman *Oxygen och Aromasia*. Den utspelar sig ett halvt millennium fram i tiden, år 2378, där bland annat vidareutvecklade fonografer spelar en betydelsefull roll i det kulturella och politiska livet (Lundin 1878b).

Det är lätt att föreställa sig att inspelningstekniken också skulle behandlas i visor. I Svenskt visarkivs ämnesregister, som inte gör anspråk på att vara fullständigt, finns emellertid endast ett exempel på en ”fonografvisa”. Men den är av yngre datum och tillhör en annan typ av fonografvisor, som kommer att behandlas senare. En genomgång av vistryck (huvudsakligen KB signum E, ”2 och flera visor med tryckår”) har dock givit ett par träffar. I Göteborg trycktes 1879 en dikt, ”Tillståndet och utseendet i Göteborg om ethundra år”, tillsammans med två andra ”aldeles nya visor” (KB E 1879 cc). I likhet med Topelius och Lundin har även denna text, hämtad ur tidningen *Förposten*, ett framtidsperspektiv – låt vara lite mer modest än Lundins. Den inte namngivne författaren förutspår framtida samhällsförändringar i form av omvända könsroller och avskaffande av såväl ordningsmakt som skatter. Där finns även en passus om vad de nya tekniska uppfinningarna telefon (1876) och fonograf skulle komma att medföra: ”Om hundra år skola Telefon och Fonograf hvad de

nu heta / Vål bli till gagn, men ej sprått och fån skall duglig man undanpeta.” Kanske kan detta ses som ett av de första inläggen i den fortfarande aktuella debatten om fonogrammens status inom musiklivet och dess position i relation till traditionellt musicerande – på sistone aktualiserad kring musikskapande med hjälp av klippande och klistrande med äldre inspelningar genom samplingsteknik (jfr Rose 1994)?

Förevisningsattraktionen

De tekniska bristerna med de första stanniolinspelningarna – dålig ljudkvalitet, få uppspelningar möjliga innan de slets ut och svårheter att flytta och sedan återge inspelningarna igen – gjorde att användning bortom förevisandet av apparaten själv var ytterst begränsad. Inledningsvis var det alltså snarare fonograferna som var attraktionen än det innehåll de medierade. Förutsättningarna förändrades emellertid i och med att tekniken utvecklades till att göra inspelningar på vaxrullar, först under det omkastade namnet *grafofon* från mitten av 1880-talet och sedan som Edisons ”fulländande fonograf” i slutet av samma decennium.¹ Den sistnämnda förevisades i Sverige från och med 1889, bland annat på Stockholms slott inför kung Oscar II. Förevisaren, Edisons generalagent för Skandinavien från Köpenhamn, talade om apparatens möjliga användningsområden inom affärs- och privatliv för att bevara muntliga avtal respektive klingande ’röstporträtt’ av familjemedlemmar. Repertoaren vid de tidiga förevisningarna bestod till stor del av sånger insjungna av operasångare och tal inlästa av berömda skådespelare (Lindorm 1977, s. 250).

Varken de föreslagna områdena för fonografanvändning eller den mer seriösa repertoaren kom dock att känneteckna den huvudsakliga användningen av fonografer under åren kring sekelskiftet 1900. Istället blev det en närmast lavinartad ökning av publika förevisningar över hela landet. Att döma av de drygt 300 svaren på Nordiska museets frågelista ”När gramfonen kom” (Nm 177, 1962) tycks demonstrationer av fonograf mot betalning ha varit ett nästan stående inslag vid marknader, basarer, på caféer, i ordenshus men även i privata hem. De många marknadsförevisningarna illustreras även av ett vistryck från Lund 1899 i den skånske musikern och folkmusiksamlaren John Enningers (1844–1908) samling (SVA, Fmk IIa:27, Ske 35). Till skillnad från de tidigare framåtblickande texterna om inspelningsteknik är här istället förankringen i en

lokal tid och plats tydlig: ”Två splitter nya Visor att sjungas vid Höstmarknaden i Höör 1899”, meddelar titelsidan. En av visorna är en marknadsvisa, ”Välkomna go’ vänner till marknads i kväll”, och beskriver nöjet i att besöka marknaden och ta del av alla dess attraktioner, däribland trollerikonstnärer och spåkvinnor, men också en grafofon. Den åttonde strofen beskriver inspelningsteknikens närvaro, och i bildlig mening även Edison (som för övrigt inte hade uppfunnit grafofonen, det var hans landsmän Bell och Tainter):

Edison är också kommen hit
för att aflägga en kort visit.
Han vill visa oss sin grafofon
som han har hitfört så långt härifrån.
Marknad, du ljufveliga nöje, etc.

Visorna till marknaden i Höör skulle båda sjungas till den ”ljufliga melodien som kallas Kväsarevalsen”, som lanserades samma år och kom att bli en av de mest populära melodierna vid förra sekelskiftet. Till skillnad mot den mer finkulturella repertoar och de artister som förekom vid de tidiga förevisningarna i huvudstaden, innehöll de i landsorten mer av komiska visor – ofta ur de samtida bondkomikernas repertoar och i vissa fall även inspelade av dem – och humoristiska berättelser. Mycket av den visorepertoar som finns inspelad på kommersiella fonografrullar, som även gäller tidig grammofonskiveproduktion, förekommer också i samtida vistryck, vilket understryker att såväl skillingtryck som tidig fonogramutgivning ger en god bild av vilka visor som var populära och dessutom samtidigt bidrog till spridningen (jfr Danielson 1981, s. 117).

Inspelade visor i tryck

Med tanke på överensstämmelserna mellan de sammanhang där fonografer förevisades och vistryck såldes och den repertoar inspelningarna och trycken delade, så är det inte förvånande att kopplingar mellan medierna fanns. Ibland anges i trycken att visorna även finns inspelade på fonograf eller grafofon, men däremot har jag inte stött på motsatsen, att det omtalas på inspelningar att visorna även finns tillhanda i tryck. Några av dessa vistryck bör närmast betraktas som programblad till förevisningarna; kanske en extra förtjänstmöjlighet vid

Flickan med paraply.

Ja, dä va bra, ha ha ha, oj oj oj!

En visa vill jag sjunga som inte alls är ny,
Hon handlar om en flicka som jick med paraply.
Fast sola uppå himmelen hon sken så blank och klar,
Hur högmotsandan stundom opp uti Guds hjärtan far.

Hon var en fattig flicka från Romfartuna by,
Ho' skaffa sig en fästman som köpt'na paraply;
Men Herren straffar sådant, det kan ni nog förstå,
Å hör nu hur förskräckligt det den pigan månde gå.

En vervelvind kom susande från svarta himlen ned
Och högg i paraplyen så pigan följde med;
Hon sökte te att släppa den besten i en hast,
Men kunde det ej hastigt nog och — skaftet hängde fast.

Dä bar dä å te väders och hör hur dä dä gick:
Ja, knappt att säga amen den stackars flickan fick,
Det rysligt var te skada, så knappt det någon tror,
Hur som hon for te himla upp i strumpor å i skor.

Så for hon upp te himla ifrån sin lilla vän,
Som sprang och skrek å ropa: Tjo hi! kom ner igen;
Han sprang och skrek och hoppa och sjöng för hi å hej
Men dä va lögn i He'sicke hon kunde släppa sej.

Ja dä va bra, ha ha ha, da capo på den där!

Bild 2. "Flickan med paraply" ur vistryck från 1897 till grafofonförevisning. Här har även de inledande och avslutande kommentarerna på inspelningen tagits med i trycket.

sidan av avgifterna för fonografdemonstrationen. Ett tidigt exempel på detta är ett tryck från Umeå 1897: "Sex nya Visor, sjungna af Grafofonen, Den nya amerikanska Konsertmaskinen" (KB E 1897e³).² För programbladstolkning talar att de bondkomiska vistexterna tycks vara transkriptioner av grafofonrullarna, där texten även återger de glada och uppskattande kommentarer ("ha ha ha, bravo, da capo") som vissa tidiga fonografinspelningar innehöll före eller efter framförandet av visorna (se bild 2).

På somliga vistryck anges vem som befodrade dem till trycket, och på så vis känner vi till namnet på vissa skillingtrycksförsäljare. I några fall förekommer det i samband med att inspelningsteknik nämns. Till mötet vid exercisplatsen Sannahed och till Kumlas tivoli 1901 tryckte August Kjerrman upp två tryck i Örebro, vilka båda meddelar att melodierna till visorna kan höras ur dennes grafofon (KB E 1901c, E 1901d).³ Här verkar vistrycken stå i första rummet och inspelningarna ha varit tänkta som ett extra dragplåster åt Kjerrmans försäljning.

På liknande sätt som vistryck kunde vara en artikel i utbudet hos gårdfarihandlare var också fonograf i många fall en av flera attraktioner som marknadsförelisare kunde ha att erbjuda samtidigt. Åren kring sekelskiftet 1900 var också filmens pionjärperiod – första visningen i Sverige var 1896 – och ambulerande förelisare stod för introduktionen av rörliga bilder på de flesta platser i landet. Ofta kombinerades föreställningarna med fonografer, vanligtvis under pausen mellan bytet av filmer. Försök med att kombinera fonograf eller grammofon och film gjordes också, men de blev inte långlivade eller särskilt lyckade, eftersom problemen med att synkronisera film och fonograf blev för stora (Waldekrantz 1969). Dessa användningar avspeglas inte i bevarade vistryck, men däremot andra kombinationer med inspelningsteknik. År 1903 trycktes i Örebro ett program i frakturstil med stridsropet "Patrioter, Ohoj!" (bild 3). Trycket hörde till "Professor Xenophon Waxlunds oöfverträffliga Waxkabinett", som ackompanjerades av "grafofon, piano och instruktiva kupletter jemte muntliga commentarier" (KB E 1903n⁴). Enligt programmet hölls föreställningen till förmån för skarpskytterörelsen och det innehöll några grafofonnummer och visor som illustrerade de delvis rörliga vaxfigurerna, bland annat föreställande Gustaf II Adolf, en brandsoldat, Karl XII och den tyske kanslern Otto von Bismarck.

Wisor trykta i år.

Patrioter, Ohoj!

En
extraordinär

Galaföreställning

af

Den werldsbeckante

Profesor Xenophon Waxlunds

öfwerträffliga

Waxkabinett,

werldens fenomenalaste företeelse på
waxteknikens område.

Föreläsningen accompagneras af grafoson, piano och
instruktiva kupletter jemte muntliga commentarier.

Till följe af min gränslösa patriotiska gifwes denna
föreläsning absolut oegennyttigt, uteslutande till förmån för
Stytteliken.

Högaktningfullt

X. WAXLUND.

Pris: 25 öre.

Bild 3. Fonografer kombinerades ofta med andra attraktioner vid föreläsningarna, här titelsidan till ett program med visorna till demonstrationen av "Profesor Xenophon Waxlunds" waxkabinett (1903).

Svenska visförlaget och fonograf

Det största antal vistryck som hänvisar till inspelningsteknik kommer från bröderna Chronwalls *Svenska Visförlaget* – med flera namnvarianter – i Stockholm, vars verksamhet ingående har behandlats av Eva Danielson (1979, 1981). Inspelningsteknikens närvaro i Svenska Visförlagets tryck sker genom uppgifter om att visan fanns tillgänglig på fonografrulle, att förlaget hade apparater till försäljning och slutligen i form av illustrationer i trycken. Som Eva Danielson noterat tycks det i många fall inte finnas någon direkt koppling mellan visorna i trycket och illustrationerna (1981, s. 115, 132), vilket också bekräftas av förekomsten av de tre olika fonografillustrationerna. Den första dyker upp som vinjett 1901 och var ursprungligen en reklamillustration för bolaget Columbias grafofon, där apparaten är omgiven av några små, märkliga figurer som förvånat och nyfiket samlats kring den (häfte nr 81, KB E 1901 c³). Här har textbandet med texten ”Graphophone”, som vanligtvis pryder grafofonens framsida, flyttats upp och ersatts av ”Svenska Visförlagets Visor” (bild 4). Året därpå dyker även en instruktionsbild upp av hur man fäster fonografens tratt vid apparaten och en bild av en enklare modell av apparat, en så kallad Puck-fonograf (bild 5, 6). Dessa illustrationer förekommer såväl i vistryck där någon visa karakteriseras som ”fonografvisa” som i flera andra vistryck där användningen mer antyder att det är en tom yta som fyllets ut (t. ex. häfte nr 86, KB E 1902d⁴).

År 1902 dyker för första gången uppgiften ”Sjungen å Svenska Visförlagets fonograf” upp på en titelsida, då i samband med Elis Ellis’ (Olsson) visa ”Ack, visste du blott hvad jag tänker” (bild 4). Vid samma visa i trycket finns även uppgiften att ”*Fonografer att spela alla stycken med finnes der till salu (Se priskurant N:o 4)*” (häfte nr 85, KB E 1902 y³). Ett senare tryck informerar att priset för fonograferna var 30 kr (häfte nr 90, KB E 1903b³). Svenska Visförlaget var återförsäljare för ett stort antal produkter som passade för bland annat gårdfarihandlare (Danielson 1981, s. 122 f), och det är inte förvånande att även inspelningstekniken kom att ingå i detta utbud under en period: det var en attraktion i tiden, gick att anknyta till vistrycksförsäljningen och fanns tillgänglig till ett relativt billigt pris. Däremot saknas direkta uppgifter om att Svenska visförlaget sålde fonografrullar. Eftersom vissa visor anges som fonografvisor i trycken och apparater fanns till försäljning torde

VISOR



Nr. 85.

Innehåll:

Tro ej-Visan. Af en ung fånge.

Den döende flickans afsked till sin älskade.

Ack, visste du blott hvad jag tänker!

Sjungen å Svenska Visförlagets fonograf.

På Roine strand.

Drickspenninge-Visan. Af en kypare.

Eftertryck förbjudes.

Pris 12 öre.

Från Svenska Vis- och Småskriftförlaget, adress Tomtebodastation vid Stockholm.

Tryckt å J. V. Holms Boktryckeri, Stockholm, 1902.

Bild 4. Titelsida ur tryck från Svenska Visförlaget med fonografvinjett och hänvisning till att en av visorna finns inspelad på fonograf (1902).

Svenska Visförlaget också ha sålt rullar. Dessa var troligtvis producerade av andra firmor, möjligtvis med en etikett påklitråd från Svenska Visförlaget, även om möjligheten finns att de kunde ha gjort egna inspelningar, vilket var lätt att göra med fonograf.⁴

Verksamheten med inspelningar var emellertid inte alltför omfattande för Svenska visförlagets del. Till skillnad mot en del av de andra trycken som presenterats ovan har Svenska Visförlaget aldrig mer än en visa per tryck som anges vara "fonografvisa" eller kunna höras ur deras fonograf. Sammanlagt rör det sig bara om fyra visor: "Ack, visste du blott vad jag tänker", "Lincoln-visan" och "Flickorna i Nerike" (båda ur Lars Bondesons repertoar,⁵ första trycken 1903) samt "Visan om Rabattmärkena" (Emil Norlander, första tryck 1905). Hur länge de eventuella rullarna och fonograferna fanns till försäljning är svårt att belägga. Trycken gavs ut i nya upplagor där de gamla stereotypplåtarna användes igen, oförändrade eller något modifierade (Danielson 1981, s. 120). Ett exempel på tryck som ändrade utseende under årens lopp var nr 90, där "Flickorna i Nerike" genomgående anges som fonografvisa. I en upplaga från 1908 (KB E 1908 bb) finns fortfarande uppgiften om att Svenska Visförlaget hade fonografer till salu, medan den saknas i upplagan från 1913 (KB E 1913 v²). Det är tveksamt om Svenska Visförlagets försäljning av apparater var särskilt omfattande och om den fortsatte ända fram emot 1910. Mycket möjligt, till och med troligt, är istället att fonografer endast fanns till försäljning under en kort period kring 1903–04. Norlanders kuplett ur revyn *Prinsessan Habbababba*, "Rabattmärkena", anges i första trycket som "Varieté och Fonografvisa" utan hänvisning till att den fanns att höra ur förlagets apparat (häfte nr 42, KB E 1905q³). Inga andra större skillingtrycksproducenter tycks ha följt i samma spår. Konkurrenten i Malmö, Nils Lindströms *Malmö*

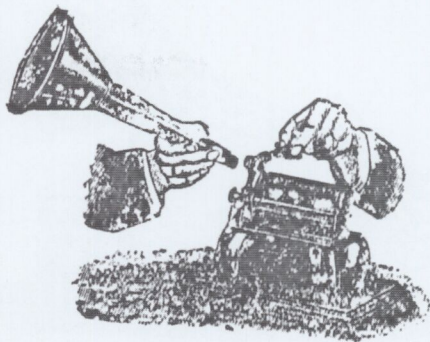


Bild 5. Illustration av hur fonografratten monterats på apparaten. Ur vistryck från Svenska Visförlaget.



Bild 6. Illustration av enklare s.k. Puck-fonograf med stående rulle under tratten. Ur vistryck från Svenska Visförlaget.

Visförlag, förlitade sig istället på en äldre form av mekanisk återgivning av melodierna genom att på sina vistryck från samma tid erbjuda uthyrning av positiv (Kjellgren 1985).

Grammofon i vistryck

Hur var det då med grammofon, den teknik som skulle komma att ta över efter fonograf och bli det dominerande fonogrammediet för spridning av inspelad musik under stor del av 1900-talet? Grammofonen lanserades stort från och med 1904 och användningen kom att bli mer inriktad mot hem- och cafébruk än som förevisningsattraktion. Det avspeglas även i vistrycken. I Svenskt visarkivs ämnesregister finns, i likhet med fonograf, endast ett belägg för en grammofonvisa. Den är skriven av pseudonymen Svarta Masken, Anna Myrberg (1878–1931), och har titeln "Grammofåneri": "I huset mitt emot de ha en tratt, varenda morron sjunger den: va ha du vatt i natt", med melodihänvisning till Emil Norlanders "Amandas lilla häst" (SVA A 196). (Likheten mellan "-fon" och "fån" användes för övrigt tidigare av Norlander själv i ett kåseri i *Stockholms-Tidningen* 1900 med utgångspunkt i den äldre tekniken: "Om grafofåneriet". Där beskrev Norlander, under sin signatur Don Basuno, bland annat en inspelningssession hos fonografcylinderproducenten Numa Peterson. Norlander skrev också senare en "Grammofonvisa" till sin revy "Teaterflugan" [1917].)

Även i Svenska Visförlagets verksamhet dyker grammofonen upp vid ett par tillfällen, då som källa för melodier och texter och inte som tidigare med fonografen som en del av förlagets utbud. Till "Nya Friare-Valsen" från 1910 anges

”Rätt melodi efter Gramofon” (KB E 1910 r⁴). Det var en version av den året innan lanserade ”Friare-Valsen” (”Kom Adolffina, Kom Adolffina, följ mig i valsen”) av David Hellström, som spelades in tre gånger på grammonfonskiva 1909 (Liliedahl 2002). Till vistrycket hade den yngre brodern Mårten Chronwall, som tagit över förlaget efter J. H. Chronwalls bortgång 1909, författat en ny text på samma tema, ”Nu lilla Fia, vi ska väl dansa Friarevalsen”. Några år senare, 1915, trycks också ”Makedille, makedulle-visan” där texten uppges vara upptecknad efter grammonfonskiva (SVA A 811). En inspelning av visan finns med arkitekten och vissångaren Gustav Fonandern från 1912 (Liliedahl 2002).

Avslutning

Fonograferna kom att slås ut av grammofoner som dominerande fonogramformat för massmediering av musik åren kring 1910. Istället har den i efterhand mest uppmärksammade fonografanvändningen varit de arkivinspelningar av traditionell musik från när och fjärran som gjordes med hjälp av fonograf fram till 1930-talet – i vissa fall längre – innan inspelningsbara lackskivor och senare rullband tog över även på det området. Som nämndes inledningsvis kom kopplingen mellan inspelningar av populära visor och schlagerhäften att vara stark under stora delar av 1900-talet, men som jag visat i den här artikeln fanns det även beröringspunkter mellan de två distributionsformerna under inspelningsteknikens barndom. Mötet bestod huvudsakligen i att de två medierna befann sig på samma publika arenor samtidigt under en period. Eftersom fonografer under en stor del av sin användningstid var en attraktion som förevisades mot betalning vid tillfällen där många personer var samlade, vilket även var tillfällen där vistryck såldes, kom fonografförevisningar att behandlas i vistexter likväl som att fungera som inramning för försäljningen av vistryck. Attraktionen i att lyssna på inspelat ljud skulle förhoppningsvis öka intresset för att köpa skillingtryck, och resulterade i att såväl enskilda förevisare som en stor skillingtrycksproducent som Svenska Visförlaget under en period kring sekelskiftet 1900 lät trycka visor där det uttryckligen beskrivs att de framfördes av fonograf. Omfattningen av fonografanvändningen i samband med trycken var antagligen varken stor eller ekonomiskt betydelsefull, men den illustrerar istället på ett tydligt och intressant sätt den snabbhet med vilken vistrycksmediet

kunde få att inkorporera nyheter för att fortfarande vara aktuellt och attraktivt. Det gäller såväl repertoar i vistryck, illustrationer som uppgifter om visornas användning bortom trycket i sig.

Noter

1. I praktiken var grafofon och fonograf närmast identiska apparater, där den förra var produktnamnet för bolaget Columbias apparater. I artikeln används även fonograf i allmän mening för att avse alla apparater där cylindrar brukades som ljudbärare.
2. Innehållet i trycket var "Flickan med paraply", "Kortspelet", "Tutta luttan", "Kyrkparaden på Ladugårdsgärde 1893", "Gössehärs bevädningarne" och "Raskens trall 1718".
3. Innehållet i trycken var "När du ska' ut och fria", "Raskens trall" och "Gardistens tuttiluttan" respektive "Flickera i Nerike", "Soldatens fröjd" och "Fredmans 4:e Epistel".
4. Om svenska producenter av fonografinspelningar och lokala återförsäljare med egna etiketter, se författarens webbpresentation av svensk fonografhistoria: <<http://www.slba.se/SLBA/FONOGRAM/index.htm>>. Där finns också möjlighet att lyssna på inspelningar av flera av de visor som förekommer i trycken som behandlas i denna artikel.
5. Trycken anger att visan författats av H. H. Hallbäck, som mycket riktigt skrev Lincolnvisan efter presidentmordet 1865, men här rör det sig om Lars Bondesons omarbetning från 1890-talet (jfr Danielson 1997).

Källor och litteratur

Otryckta

Nordiska museet, Stockholm

Frågelista Nm 177 (1962), "När grammfonen kom".

Svenskt visarkiv, Stockholm

Folkmusikkommissionens arkiv: John Enningers samling, Fmk IIa:27, Ske 35.

Originalsamlingen: Skillingtryck

Mikrofilmsamlingen: KB skillingtryck, E 1878–1920.

Ämnesregister

Tryckta

- Danielson, Eva 1979. ”Hufvudet att författa med och benen, när böckerna skola säljas.’ Om J. H. Chronwall, naturpoet, visförfattare och vandrande bokförsäljare.” *Sumlen* 1979, s. 80–125.
- 1981. ”Visan författad, satt och gjuten af Chronwall.’ Om Svenska Visförlaget och bröderna Chronwall.” *Sumlen* 1981, s.110–146.
- 1997. ”Lincolnvisan.” *Noterat* 4, s. 112 f.
- Kjellgren, Lennart 1985. ”Så fort något af intresse händer så utkommer i regel en visa därom.’ Om Nils Lindström och Malmö Visförlag.” *Sumlen* 1985, s. 97–113.
- Liliedahl, Karleric 2002. *The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia*. (Svenska diskografier 12:1–2). Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Lindorm, Erik 1977. *Oscar II och hans tid. En bokfilm*. Stockholm: Svensk bokfilm.
- Lundin, Claës 1878a. ”Telefonen och ’den talande’ fonografen. 2.” *Ny Illustrerad Tidning* 6, 1878, s. 44–46.
- 1878b. *Oxygen och Aromasia*. Stockholm: Seligmann.
- Norlander, Emil [sign. Don Basuno] 1900. ”Om graföfneriet.” *Stockholms-Tidningen* 18/12 1900.
- Rose, Tricia 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Topelius, Zacharias 1905. *Samlade skrifter 3. Sångere 1867–1878*. Stockholm: Bonniers.
- Waldekrantz, Rune 1969. *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906*. Stockholm: Inst. för teatervetenskap, Stockholms univ.

Ballader i skillingtryck

Om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi

Margareta Jersild

Åtskilliga folkliga visor har levt uteslutande i muntlig tradition utan att ha blivit publicerade eller påverkats av någon publicering. Andra har introducerats för en större allmänhet genom att deras texter införts i skillingtryck och sedan gått ut i den muntliga traditionen. Att en vistext förekommit i flera skillingtrycksupplagor och under en längre tid har ofta haft stor betydelse för dess bevarande och gestaltning. Ibland förekommer också en växelverkan mellan muntlig tradition och tryckta versioner. Inom folkviseforskningen är en sådan interaktion mellan en tryckt text och dess liv i traditionen ett välkänt faktum.

Ett intressant studiematerial i detta sammanhang är de svenskspråkiga medeltidsballaderna, där ca en fjärdedel av de 263 kända texttyperna har publicerats i skillingtryck.¹ Till skillnad mot flertalet av de andra viskategorier i skillingtryck hämtades balladerna ur den muntliga traditionen, men sedan en balladtext väl en gång kommit ut i skillingtryck kunde den tryckta versionen influera den levande traditionen. Och även om detta skett i betydligt mindre omfattning än vad beträffar de flesta andra viskategorier i skillingtryck, så har många enskilda traditionsbärare tagit intryck av den tryckta texten – både i detaljutformningar och genom att flera strofer bevarats som annars kan antas skulle ha fallit i glömska.

Ser vi till de ballader som ingått i tryck under en längre tid (från 1600-talet och fram till 1800-talet) står det klart att flera kunnat upptecknas tack vare att de stöttats av skillingtrycken, t.ex. riddarvisorna *Habor och Signild* (SMB 193, tryckt 1638–1818) och *Axel och Valborg* (SMB 85, i odaterat 1600-talstryck – 1835)

samt legendvisan *Sankt Görän och draken* (SMB 40, tryckt 1630–1835). Dessa ballader dog i stort sett ut i traditionen under senare delen eller slutet av 1800-talet. De följer således samma tendens som äldre skillingtrycksvisor i allmänhet; de blir en bruksvara för den som köpt dem, och möjligen för ytterligare en generation, men faller sedan i glömska.

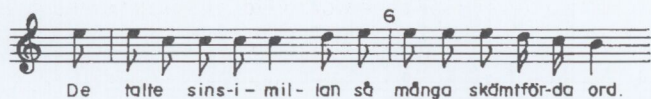
Den påverkan från en skillingtrycksversion som den muntliga traditionen kan utsättas för, liksom den ibland invecklade och svårutredda interaktionen mellan tryckt balladtext och muntligt traderad text, har som regel ingen motsvarighet beträffande melodierna. Noter förekommer ju endast undantagsvis i skillingtrycken och då bara under en mycket begränsad tid i form av siffernotation för psalmodikon. Meloditraderingen är i stället en fråga om ren gehörsinläring, på samma sätt som mycken annan tidig populär musik, såväl den vokala som den instrumentala. Melodityperna har antingen spritts horisontellt (mellan personer av samma generation och från plats till plats) eller vertikalt (från t.ex. generation till generation inom samma familj).

Men vad händer då med den melodiska traderingen av en vistyp när dess texttyp trycks? I det följande vill jag ge några exempel som visar på att det ofta finns en klar relation mellan en balladtyps förekomst i skillingtryck och melodierna till denna texttyp.

Riddarvisan *Herr Peder och liten Kerstin* (SMB 122) utkom i tjugotalet skillingtryck mellan åren 1696 och 1828. Visan var mycket populär under 1700-talet och utan tvekan har de många trycken spelat en stor roll för visans spridning och att traditionen bevarats och varit förhållandevis stark under 1800-talet och (i viss mån) in på 1900-talet. Texterna i de olika trycken varierar endast i mindre detaljer. Balladen har här tvåradig strofform med dubbelt omkväde av typen ”Den älskog ville vi begynna” / ”Allrakärestan min, jag kan eder aldrig förglömma”. Samma omkvädestyp har, med enstaka undantag, samtliga uppteckningar.

Flera melodiuppteckningar av Herr Peder och liten Kerstin ligger varandra tämligen nära, och det gäller i synnerhet utformningen av omkvädena. Trycken har här sålunda givit större spridning åt balladen, vilket i sin tur givit större homogenitet åt meloditraderingen. Detta kan exemplifieras genom bland annat följande två melodibelägg: en rikssvensk uppteckning från 1812–13 (SMB 122 F) och en nyländsk från 1870- eller 1880-talet (SMB 122 U).

Scherzo And^{te} quasi Allegretto.



I riddarvisan *Herr Peders sjöresa* (SMB 164) är sambandet mellan skillingtrycken och den muntliga traditionen ännu mer påtagligt. I ett fragment från ett defekt tryck 1787 finns några strofer bevarade av visan och 1830–1852 utkom den i tre tryck som alla återgav en bearbetning av P.D.A. Atterbom.

I de tidigare melodiuppteckningarna av Herr Peders sjöresa från 1800-talets början och mitt förekommer några likheter i ett par fraser, men det rör sig inte om någon stark och enhetlig tradition. Ingenting tyder heller på att den tidiga tryckta versionen, med början ”Herr Pädar går under borgalind”, skulle ha haft någon nämnvärd inverkan på det tidiga 1800-talets texttradition.

Under senare delen av 1800-talet framträder en något annorlunda text som inleds ”Herr Peder han går sig i kammaren in”, ”Herr Peder han gångar ut på kammaregolv” eller liknande. Ett tiotal skillingtryck, utgivna 1882–1904, har denna textversion liksom de flesta traditionsuppteckningarna. Skillingtrycksversionen kan ha övertagits intakt från traditionen eller bearbetats inför utgivningen. Det oaktat visar alla de texter som dokumenterats efter 1882 ett starkt beroende av trycken. I SMB förtecknas över 300 belägg med melodier, vars texter nästan ordagrant återger den tryckta versionen.² I och med att man använder denna text förändras också melodiken från den äldre traditionens mer vaga likheter mellan några belägg till användning av en tydlig melodityp, en harmoniskt förankrad durmelodi. Meloditypen har använts i Sverige och Finland, bland annat sjöngs den in 1962 av den kända åbolandsångerskan Anna Lindström (”Sjömor”) från Nagu (SMB 164 Z):

M.M. ♩ = ca 132–136

Herr Pe-der han går sig åt kam-ma-ren in
ott kam-ma och be-seg-ra sitt hår. hår.
Sen går han in till sin kår-ra fos-ter - mor
å frå-ga-de vad död han skul-le få.

Sen går han in till sin kär- ra fos-ter-mor
då frå-ga-de vad död han skul-le rå.

Denna melodityp är idag förmodligen mest känd som den melodi som användes av Evert Taube till hans *Möte i monsunen*. Det är en modern ”fyrkantig” melodi med i stort sett lika långa fraser som passar till den nyare texten med dess mer regelbundna strofform (t.ex. fyra tydliga accenter i inledningsraden; den äldre textversionen har tre). En övergång till en ny och iakttagbar melodityp går således här hand i hand med spridningen av en ny textversion i skillingtryck.

Liten båtsman (SMB 181), även denna en riddarvisa, är – liksom Herr Peders sjöresa – en ballad som verkar ha haft sin största utbredning under senare tid. Den har inte som många andra ballader successivt dött ut under 1800- eller 1900-talet utan allt tyder på en bred popularitet långt fram i tiden; den har spelats in under senare delen av 1900-talet både i Sverige och Finland. *Liten båtsman* har utgivits i sju olika skillingtryck. Ingen tryckt variant är identisk med någon annan, men de kan alla inordnas i två huvudversioner. Den äldsta versionen, i sex tryck från 1700-talet och fram till 1818, inleds med raden ”Jungfrun satt i kammaren/buren och sydde gull på skinn” (i ett par tryck saknas den inledande strofen och visan börjar i stället ”Hör du lilla båtsman vad jag säger dig”). Den tvåradiga strofen har slutomkvädet ”Men de spelte, de spelte guldtärning”.

Den andra skillingtrycksversionen känner vi från ett tryck 1863. Inledningsraden, ”Där satt en liten jungfru och sticka guld på skinn”, liknar här de äldre tryckens, och handlingen följer i stort den äldre versionen. Slutomkvädet har dock ersatts av en trallrefräng följt av en upprepning av andra versraden.

De flesta av de dokumenterade melodierna till *Liten båtsman* kan föras till två grupper: 1) en äldre grupp med såväl dur- som mollartade melodier, där ingen markant och allmänt framträdande melodityp kan skönjas, och 2) en yngre grupp, där många av de senare uppteckningarna och inspelningarna kan sägas vara vari-

anter av samma durmelodityp. Två exempel får illustrera dessa melodigrupper. Den första melodin upptecknades 1813–14 efter den i balladsammanhang stora sångerskan, soldathustrun Greta Naterberg ("Naterbergskan") i Slaka, Östergötland (SMB 181 G). Den andra representerar tradition från Enviken, Dalarna senast 1944, troligen efter Anna Sjöbom (181 X):

Och Jungfrun satt i kamären Stack Silkes = täcken röd,
Till henne kom en gångarpilt be - gärd' ett stycke bröd.

- Så lustelig de täf - la - de.

Och hör du liten båtsman, vad jag dig säga vill,
säg har du lust att spela guld-tärningen med mej,
- faderade rallan la faderade = rallan = la,
säg har du lust att spela guld=tärningen med mej.

Greta Naterbergs melodi är, liksom hennes textvariant, personligt utformad med stor användning av formler. Det stigande kvartsintervallet finns i flera inledningar i hennes balladmelodier.³ Envikenmelodin är en variant av den melodityp som är specifik för denna ballad.

Exemplen visar hur man i samband med den successiva övergången från en äldre tvåradig strofform (med slutomkväde) till fyrradig strof (två versrader + trallrad + versradsomtagning) även övergått till en helt modern melodityp; en

typ med treklangsstruktur och en näst sista takt som har kadensfunktion med sitt upplösta dominantseptimaackord. Oavsett om den nya texten i skillingtryck krävt en ny melodi eller om man önskat en mer modern och för samtiden mer lättlärd melodi och gjort textändringar för anpassning till denna melodi, så finns här ett klart samband mellan ny text och ny melodi. Och den nya texten som snabbt fick stor spridning är med all sannolikhet beroende av versionen i skillingtrycket från 1863.

De här tre balladerna ger tydliga exempel på möjliga samband mellan utgivning i skillingtryck och bruk av melodi. Som ett fjärde och sista exempel vill jag ta den naturmytiska balladen *De två systrarna* (SMB 13), som ger en mer komplicerad bild av en ballad som införts i tryck.⁴ De två systrarna upptecknades först under 1810-talet, men har sedan dess dokumenterats i ca 140 belägg fram till inspelningar gjorda på 1970-talet. Strofformen är tvåradig och såväl enkelt som dubbelt omkväde förekommer. Det dubbla omkvädet är vanligast. I de äldsta uppteckningarna är det av typen ”Tungt är mitt liv/Väller mig den tunga”, men också helt andra typer förekommer. I en uppteckning från mitten av 1800-talet gjord i Östergötland (SMB 13 M) förekommer första gången omkvädet ”Blåser kallt kallt väder ifrån sjön”, både som mellan- och slutomkväde.

När den östgötska traditionsbäraren vid mitten av 1800-talet använde omkvädet ”Blåser kallt kallt väder ifrån sjön” var han/hon tydligen ganska ensam om detta. Troligen hade omkvädet tagits från en annan naturmytisk ballad, *Havsfruns tärna* (SMB 23), något som ligger nära till hands med tanke på bådas innehållsliga ”sjö/havsanknytning”. Några varianter av *De två systrarna* har också vissa melodiska likheter med en del varianter av *Havsfruns tärna*. Detta yngre omkväde förekommer sedan även i traditioner från Södermanland och Skåne, upptecknade under 1800-talets senare hälft (SMB 13 AN, AO respektive 13 AU och AX). Under 1900-talet blir så denna omkvädestyp alltmer vanlig, parallellt med den äldre omkvädesformen. Förhållandet är detsamma i Finland, där den yngre formen tidigast dokumenterats på 1910-talet.⁵

Balladen om de två systrarna infördes första gången i ett skillingtryck 1835 och hämtades då från Geijer-Afzelius, *Svenska folkevisor*, vars version i sin tur sannolikt var en textkompilation med material från mer än en 1810-talsuppteckning (SMB 13 Ac). Samma version publicerades i ytterligare ett tryck från

samma år samt i ett tryck från 1887. Omkvädet var detsamma som den ovan nämnda vanliga äldre typen.

En annan version av balladen utkom i sex skillingtryck mellan åren 1894 och 1912 (SMB 13 Ra-f). Denna andra version följer den första strof för strof (med undantag för smärre detaljvikelser och att en strof utelämnats i den senare versionen). En väsentlig skillnad finns emellertid. I trycket 1894 har det dubbla omkvädet fått samma utformning som flertalet senare uppteckningar: "Blåser kallt kallt väder ifrån sjön". Det nya omkvädet är här knappast en redigering för skillingtryck, eftersom det redan existerade i traditionen. Men sannolikt har införandet i trycken bidragit till spridningen. Troligen har det också spelat roll att tre av de sex yngre skillingtrycken utkom på ett tryckeri i Malmö; balladen sjöngs ju tidigt i Skåne med den yngre versionens omkväden. De tre övriga trycken utkom i Stockholm, varav två stycken utgavs av Svenska visförlaget, vars upplagor och spridning knappast kan överskattas.⁶

Liksom fallet är med de övriga här nämnda balladerna, har förmodligen skillingtrycken haft betydelse för fortlevnaden av De två systrarna – och därmed för fortlevnaden av det musikaliska framförandet. Och även här finns likheter mellan flera, särskilt sentida, melodibelägg. Däremot tycks inte skillingtrycksversionerna ha haft samma avgörande betydelse för utformningen av den sentida sången som trycken sannolikt haft för t.ex. Herr Peders sjöresa. Möjligen har det betytt mer att en variant av De två systrarna användes vid lekkurserna på Nääs, där tusentals lärare deltog från 1895 till fram mot mitten av 1900-talet. Vid sidan av sånglekarna utfördes här det som då kallades "folkvisedanser" (dvs. balladdans), däribland De två systrarna med två kvinnliga deltagare som sjöng de båda systrarnas "roller".⁷ Nääs-versionen publicerades också i samlingen *Sånglekar från Nääs* (2:a samlingen 1915).

Även om sambandet mellan tryck och tradition här är mindre påtagligt finns en tendens till en, musikaliskt sett, "äldre" och en "yngre" grupp av melodier, vilka i stort kan kopplas till de två omkvädesgrupperna. Två uppteckningar kan representera dessa båda grupper. Den första är gjord på 1840-talet efter Anna Qvarsbom, Ö. Husby, Östergötland (SMB 13 L), den andra är en inspelning från 1958 med Ida Jansson, Saltvik, Åland (SMB 13 Z):

Och systren hon talte till systern så

— Tungt är mitt lif —

Kom viljom vi gånga åt sjögestrand

— Vi vorom två jungfruder bå-da

M.M. ♩ = ca. 100

Det var en gång en fis-ka-re, han bod-de på en strand.

— det blå-ser kallt, kallt vä-der i-från sjön —

Han ha-de tven-ne dött-rar och fag-ra vo-ro de.

— Det blå-ser kallt, kallt vä-der i-från sjön.

Det kan finnas flera orsaker till att en svenskspråkig ballad bevarats i muntlig tradition till långt fram i tiden. Ibland kan det kanske räcka med *en* orsak, i andra fall rör det sig om en kombination av två eller flera olika faktorer. De väsentligaste skulle kunna sammanfattas sålunda:⁸

- Väl bevarade, starka vokala traditioner i trakten.
- Ett funktionellt samband med vissa seder och bruk.
- Textens och/eller melodins betydelse för den enskilde traditionsbäraren.
- Ett innehållsligt samband med en bestämd plats eller region.
- Publicering i skillingtryck eller annan allmänt spridd publikation.

I de fyra balladexemplen ovan har jag försökt peka på betydelsen av publiceringen i skillingtryck, men då med fokus på melodierna. Flera undersökningar skulle kunna klarlägga om dessa iakttagelser är allmängiltiga, men några tendenser kan ändå framföras med utgångspunkt i exemplen.

1) Bara det faktum att en ballad kommit ut i skillingtryck gör ofta att den sprids vidare och följaktligen även sjungs mer allmänt. Balladen som folkvisekategori introducerades inte i nämnvärd utsträckning genom skillingtrycken till skillnad mot många andra viskategorier. Inte heller blev balladen som helhet beroende av skillingtrycken för sin existens på sångarnas repertoarer. Men – det finns en påtaglig tendens att en viss balladtyp som införts i skillingtryck även bevarats länge i den muntliga traditionen. Och där detta förekommer så bevaras inte traditionen långt fram i tiden hos några enstaka ”stora” traditionsbärare (vilket annars är vanligt) utan balladen tenderar bli allmänt sjungen, åtminstone i vissa trakter, på samma sätt som populära visor i allmänhet.

2) När en ballad blir mer allmänt känd, som genom skillingtryck i exemplen ovan, blir även melodibeläggen mer likartade. Fastän melodin inte tryckts får vi en motsvarighet till den normaliserande funktion som inträder då texten utges. Ett rent byte av melodityp kan ibland också ske i samband med spridningen av en ny textversion. Meloditraktionen blir nu inte heller endast mer homogen, det blir även vanligare att speciella melodityper knyts till vissa texttyper.

3) Dessa likartade melodibelägg, som kan sägas tillhöra samma melodityp, uppvisar mer moderna stilistiska drag. Det äldre skiktet med sin mer lineära

melodi och sin formelstruktur, som kan jämföras med balladtexten, ger plats för yngre melodiska skikt.

4) Omkvädena kan vara av särskild betydelse för melodibytet. Ett kort omkväde kan t.ex. ha sitt melodiska material från den föregående frasen eller bestå av en kort formel, medan å andra sidan ett omkväde av "normal" längd kräver en hel musikalisk fras. När den senare typen sprids i skillingtryck kan vi fråga oss om denna skillingtrycksversion har fordrat en ny fyrfrasig melodi eller om utgivaren har ändrat omkvädestexterna för att passa en för tiden modernare melodi, något som naturligtvis vore en god reklam för skillingtrycket. Beträffande Liten båtsman med dess omkväden ändrade till "tralala...", måste man också fråga sig om inte denna "glada" melodityp i sin tur skulle ge texten ett mer skämtsamt drag.

Noter

1. En detaljerad förteckning av samtliga ballader (utom skämtvisorna) finns i Jonsson 1967, s. 607 ff. Alla skillingtrycksversioner finns publicerade i *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB).
2. Se SMB 164: ej avtryckta.
3. Om "Naterbergskans" balladmelodier se Jersild 1990, särskilt s. 198 f.
4. Innehållet i De två systrarna har från folkloristisk synvinkel behandlats i Danielson 1968.
5. De finländska beläggen finns tryckta i Andersson 1934 samt i SMB 13 Y och Z.
6. Om Svenska Visförlaget och dess betydelse se Danielson 1981, särskilt s. 117 ff.
7. Om Nääs' betydelse skriver Danielson & Ramsten (1981, s. 47 ff.).
8. Jfr Jersild 1994, s. 46.

Litteratur

- Andersson, Otto (utg.) 1934. *Finlands svenska folkdiktning V. Folkvisor 1. Den äldre folkvisan*. Helsingfors.
- Danielson, Eva 1968. *Balladen De två systrarna*. Opubl. uppsats för tre betyg i Nordisk folklivsforskning, Uppsala universitet.
- Danielson, Eva 1981. ”Visan författad, satt och gjuten af Chronwall’. Om Svenska Visförlaget och bröderna Chronwall.” *Sumlen* 1981.
- Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1998. *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*. Falun.
- Hellgren, Otto 1915. *Sånglekar från Nääs*. 2. Stockholm.
- Jersild, Margareta 1990. ”Tre östgötasångerskor och deras ballader.” *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson den 19 mars 1990*. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 11.)
- 1994. “The Scandinavian Ballad. Its sources, distribution and living traditions.” Stockmann, Doris u. Erler, Annette (Hg.): *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991*. Göttingen.
- Jonsson, Bengt R. 1967. *Svensk balladtradition I. Balladkällor och balladtyper*. Stockholm. (Svenskt visarkivs handlingar 1.)
- Sveriges Medeltida Ballader utgivna av Svenskt visarkiv*. Band 1–5. 1983–2001. Stockholm.

Homogenisering och pussel

Medeltidsballader i nutidsdräkt

Ingrid Åkesson

Medeltidsballader har haft en framträdande roll i den nutida folkmusiken sedan början av 1970-talet då bland andra Margareta Söderberg samt Ulf Gruvberg och Carin Kjellman spelade in sina första skivor.¹ Balladerna är en av flera folkliga visgenrer på skivinspelningar och konserter men sjungs också på kurser och i visstugor; ibland dansas de med den färöiska kvaddansen som förebild. Medeltidsballadens form användes i Västanå teaters uppsättning av *Herr Arnes penningar* 2001.

Innehållet är dramatiskt men i många fall med en symbolik som är tillräckligt tidlös för att fungera idag; språket är kärvt poetiskt och melodierna kan vara ålderdomliga men också lätta att memorera. I detta tror jag att mycket av balladernas dragningskraft ligger. Men vilka ballader sjungs och i vilken form? Vad styr urvalet? Här ska jag ge några exempel på balladrepertoar som lever idag och likaså exempel på hur balladerna utformas av nutida sångare på olika omskapande och nyskapande sätt. Skiljer sig dagens utformning av balladerna från den som präglas av den muntliga traditionen, och i så fall hur? Uppsatsen baseras på exempel ur några sångares och grupperas skivproduktion från 1970-talet till idag samt på inspelningar i Svenskt visarkivs samlingar tillika med egna intervjuer gjorda i samband med ett pågående avhandlingsprojekt. En studie av 1970-talets folksångares arrangemang av ballader har gjorts av Märta Ramsten (1987:140 ff.); här tar jag upp ett par andra aspekter.

Under 1970-talet, i folkmusikvägens början, var en betydligt mindre mängd

tillgänglig av uppteckningar och traditionsinspelningar. Det var dock möjligt att hitta åtskilliga balladuppteckningar i utgåvor från E. G. Geijers och A. A. Afzelius *Svenska folkvisor från forntiden* (1814–1818) och framåt; några musiker har sökt i arkivmaterial och lp-boxen *Den medeltida balladen* med traditionsinspelningar ur Sveriges Radios arkiv utkom 1962. Idag har folkmusikutövarna tillgång till en ännu mycket större mängd ballader och balladvarianter i Svenskt visarkivs utgåva *Sveriges Medeltida Ballader*, förkortat *SMB*, band 1-5 (1983-2001). Lp-utgåvan finns återutgiven på cd (Caprice 1995) och flera traditionsinspelningar av ballader finns bland annat på trippel-cd:n *Föregångare* (MNW 1993).

Vilka ballader lever och varför?

Balladerna delas innehållsmässigt in i sex grupper: naturmytiska visor med övernaturliga inslag, legendvisor med anknytning till kristna myter, historiska visor med påstådd anknytning till historiska personer eller händelser, riddarvisor om erotik, svek och strider (oftast med katastrofal, någon gång med lycklig utgång), kämpavisor om tvekamper samt skämtvisor, som ofta parodierar övriga genrer. Så är också den stora *SMB*-utgåvan strukturerad, liksom den danska motsvarigheten *Danmarks Gamle Folkeviser* och den norska balladutgåvan som finns tillgänglig endast via internet <http://www.dokpro.uio.no>. Gränserna mellan genrererna är dock i praktiken ofta otydliga; en kämpavisa kan ha skämtsamma inslag eller innehålla samma ingredienser som en riddarvisa; det övernaturliga inslaget i vissa balladtyper finner man bara i enstaka varianter osv.

Vissångerskan Ingierd Gunnarsdotter (ca 1601–1686) i Västergötland var en av de tidigaste viktiga källorna för stormaktstidens antikvariskt intresserade insamlare och eftersökt för sin kändedom om bland annat ”gambla kiempa och historiska wijsor”. Och förvisso hade Ingierd Gunnarsdotter ett antal sådana på sin repertoar, t.ex. de numera okända ”Ulven starke” och ”Hemming och bergtrollet” respektive ”Slaget vid Lena”.² Men de flesta av hennes ballader tillhör riddarvisorna och de naturmytiska visorna, något som 1600-talssångerskan har gemensamt med de flesta av senare seklers balladsångare. Både de historiska visorna och de flesta kämpavisorerna har tillsammans med ett stort antal ballader inom de övriga genrererna för länge sedan försvunnit ur den brukade repertoaren.

Som Sven-Bertil Jansson påpekar i sin studie av den levande balladtraditionen överlever endast de ballader som genom flera sekler har förmått fångsla såväl sångare som åhörare (Jansson 1999:35). Det är tydligt att visor om kärlek, svek, magi och skämt har haft denna förmåga i mycket högre grad än stridsskildringar och äldre politiska visor – inte minst som balladsångarna i Sverige ofta har varit kvinnor, och kanske också många av lyssnarna.

Går vi fram till traditionsinspelningarna från 1900-talets mitt dominerar naturmytiska ballader, riddarvisor samt, inte minst, skämtballader (vilka har räknats bland medeltidsballaderna först på senare tid). Detta mönster står sig väl i nutida balladsång. Ungefär ett dussin av de 36 ballader som klassas som naturmytiska finns i nyinspelningar eller lärs ut på kurser och i visstugor – några av de vanligaste är "De två systrarna", "Den förtrollade barnaföderskan" och "Harpans kraft". Riddarvisorna utgör den absolut största gruppen med ca 130 balladtyper, varav ungefär ett trettiotal tycks höra till den brukade repertoaren idag; några av dessa är "Liten vallpiga", "Herr Peders sjöresa", "De bortstulna konungadötrarna" och "Rudegull seglar bort med sin trolovade" (mera känd som "Vänner och fränder" eller "Uti rosen"). Av de 44 skämtballaderna används åtminstone hälften; ett par av de vanligaste är "Bonden och kråkan", "Det underbara bättet" och "Leja tjänstepiga", där texten kan börja "Jag skall giva dig en ox stor", "Bonden gick på gärdet ut" eller liknande.

Dessa tre typer är alltså vanligast idag, men även några legendvisor sjungs ofta, framför allt "Liten Karin", ett par varianter av "Maria Magdalena" och förstas den mest spridda av alla, "Staffan Stalledräng". Av den senare har för övrigt flera folkliga varianter börjat framföras i luciafirandet av körer och i andra former. Intressant nog har en av de få kämpavisor som finns i nutida inspelningar, nämligen "Sven Svanevit", snarast karaktären av ålderdomlig gåtgissningskamp, och de valda varianterna uteluter stridsskildringen. "Syster befriar broder", även den klassad som kämpavisa, beskriver visserligen en strid, men också en historia med omvända genusroller, där kvinnan sadlar hästen och håller i svärdet.³

För att få fram denna ungefärliga statistik har jag som komplement till skivinspelningarna vänt mig till två av de folkliga sångerskor som arbetar mycket med balladgenren sedan flera år, Maria Røjås i Dalarna och Marie Länne-Persson i Småland.⁴ En översikt över deras brukade balladrepertoarer ger en antydan om



SVERIGES MEDELTIDA BALLADER

*

Band 5:2

att åtskilligt fler balladtyper lever ett aktivt liv idag än de som har spelats in på skiva sedan början av 1970-talet. Men dominansen av naturmytiska, riddarvisor och skämtvisor finns även här.

Hur förhåller sig de nutida sångarna till den värld som skildras i balladerna? I den ovannämnda boken av Jansson finns en intressant diskussion kring hur de sjungande kvinnorna i traditionen kan antas ha uppfattat sina balladers innehåll, inte minst bilden av relationen mellan könen, och hur detta avspeglas i deras utformningar av texterna. Här finns inte plats för en liknande undersökning beträffande nutida urval och utformning, men dock för några kommentarer och funderingar. Jag snuddade i inledningen vid ett par aspekter på balladernas dragningskraft, bland annat det (självklara) faktum att det är de mera tidlösa och mindre våldsamma balladtexterna som fungerar idag. Men vari betår det tidlösa? Det allmängiltiga ligger sällan i den direkta handlingen utan i symbolik och undertext. En lakonisk dialog kan vibrera av undermeningar för en nutida uttolkare (och kan säkert ha gjort detsamma för en 1800-talssångare). Flertydighet i en historia lämnar också över tolkningsmöjligheten till lyssnaren. Det är ballader

med sådana egenskaper som lever vidare idag, t.ex. Liten Karin, Sven i Rosengård och Lindormen. Motiv som tvång och hot, flykt och avsked eller rädsla och förlösning är lika starka som alltid. Skämtballaderna kan vara öppna för flertydiga tolkningar på ett ännu tydligare sätt eftersom de redan i sin konkreta utformning ifrågasätter sin samtids regelverk. Så kan berättelserna fungera i en nutidskontext trots att handlingen på det konkreta planet är förankrad i ett patriarkalt samhälle med makten hos det manliga släktöverhuvudet – dock väljer sångarna idag, liksom de Jansson studerat, oftast bort de värsta exemplen på patriarkalt överväld. Det ålderdomliga språket kan i sin tur bidra till att förstärka allmängiltigheten och den symboliska nivån. Kort sagt är ballader relevanta idag av samma skäl som folksagorna. Det innebär också att man låter sig fascineras av de magiska motiven (näcken, älvorna, förtrollningar) kanske både på det omedelbara planet och på symbolplanet. Musikens makt är ett framträdande motiv i flera ballader, ett motiv som säkert kan förbindas med utövarens egen musikeridentitet, vare sig det handlar om vallpigan som genom sin sång blir drottning, spelmannen som bygger en harpa av den dränkta systemen eller den nyvigde maken som spelar sin brud ur näckens våld. Längre fram i artikeln tar jag upp hur nutida balladvarianter skapas och berör även då något vilka historier vi väljer att berätta.

Urvalsprinciper. Homogenisering och standardisering?

Den kontinuerliga urvalsprocess som har sin grund i sångarnas personliga smak och visornas relevans i nya miljöer fortsätter alltså in i våra dagar. Åtskilliga av de ballader som har levt i muntlig tradition in på 1900-talet, eller som är vanliga i 1800-talsuppteckningar, ingår inte i den idag brukade balladrepertoaren trots att de har samma typ av allmängiltig undertext och symbolik. Till exempel verkar det som om ganska få av den bohuslänska sångerskan Lena Larssons ballader framförs trots att hon hade åtskilliga på sin repertoar och är en av de sångare som brukar nämnas som stilmässig förebild; inte heller så många av de ballader som dokumenterats efter Svea Jansson från Åbolands skärgård som man skulle kunna tro med tanke på hennes enorma repertoar. Vilka andra faktorer än de innehållsmässiga styr urvalet? Är det helt enkelt så att balladerna är fler än de nutida balladsångarna? Går det att tala om en homogenisering av repertoaren? Om vi håller oss till nyinspelningarna finns somliga ballader enbart på enstaka

skivutgåvor medan andra återkommer på flera sångares repertoarer och spelas in gång på gång. Detta gäller å andra sidan också andra visor, för att inte tala om spelmanslåtar, och kan kanske diskuteras i termer av kanonbildning. Balladurvalet i skillingtryck och t.ex. skolsångböcker har spelat en homogeniserande roll för den brukade balladrepertoaren (jfr Margareta Jersilds uppsats i detta *Noterat*-nummer). Tryckta samlingar som den ovannämnda Geijer-Afzelius *Svenska folkvisor från forntiden* och A.I. Arwidssons *Svenska fornsånger* (1834–1842) används fortfarande och påverkar repertoarerna. En del folkmusiker går dock idag till otryckta/opublicerade källor i arkiven.

Det är tydligt att inte bara samma ballader utan samma varianter återkommer på repertoaren hos flera av de nutida folksångarna. Även här spelar nog de olika tryckta samlingarna en stor roll. Dessutom är det ett välkänt faktum att vissa traditionsinspelningar (inom olika folkmusikgenrer) har fått stor betydelse som förebilder, ofta både visan/låten och framförandet. Här ska jag nämna några exempel beträffande balladerna. ”Silibrand” (eller Balladen om den förtrollade barnaföderskan, som den kallas i *SMB*) efter Svea Jansson har spelats in av Folk och Rackare (1979), av Rosenbergs sju (1999) och av Frifot (2003), dock i olika bearbetningar och kombinationer som jag återkommer till. Den lappländska sångerskan Allida Grönlunds ”Lager och Jon” har spelats in av Sju sorter (1999) och Ranarim (2000). Hennes och/eller systemen Anna Gradys variant av ”Vänner och fränder” (eller Rudegullsvisan) gjordes först känd av Folk och Rackare (1978), och deras inspelning låg senare till grund för Garmarnas version.⁵ Även gruppen Enteli med Lena Willemark har gjort en version som bland annat bygger på Grönlunds/Gradys variant. En uppteckning efter Erik Äng av ”Det underbara bältet” har använts av Folk och Rackare (1978) och Rosenbergs sju (1995).

Här kan man ställa en liknande fråga som beträffande homogeniseringen av repertoarer: äger det rum en standardisering av urvalet balladvarianter? Såväl standardisering som homogenisering brukar anföras som uttryck för den objektifiering som folkliga traditioner antas genomgå (jfr t.ex. Ronström 1996:12 f.). Standardisering av visor eller vistyper har ju ägt rum i flera visgenrer under 1800- och 1900-talen, när samma variant har tryckts gång på gång i skillingtryck och olika slags visböcker. Eva Danielson och Märta Ramsten har studerat det här fenomenet beträffande sånglekarna i boken *Räven raskar* (1998), där de använder

termen ”bruksvariant” för den version som blivit den allmänt vedertagna. Den tendens till ”standardisering” av balladvarianter som jag antyder med exemplen ovan är naturligtvis inte lika definitiv som beträffande bruksvarianterna av ”Kristallen den fina” eller ”Väva vadmal”; dessutom blir osäkerheten stor när man studerar samtida skeenden. Vad som bestämt går att konstatera är att ett mycket stort antal balladtyper liksom balladvarianter idag inte är ”återbrukade”, men man bör kanske inte dra för långtgående slutsatser av detta. Det finns nämligen en annan trend som går åt motsatt håll: om det är så att man kan urskilja tendenser till homogenisering och standardisering av repertoarerna så är det minst lika tydligt att det nutida balladbruket kännetecknas av bearbetning, kombinationer, om- och nyskapande vad gäller utformningen.

Omskapade ballader idag – bearbetning, pussel och nykomposition

En lång berättande visa kräver koncentrerad uppmärksamhet av lyssnaren på samma sätt som muntligt berättande; något som annars inte präglar 2000-talet. Marie Länne-Persson, som bland annat medverkar i gruppen Sågskära och arbetar mycket med att lära ut ballader, berättar att ”när man ber barn lyssna på vad som händer i en ballad och sen sjunga med vid andra genomsjungningen finns det alltid någon som sjunger hela balladen rakt av. Vuxna har ofta inte ens hört vad visan handlar om”.⁶ Agneta Stolpe från Västerdalarna berättade något liknande vid en kurs som hon höll på folkmusikfestivalen i Falun 1989 om en liten pojke som uppfattade hela den dramatiska ”Sven i Rosengård” efter en enda genom-sjungning. Denna ballad präglas av en enda lång upptrappning strof för strof genom de ständigt undvikande svaren på moderns fråga när den fredlöse sonen ska komma tillbaka: när korpen vitnar, när svanen svartnar, när gråsten flyter...

När ballader ska dansas är längden en fördel; ju flera strofer, desto bättre hinner alla dansande lära sig omkvädet och få grepp om sångens och dansens puls. Men för konsertframföranden och skivinspelningar väljer de flesta musiker att korta av varianter med många strofer. Historien ska gå fram men en del av de karakteristiska upprepningarna tas bort. Ett tidstypiskt tecken? Är man rädd att publiken ska tröttna? Eller har det med det musikaliska arrangemanget att göra, där instrumentala mellanspel gör visan längre? Kanske handlar det också om i vilken grad texten/berättelsen respektive melodin står i centrum.

Balladerna bearbetas också på andra sätt. Det faktum att så många balladuppteckningar och även inspelningar består av fragment kan i sig vara ett incitament till att själv konstruera en ny variant. En fragmentarisk text kan vara poetiskt och språkligt tilltalande eller ha en intressant melodi – men man vill berätta en sammanhängande historia för lyssnarna och kan då behöva plocka in textstrofer från en annan variant än den man huvudsakligen har valt, strofer som t.ex. skapar klarare orsakssammanhang eller förstärker ett motiv som man vill betona. Man kan också vilja utöka en variant från den egna hemtrakten som inte har en fullständig handling, eller använda en lokalt dokumenterad text eller melodi om inte båda finns. Sångaren kan också välja en melodi som inte hör samman med textvarianten av rent estetiska skäl. Detta sätt att så att säga bygga nya balladvarianter kallar sångerskan och pedagogen Maria Røjås för att ”lägga pussel”. Hon låter sina elever på kursen i folklig sång vid Malungs folkhögskola bearbeta ballader genom att kombinera olika texter och melodier, olika strofer från olika varianter, inklusive små förändringar i texten, för att skapa en egen variant där text och melodi harmonierar och där berättelsen går fram. Som underlag använder man bland annat *SMB*-utgåvan. Maria Røjås framhåller att det är viktigt att veta exakt vad man har ändrat i förhållande till traditionsinspelningar och uppteckningar och kunna redovisa detta.⁷ Marie Länne-Persson och Sågskära lägger pussel på liknande sätt, t.ex. i ”Lindormen” med en text från Småland och en melodi efter Maja Hansdotter, Östergötland (*Sågskära* 1989).

Carin Kjellman, som letade fram det mesta vismaterialet i gruppen Folk och Rackare, arbetade också ofta på detta sätt med balladvarianterna i gruppens repertoar.⁸ Det finns flera exempel på tämligen noga redovisade kombinationer och bearbetningar på omslagen till Folk och Rackares skivor. En textuppteckning av ”Herr Olof och havsfrun” fick en värmländsk säckpipelåt som melodi (*Folk och Rackare* 1976); deras version av ”Det underbara bältet”, kallad ”Bältet” (*Rackarspel* 1978), uppges vara en kombinerad version som grundar sig på Evert Åhs uppteckning efter Erik Äng från Gästrikland; den på samma skiva inspelade ”Vänner och fränder” (Rudegull seglar bort med sin trolovade), gruppens kanske mest kända inspelning, uppges vara en fri bearbetning av Anna Gradys variant. På *Anno 1979* används för ”Silibrand” Svea Janssons melodi kombinerad med en småländsk variant och texten är en kombination av strofer från flera varianter.

På liknande sätt arbetar Lena Willemark. I Nordanprojektet, där ballader har en framträdande plats, har hon både kombinerat olika uppteckningar och bearbetat såväl text som melodier. Ett exempel är "Gullharpan" ("Ungersven och havsfrun") på skivan från 1994, där gruppen kombinerar en variant upptecknad i Östergötland av L. Chr. Wiede med en d:o upptecknad av G. O. Hyltén-Cavallius i Småland, båda i egen bearbetning. På skivan *Agram* (1996) framför gruppen "Elvedansen" (Herr Olof och älvorna SMB 29) som en bearbetning av den variant som tryckts i Geijer-Afzelius tillsammans med en fri kombination av textstrofer från andra varianter. På Nordans skivomslag står emellertid ingenting om var varianterna hämtats ifrån, gruppen produceras på ECM för en internationell publik. I "Balladen om den förtrollade" ("Den förtrollade barnaföderskan", vilken är samma ballad som "Silibrand") på gruppen Frifots cd *Sluring* (2003) får den äldsta upptecknade melodin från 1600-talet avlösas av Svea Janssons melodi (notex. 1 och 2). Lena Willemark betonar att det måste finnas spänning i texten, men att den inte behöver vara lång, man kan "låta musiken tala i stället för de jättelånga texterna".⁹



Notex. 1. Den förtrollade barnaföderskan, 1600-talsuppteckning

Silebrand körd sig upp åt höga loftet svala,

— Allt under den linden så gröna.—

Då fick han se sin dotter i lunden fara,

— I riden så. Vad lega genom lunden med henne.

Notex. 2. Den förtrollade barnaföderskan/Silibrand efter Svea Jansson

Ytterligare ett exempel belyser hur tre musikgrupper kan utgå från en och samma balladvariant, men på helt olika sätt: Gruppen Sälta med sångerskan Ulrika Bodén har spelat in den variant av "Kung Erik och spåkvinnan" som finns tryckt i Geijer-Afzelius samling, såväl text som melodi (*Sälta* 1997) (notex. 3). Sågskära använder samma melodivariant kombinerat med ett urval textstrofer ur en uppteckning av L. Chr. Wiede efter Stina i Stensö (*Krook* 1997) (notex. 4). Hos Lena Willemark/Enteli (*Enteli* 1994) kombineras återigen samma melodivariant med såväl text som melodi från den nämnda Wiedeuppteckningen; båda melodierna varieras fritt, och texten kombineras med ytterligare en tredje uppteckning från västerdalarna. I alla tre gruppernas versioner är de instrumentala mellanspelen framträdande. Om de har använt samma balladvariant för sina inspelningar är en tolkningsfråga – och knappast den intressantaste frågan.

Och Konun - gen tal - te till hofmännen två,



— Och den unga. —



J morgon skolen J för Spåqvinnan gå.



— J beden al-la väl för unga Ko-nung E — ric.

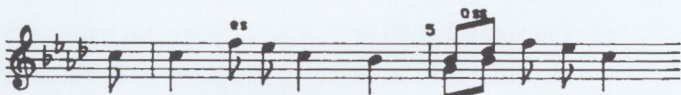
Notex. 3. Kung Erik och spåkvinnan (Geijer-Afzelius)



Och tjenaren han talade till spåqvinnan så



— För den un — ga —



I dag skall du in — för kö — ningen gå



— För I bedjen nu så väl för Kung E — rik

Notex. 4. Kung Erik och spåkvinnan, uppt. efter Stina i Stensö

Här har jag visat på några sätt att konstruera nya balladversioner genom att med Maria Røjås term "lägg pussel". En orsak till att pusseltekniken är så pass vanlig kan som sagt vara att många balladvarianter består av fragment eller åtminstone berättar en ofullständig historia. En annan orsak kan vara att den som gör bearbetningen vill berätta en viss historia, som låter sig skapas ur existerande varianter, eller genom att bara välja enstaka strofer ur en ballad. Ett exempel på det senare

är när Lena Willemark/Frifot väljer fem ordspråksliknande textstrofer ur den 200 strofer långa "Axel och Valborg" och helt utesluter den långa och komplicerade handlingen ("Lyckans ballad", *Järven* 1996). Det är säkert också så att den stora mängd varianter som vi numera har tillgång till i sig inbjuder till lek och bearbetning. Dessutom speglar pusslandet en musikalisk experimentlusta som utmärker såväl många folkmusiker som musikutbildningar idag; en annan yttring av lekfullheten är de många "medleys", småsviter på två-tre visor och/eller låtar som man har funnit ha något slags tematiskt, melodiskt eller rytmiskt samband. Det musikaliska och poetiska resultatet är en produkt som har skapats för konsertframförande eller skivinspelning, ofta ytterst konstnärligt effektiv. Den kan å andra sidan avlägsna sig ganska långt från balladernas livsmiljö som den har sett ut under några hundra år. Vill man t.ex. dansa till balladerna, eller lära ut dem på gehör, är det kanske de mindre bearbetade varianterna som visar sig vara mest "effektiva".

Förutom bearbetning av melodier förekommer det att man skriver helt nya sådana. Till Ingjerd Gunnarsdotters textvariant av "Herr Olof och älvorna" (på lp:n *Folk och Rackare* 1976, där kallad "Älvefärd", som dock är en annan ballad) gjorde Carin Kjellman en ny melodi som kombinerades med en bearbetning av en norsk reinlender; för skämtballaden "Bromsen och flugan" ("Tordyvelns bröllop") på *Anno* 1979 har man hämtat texten och delar av melodin ur P. A. Säves uppteckning, resten av melodin är gjord av Carin Kjellman. Ett par senare exempel är Sofia Sandén och Ulrika Bodén, som vid ett par tillfällen har gjort nya balladmelodier till existerande texter (Sandén till "Sorgens makt" på cd:n *Kurbits* 1999, Bodén till "Stolt Ingrid" ("Herr Lagman bortför herr Tors brud") på Ranarims cd *Till ljusan dag* 2000). Ett skäl att skriva ny melodi kan naturligtvis vara att endast texten finns bevarad, men ett lika vanligt skäl idag verkar vara att existerande melodier inte riktigt tilltalar sångaren utan man gör hellre en ny.

Som man kan se av flera exempel ovan är det dessutom ytterst vanligt att utövarna av idag, liksom tidigare utövare, använder andra titlar på balladerna än dem som fastlagts av forskarna i SMB-utgåvan. Detta är ganska naturligt, eftersom visorna inte har varit kända under bestämda titlar i den muntliga traditionen – eller i tryckta utgåvor – och t.ex. personnamn skiftar åtskilligt mellan olika varianter av samma ballad. Det gör det emellertid svårt att vara säker på om man har hittat alla nyinspelningar av en viss ballad.

Traditionell kontra nutida balladförändring

Balladbearbetningen idag är alltså en metodiskt och estetiskt ytterst medveten process. Jag betraktar den som en strävan efter att skapa en ny helhet ur det fragmentariska och att förena förnyelse med traditionens kontinuitet. Men hur nutida är fenomenet – finns det likheter mellan bearbetningen hos våra dagars folkmusiker och hos tidigare seklers balladsångare? Förutom den mer eller mindre omedvetna förändring som alltid har följt med gehörsöverföringen finner man olika typer av medveten förändring, framför allt hos de skickligaste sångarna, i form av variation och egna tillägg. Både Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson har var för sig studerat sådana förändringar av enstaka visors utformning hos några av 1800-talets skickligaste balladsångerskor och tagit fram exempel på variations- och bearbetningsmetoder.¹⁰ Ett sätt är att utöka balladtypiska drag som upprepning och parallellismer genom att dikta till strofer alternativt låna in dem från andra ballader i den egna repertoaren, ett annat är att föra in nya motiv i en ballad i form av formelstrofer som sångerskan har i minnet (eller utesluta strofer). På så sätt blir det möjligt att utforma balladens handling och sensmoral efter egen smak. Motsatsen till det formelbundna förekommer emellertid också, att i stället för balladtypiska formuleringar välja egna som är ledigare och mera vardagliga. Vissa sångerskor tycks ha valt ett annat omkväde till en ballad, ett som inte följer med melodin; hos somliga sångare varierar melodin relativt mycket från strof till strof.

Gemensamt för denna ”traditionella” förändring och den nutida är att man bearbetar texten t.ex. för större tydlighet, förändrar vissa textmotiv, varierar melodin samt lånar in motiv eller strofer från en annan ballad (respektive en annan variant). Det tycks också vara gemensamt att den individuella sångaren kan skapa sin egen tolkning av balladens innehåll. Om det har förekommit nyskapande av melodier vet vi inte säkert – det är en rimlig möjlighet att goda sångare åtminstone har skapat sin personliga utformning av en melodi, byggd på ett förråd av melodiformler och -fraser (jfr. Jersild 1990:196 ff.).

Några faktorer är emellertid typiska för den nutida bearbetningen: man förkortar texten i stället för att förlänga den; upprepningar tas bort och i deras ställe lägger man in instrumentala mellanspel. Genom att flera olika varianter finns tillgängliga kombineras idag strofer samt text och melodi från olika uppteckningar

eller inspelningar på ett sätt som inte var möjligt för en sångare som troligen oftast bara kände till en eller ett par varianter. Att använda två olika melodier – och/eller rytmiska mönster – i en balladversion hör också till nutiden, liksom de ibland detaljerat utarbetade vokala/instrumentala arrangemangen.

Någonstans i den här förändringsprocessen övergår omskapandet från den variantbildning som ingår i gehörsöverföring av folkmusiken till något som vi snarare får benämna att skapa en egen version av en ballad. Somliga av dessa versioner fun-gerar bra att framföra a cappella, andra är tydligt skapade för en musikgrupps scenframträdande och för fonogram. En estetisk medvetenhet om formen fanns säkert hos 1800-talssångerskorna Greta Naterberg, Maja Hansdotter, Ingeborg Olofsdotter m.fl. – troligen var önskan att berätta en viss historia lika stark. För många av dagens folksångare är det rent estetiska överväganden som styr musicerandet; melodins karaktär och textens poesi är väl så viktiga som textinnehållet. Det finns en stor respekt för det traditionella materialet, för ”traditionsbärarna” och för det folkmusikaliska språket, men samtidigt en stor frihet att omskapa och nyskapa folkmusiken, vare sig det sker genom varsam textbearbetning eller melodivariation, genom hybrid- och pusselversioner eller genom nykomponerande.

Noter

1. Söderbergs första balladinsjungning var med på en lp med titeln *Vispråmen Storcken* från 1970 och följdes av flera ballader på *Käringtand* (1976). Duon Ulf & Carins första skiva hette *Med rötter i medeltiden* (1974).
2. Bengt R. Jonsson har kartlagt Ingierd Gunnarsdotters repertoar i sin avhandling *Svensk balladtradition* 1:279 ff.
3. Birgit Hertzberg Johnsen (1982:76 ff) skriver att i Norge, där kämpavisorna i större utsträckning tycks ha levt kvar i muntlig tradition, har motsvarigheten till ”Syster befriar broder” framför allt sjungits av kvinnor, liksom andra kämpvisor där texten innehåller andra motiv än mäns våld.
4. En stor del av Maria Røjås repertoar finns dokumenterad i Svenskt visarkiv, bl.a. SVA BA 4154-4159 och SVA BA 4185-87. Samtal med Marie Länne-Persson 2005-02-04.
5. Ytterligare en av Folk och Rackares balladversioner, ”Herr Olof och havs-

frun”, har återanvänts av Garmarna. I de här två fallen handlar det snarast om att nyarrangera en redan omskapad balladversion, ett slags medietradering.

6 Intervju med Marie Länne-Persson 2003-10-17.

7 Maria Røjås intervjuad av Märta Ramsten 1998-01-16, av förf. 2003-10-23.

8. Intervju med Carin Kjellman 2004-03-24.

9. Intervju med Lena Willemark 2004-11-01.

10. Sammanfattningen bygger på Jansson 1999 och 2001 samt Jersild 1990 och 2002.

Litteratur

Danielson, Eva & Ramsten, Märta 1998. *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*. Hedemora.

Hertzberg Johnsen, Birgit 1982. ”Norske kjempeviser. En kildekritisk gennemgåelse av kontekstueller oplysninger i et arkivmateriale”. *Sumlen* 1982. Stockholm.

Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm.

Jansson, Sven-Bertil 2001. ”Ballader, långa och korta. Om balladen, maskinen och människan”. *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklöre tillägnade Ann-Mari Häggman*. Vasa.

Jersild, Margareta 1990. ”Tre östgötasångerskor och deras ballader.” *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik, tillägnade Bengt R. Jonsson*. Stockholm.

Jersild, Margareta 2002. ”Strofvariationer i balladmelodierna. Om melodierna i Sveriges medeltida ballader”. *Noterat* 10. Stockholm.

Ramsten, Märta 1987. ”Med rötter i medeltiden – mönster och ideal hos 1960- och 1970-talens balladsångare”. *Sumlen* 1986. Stockholm.

Ronström, Owe 1996. ”Revival reconsidered”. *The world of music*, 3/1996. *Sveriges Medeltida Ballader* Bd 1-5. Utgivna av Svenskt visarkiv 1983–2001. Stockholm.



Mäster Plut

Mästersångaren från Västervik

Ulrika Gunnarsson

Mäster Plut var folkmusikupptecknaren Carl Erik Södlings allra främsta informant. Södling skriver själv: ”under åren 1871–73 upptecknade [jag] bortåt ett halft hundratal till största delen förut obekanta folkvisor efter den ryktbar vordne folkbarden ’Plut’...” (Jonsson 1967, s. 593). Södling lägger, i likhet med sina samtida kolleger, vanligtvis inte någon större vikt vid att upplysa eftervärlden om sina informanter, men i Pluts fall har han gjort ett undantag.

C. E. Södling skriver om Mäster Pluts liv i en artikel i *”Tidskrift för hemmet”* 1874:3/4 och 1874:6. Hans egentliga namn var Anders Magnus Andersson. Han föddes 1812 i Blackstad socken, Södra Tjust härad i Kalmar län. Föräldrarna var välbärgade bönder, som dock med tiden blev ruinerade av ortens nämndeman som lär ha varit både rik och elak. Modern blev på grund av detta sinnessjuk de sista två åren av sitt liv. Hon gick bort när Plut var 9–10 år gammal och hans fader dog fyra år senare av ”fysisk och moralisk misshandel” av samme man. Vid 11 års ålder blev Plut skräddarlärling. När han var 18 år inträffar en händelse som sätter djupa spår hos honom. Han kom i handgemäng med sin mästare, men Plut som var vig och rask lyckades undkomma med ett fult sår i bröstet. Enligt Plut själv skulle han ha handlat i självförsvar, men med skräcken att bli straffad för övervåld mot sin husbonde framkallades hos Plut mental ohälsa. Hans äldre bror försökte hjälpa honom och tog med Plut till en klok gubbe, men utan resultat. Förlösningen skulle komma genom den helande sången. Södling skriver: ”Han grät och sjöng, sjöng och grät under loppet av tvänne år – vanligen ensam,

oftast uti villande skogen. Tårefloderna bortförde småningom vansinnet, ehuru det – i sin grund medfödt – aldrig fullkomligt upphört, utan återkommer vissa tider...”. På kärleksfronten tog det lite tid innan han kunde bestämma sig, ”han förblef oberörd af Amors pilar, för ’qual i val’ till 1830”. Vid den tiden förälskade han sig i en utsocknes jänta, men då han inte lyckades komma till skott, hann en annan man före och flickan gifte sig med honom. Plut blev så bedrövad att han åter igen blev sinnessjuk. Efter en tid fick han höra att hans rival låg dödssjuk i lungdot. Mäster Plut gick dit och erbjöd sig att hjälpa familjen, som nu hade utökats med ett barn. Maken dog ett halvår senare men innan han gick bort uttryckte han sin önskan att Plut skulle ta hand om hustru och barn. Han gifte sig således med änkan men efter sju års äktenskap dör hustrun och han förlorar även sina barn. Plut gifter senare om sig med en annan kvinna men även i detta äktenskap avlider alla barn. Plut dör på Västerviks fattighus 1888.

En del av visorna hade Plut efter sin mor, som sjöng mycket och som hade stått honom nära. Han underhöll på de lokala lekstugorna och skattades högt av ungdomarna, inte minst av flickorna. Han lär till och med ha konkurrerat ut spelmännen med sina trallade polskor. Plut var en flitig kyrkobesökare och Södling berättar att han med sin starka stämma totalt kunde förrinta den melodi klockaren hade tagit upp till psalmen, vilket inte föll i så god jord. Även vid notningen vintertid i Gamlebyviken sjöng Plut, medan de andra arbetade, och fick lika stor del av fångsten som tack för den ”doktige sjongninga”.

Folkmusikinsamlaren Carl Erik Södling arbetade som lärare vid läroverket i Västervik. Han stiftade bekantskap med Mäster Plut 1871, då denne var 59 år gammal. ”P. har sörjt förlusten av tänder och röst, ty för 5 à 6 år sedan måste han upphöra att ’sjonge på lekstugor’, och visorna hade ock nästan upphört att ljuda”. Men sen Södling börjat uppteckna hans visor och intressera sig för sångerna började han åter att sjunga och gräva fram repertoar ur sitt minne. C. E. Södling skriver 1874 i ”*Tidskrift för hemmet*” (1874:3/4): ”Hans minne och tonsinne arbeta med honom hejdlöst, så att han deraf ofta väckes om nätterna. Så fort han i sitt minne fått fram en ny ’torn’ (melodi) så kommer han till mig, och är nästen barnaglad öfver att icke längre behöfva ’känke på’en’ som han själv säger. För detta ändamål kom han under våren, ifrån ett $\frac{3}{4}$ mil aflägsset ställe intill staden. ... Det skulle väcka jembörelsevis ringa förundran om hvarje hans ’torn’

ginge i vanlig dur eller moll. Nu, deremot, gå öfver halfva antalet på vår sköna folkmusiks 6 olika fundamentalskalor – den 7:de, s. k. frygiska, som nu väl är utdöd, har han icke sjungit. – Redan *en enda* av dessa melodier skulle en vanlig amatör anse såsom en börda att bära i minnet. Med dessa sånger förvandlar han sitt eländiga boningsnäste till ett palats. Se och hör honom då han sjunger! Han är alltid *inne* uti och intresserad af innehållet, och glömmet allt, utom sången.”

Om Pluts sångsätt skriver Södling följande: ”pressad hufvudröst, hvars luftström går upp i gommen och ut i näsan. Med detta sångsätt kunna en mängd prydnader utföras, hvilka, hos en bildad sångare, fodra långa studier.” Plut lär inte ha komponerat några egna visor men däremot har Södling själv ”förbättrat” flera av hans visor. I Södlings manuskript till samlingen ”*Svenska Gullharpan*” (vol. II:5, som dock aldrig kom att tryckas) skriver han i förordet: ”Endast begåfvad med melodiminne, saknar han i öfrigt sundt begrepp jemte oförmåga [sic] att återgifva text i allmänhet. Hvadan ock, med ett à två undantag, alla hans texter, äfven de icke obscena, för att vara lämpliga till utgifning, ha måst antingen omarbetas, eller ock nya författas.” (Jonsson 1967, s. 593) Till saken kan också nämnas att Södling i sitt uppteckningsarbete generellt var mest intresserad av melodier och texterna återges ofta med endast en fras. Enligt balladforskaren Bengt R. Jonsson lär de nio ballader, som finns upptecknade efter Plut, till största delen dock ha undgått Södlings bearbetningar. Det är svårt att få grepp om det sammanlagda antalet visor och melodier efter Mäster Plut, då Södlings samling är ganska komplex, men det övergår åtminstone 40 stycken. Materialet består av ballader, kärleksvisor, polskor, skämtvisor och efterklangsvisor m.m.

Södling höll föredrag om svensk folkmusik runtom i landet och i dessa lär berättelserna om Plut ha fått stort utrymme. Vid en föreläsning i Göteborg 1875 arrangerade han en penninginsamling till Pluts förmån, men även året innan hade han via sin artikel i ”*Tidskrift för hemmet*” bett om ”gåfvor till den gamle”.

En annan levande beskrivning av Mäster Plut står Ellen Key för. Hon var uppvuxen i nordöstra Småland på herrgården Sundsholm i Gladhammars sn. Trots att familjen så småningom flyttade till Stockholm, så bröt hon inte kontakten med Småland utan kom tillbaka om somrarna. Ellen Key hade ett

starkt intresse för folklivet, sagor, sägner och sånger och hon gjorde uppteckningar som hon samlade i manuskriptet ”*Samlingar ur och om folklivet*” (KB L 41:18 (Ellen Keys saml.)) Ryktet om Pluts skönsång var väl spritt och Ellen Key bestämde sig för att söka upp den gamle mannen, han var då nästan 65 år. Tyvärr skrev hon inte ner några av hans visor. Ellen Key berättar:

”Mäster Plut” bor i Ljungheden vid Westervik i en rucklig stuga, Västerås; han vill ej veta av ”skällennamnet” utan heter Andersson, sade han. Han har ett regelbundet säkert en gång vackert ansigte, lång och har ett sjömanslikt gungande sätt att föra sig. ”Det är inte så liksigt att höra nu som då ja’ va ung å hade tänder; de ä inte mot hva de ha’ vadt”, sa han. Då han fått höra att jag gått särskildt så sade han sig gerna vilja sjunga, gick in i stugan, tog sig en halfva och en sockerbit och begynte sittande med hufvudet stödt i handen och ganska egna grimaser samt en viss falsk patos som allt mer försvann ju mer lifvad han blef; han frågade hvad jag ville ha’ och då vi båda kommo öfverens att ”kärleksvisor voro bäst” sjöng han flera sådana; en alldeles ljufligt vemodig om ”den otrogna fästmön” som direktörn [dvs. Södling] höll för va mycket förnäm melodi å en sån der som en flicka med sin gosse härom qvällen grät öfver, förståret som inte ”en ann gör” – en annan om en fogel i bur ”som di sjöng på stadshuset men det var lögn att di hade rätta tonen för de hörde ja’ allt; noter ä inte så bastanta som de ä att sjunga”. – Han hade ej frågat mycket efter sin sång men när direktören sade att han skulle skrifva utet blef han håget å viserna som vatt mest frågångna kom igen alli hopa. Då han var ung ”tog han vid dem” så snart, sade han, efter 1 å 2 gånger; han var inte så väl fallen i dag men annars trodde han att ingen karl men kanske någe fruntimmer i stan öfvergick honom i sång. – Polskor, bland andra ”bondens och satans”, sjöng han så att fötterna stampade af sig sjelfva och han höll på länge; till slut orkade han ej men menade att ”det dock var så mycket att hon hade hört gubben”. – Nu har han en sådan lust att gå upp till Sthlm och tacka dem som hjälpt honom samt sjunga för kungen. – (Cit. efter Jansson 1981, s. 59-60)

Litteratur

Jansson, Sven-Bertil 1981: ”Ellen Key och folkets visor”, *Sumlen* 1981. Stockholm.

Jonsson, Bengt R 1967: *Svensk balladtradition I*. Stockholm.

Södling C. E., artikel i tidningen *Tidskrift för hemmet* 1874:3/4 och 1874:6.

Se www.ub.gu.se/samlingar/kvinn

Högtidspolska.

Efter Mäster Plut, uppt. och arrang. af C. E. Södling.

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *f*. There are also articulation marks such as accents and slurs. The word "Fine." is written above the third system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

*) Ibland 3 å 400 polskor är det första gången jag funnit någon, likt ofvanstående, i ren dorisk tonart. Den utföres något långsammare än vanligt. På samma gång jag velat efterkomma Red:ns önskan, att sätta polskan i moll, kan den ock af den så önskar, spelas dorisk, då *alla* höjnings- och sänkningsstecken, såväl de beständiga som tillfälliga, uteslutas. Bäst låter den höra sig på fiol: men g-strängen bör då stämmas i a.

Denna polska är en af de äldste perlor inom vår sköna, förhistoriskt auborna folkmusik.

C. E. S.



Sidney Bechet kopplar av tillsammans med saxofonisten Charlie Parker och franska beundrare under jazzfestivalen i Paris 1949. Mannen längst t.h. är festivalarrangören m.m. Charles Delaunay.

Petite fleur

Sidney Bechets franska jazzeternell

Jens Lindgren

I jazzens mylla växer många blommor. Hela fång av rosor, tulpaner och liljor har under 1900-talet inspirerat kompositörer och musiker alltifrån ragtime-pianisten Scott Joplin till dagens jazz-, rock- och rapartister. En liten blomma som visat sig synnerligen livskraftig är den "Petite fleur" som saxofonisten och klarinettisten Sydney Bechet komponerade i början av 1950-talet. Det var en vacker liten mollmelodi, som blev populär långt utanför jazzkretsarna, också en ovanligt livskraftig melodi, eftersom den spelas och avnjuts alltjämt.

Bechet från New Orleans

Om melodins kompositör Bechet vet vi en hel del tack vare självbiografin "Treat It Gentle", där han beskriver sin uppväxt i jazzens födelsestad New Orleans. Han var kreol, ett begrepp som haft varierad innebörd under olika epoker. I början av 1800-talet hade kreolerna i New Orleans varit en gynnad folkgrupp, men allteftersom staden blev mer och mer amerikaniserad, såg de sin status sjunka och sina privilegier försvinna. Flera av de förnämsta affärsmännen, politikerna, konstnärerna och hantverkarna hade varit kreoler, många av de mest framstående musikerna likaså.

Bechet var ett musikaliskt underbarn, som behärskade klarinetten redan när han var sex år, och i yngre tonåren spelade han med jazzkungar som King Oliver, Bunk Johnson och Kid Ory. Dansmusiken i New Orleans – som i 1900-talets begynnelse ännu inte kallades "jazz" – var huvudsakligen en kollektivt improviserad musik. Sättningen kunde variera från orkester till orkester men

också över tiden. De flesta orkestrar hade fiol, kornett, klarinett, trombon, gitarr och kontrabas och många av musikerna spelade även andra instrument, t.ex. när de paraderade i brassband. I början av 20-talet började några av de mer virtuosa instrumentalisterna att uppmärksammas som solister. Den mest kände av dessa var givetvis Louis Armstrong, men Sidney Bechet bidrog också han till att utveckla jazzen så att uppmärksamheten riktades på just solisten.

En av de första som uppmärksammade Bechet i större sammanhang var den schweiziske dirigenten Ernest Ansermet, som efter att ha hört honom spela "Characteristic Blues" i en ofta citerad recension skrev att han hade upplevt "en klarinettvirtuos som verkar vara den förste av sin ras som har komponerat en perfekt formad blues för klarinett". Han beskrev också att han beundrade Bechets "uppfinningsrikedom, kraften i hans betoningar och hans våghalsighet, hans djärva nymodigheter och infall", ja han drog till och med paralleller med Bachs andra Brandenburgkonsert när han beskrev Bechets skoningslösa avslutning av bluesen: "Jag antecknar namnet på detta artistiska geni, jag kommer aldrig att glömma det – Sydney Bechet", och Ansermet avslutade sin recension med att filosofera: "förmodligen är detta den riktning jazzen kommer att ta i framtiden".¹

Bechet spelade i många olika sammanhang under jazzens och swingens år på 20- och 30-talen. Vi finner honom bl.a. i turnérande dans- och revyorkestrar på båda sidor av Atlanten samt på något hundratal grammofoninspelningar. Eftersom han aldrig lärde sig att behärska notläsning blev hans viktigaste roll som jazzsolist, och på flera av dansbandsinspelningarna framstår kontrasten mellan de uppstyltade, "corny" och stela arrangerade partierna och Bechets svängiga, intensiva soloinsatser, oftast på sopransaxofon, ett instrument han fattade tycke för under en turné till London 1919.

Efter andra världskriget vaknade intresset världen över för den tidiga jazzen, och Bechet blev en av de "återupptäckta" hjältarna från jazzens barndom i New Orleans. Startskottet för hans andra karriär blev Paris Jazz Festival 1949 där han gjorde formidabel succé. Han kände sig hemma bland fransmännen också som kreol, eftersom han kunde kommunicera med sina beundrare och kolleger på förfädernas språk franska, om än på den modifierade form som var hans modersmål: kreolfranska. I det nya landet spelade han med entusiastiska

ungdomar som hade lyssnat på de gamla 20-talsinspelningarna med Louis Armstrong, Kid Ory, Jelly Roll Morton och King Oliver. Klarinettister och bandleadare som Claude Luter, Maxime Saury och André Réwélliotty tävlade om att ha Bechet med i sina band och han ”lyfte” deras orkestrar till tidigare ej uppnådda höjder – att ha en äkta New Orleans-musiker av Bechets kaliber gav givetvis trovärdighet åt de franska amatörmusikerna. I Paris rörde han sig nu i intellektuella kretsar bland konstnärer, artister och författare som Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Juliette Greco, Boris Vian och Yves Montand, en helt annan miljö än vad som erbjöds en enkel jazzmusiker i USA. Han gifte sig med Elizabeth Ziegler i Cannes 1951. Paris och Juan-les-Pins blev, med undantag för turnéer, hans fasta punkter fram till hans död 1959.

Personlig stil

Klarinettens roll i den tidiga jazzen var i huvudsak att spela obligatstämmor till melodin, i viss mån har den samma roll som piccolaflöjten i brassbanden. Man kan säga att Bechets tidiga stil är en naturlig vidareutveckling av det spelsättet, och i kombination med de blues-, ragtime- och folkmusiktraditioner som var gängse i New Orleans formade han ett nytt solistiskt uttryckssätt. Allmänt anses Louis Armstrong vara den förste jazzsolisten, och Bechet har för eftervärlden hamnat i hans skugga, men Bechet var väl så kreativ och nyskapande redan vid den tid då Armstrong gjorde sina landvinningar i början av 20-talet. Det framgår av några inspelningar som gjordes redan 1924 där de båda New Orleans-musikerna förekommer tillsammans. Här framgår att också Bechet redan då är en fullt utvecklad jazzmusiker. Hans stil kom inte att ändras särskilt mycket under hans karriär. Jazzhistorikern James Lincoln Collier pekar på Bechets ”aldrig sinande idéer, den feta tonen som också har en skarp kant som skär igenom ensemblerna och dominerar musiken, hans morrande och raspande och, framför allt, hans oklanderliga swing som svävar över grundrytmen”.² Flera stora jazzsolister säger sig stå i tacksamhetsskuld till Bechet, bl.a. Johnny Hodges och Benny Carter. Hans genuina spel kom även att göra intryck på några av den moderna jazzens stora såsom Steve Lacy, Roland Kirk och Archie Shepp. På den senares album ”Tribute to Sidney Bechet” förekommer t.ex. en 13½ minuter lång version av ”Petite fleur”.³

Vad som tilltalade just fransmännen var – utöver Bechets musikaliska tempera-



Den svenske klarinettisten Bunta Horn tillsammans med sin idol (Stockholms konserthus 1949).

ment – hans frasering och förkärlek för vackra melodier. Han hade redan innan han ”blev fransman” gjort uppskattade inspelningar av sångbara stycken som ”La vie en rose”, ”Swanee River” och ”Summertime”, med en intensitet och ett vibrato inte helt olikt Edith Piafs, och det är lätt att förstå varför den franska publiken tog honom till sig på ett annat sätt än vad de gjorde med hans främste rival, den mer ”bluesige” och burleske kollegan/konkurrenten Louis Armstrong.

Petite fleur

Fram till 1949 hade Bechet skrivit ett femtiotal melodier, varav många säkerligen var enklare improvisationer över bluesharmonier (döpta i efterhand), andra stomp- och ragtimekompositioner av gängse jazztyp. Han hade också skrivit och spelat in några originella stycken som hade mer personlig ”touche”: ”Egyptian Fantasy”, ”Blues in the Air” eller ”Georgia Cabin”. ”Strange Fruit” och ”Summertime” är några sådana känsloladdade inspelningar som förebådar succén ”Petite fleur”, där

hans karakteristiska, intensiva vibrato understryker dramatiken.

Åren kring 1950 då han slår sig ner i Frankrike komponerar han alltmer, och det är vid den tiden som "Petite fleur" tillkommer. Ironiskt nog har dock detta lilla vackra, romantiska stycke en mindre smickrande tillkomsthistoria. Jazzhistorikern John Chilton berättar i sin Bechet-biografi.

Trumslagaren Moustache Galepides hälsade en dag på hemma hos Bechet och hörde dennes röst från toaletten. Bechet bad hustrun Elizabeth komma med sopransaxofonen, hon gjorde som han ville, och den nya melodin hördes från det lilla, avskilda rummet. Bechet kom senare nöjd ut och förklarade att melodin hade kommit till honom i ett osannolikt ögonblick. Moustache föreslog att det skulle heta 'Petite fleur' och Bechet samtyckte förtjust.⁴

(Trots detta har denna vackra melodi blivit uppskattad som en av vår tids mest romantiska sånger...)

Som fallet är med så många andra kompositioner har "Petite fleur" likheter med andra, tidigare komponerade alster. Stora delar av "Petite fleur" för tankarna till en populär jazzstandard, "Alone Together".⁵ Många kompositörer har vittnat om att sådant sker i skapelseprocessen och att det inte handlar om medveten stöld.

"Petite Fleur" kom ut på skiva i flera versioner där Bechet spelar med olika orkestrar, den 21 januari 1951 med ett franskt s.k. all star-band i studio och senare i liveinspelningar med vännen Claude Luters orkester. Fransmännen tog den till sitt hjärta på samma sätt se de gjorde med Bechets övriga "franska" kompositioner "Dans les rues d'Antibes", "Pattes de mouche" och "Si tu vois ma mère". De älskade "sin" Sidney, och i hans nya hemland visade man honom sin uppskattning genom att ständigt begära melodierna, spela in egna versioner av dem och förse dem med franska texter. Hans skivor såldes i stora upplagor i Frankrike.

Monty Sunshine

Sommaren 1956 semestrade den engelske jazzklarinetisten Monty Sunshine i Spanien tillsammans med sin fru. I en intervju⁶ berättar han hur de på restaurangen där de åt middag brukade lyssna till en dragspelare som varje dag spelade en vacker, romantisk melodi som fastnade i hans sinne.

När vi några månader senare skulle göra en skivinspelning med Chris Barbers band var vi i stort sett klara men hade utrymme för ytterligare en låt, och jag erinrade mig

den där sommarmelodin från Spanien. Av någon anledning blev min version lite annorlunda än originalet för jag kapar genomgående bort en takt och jag fraserar lite annorlunda på några ställen. Dessutom spelar jag den i ass-moll i stället för g-moll som Bechet.

Det är mycket troligt att det var den spanske dragospelarens ”taktmissar” som förevigades i Sunshines version av ”Petite fleur”, ett inte helt ovanligt fenomen bland restaurang- och gatumusikanter...

Sunshine blev en av den engelska s.k. ”trad-vågens” idoler. Vanligtvis är det ju bandleadare som blir berömda, men i Barbers band vederfors denna ära alltså även en av bandmedlemmarna, och Sunshine gick miste om de stora pengar som flöt in på denna miljonsäljare.

Jag tyckte egentligen bättre om ’Wild Cat Blues’, som var ett annat solonummer som slog med bandet, säger han i samma intervju. I Tyskland lanserades båda på singelskivor och vi låg på topplistor både här och i USA i över 18 månader! Jag har faktiskt en inramad bild på väggen här, signerad av Sidney, där han skriver ’To Monty who made Petite fleur in the Sunshine’ /ha, ha,ha/ och när det hela snurrade som mest var jag över till USA och spelade den i Ed Sullivans TV-show! Jag tycker fortfarande om låten! Det är ju också lustigt hur en sån här storsäljare drar royaltypengar från den som har rättigheterna till baksideslåten. Clarence Williams lär ha fått in £30 000 tack vare ”Petite fleur” på det viset!



En svensk utgåva av Petite fleur med Chris Barber.

Ibland framförs ”Petite fleur” med engelsk text och heter då ”Little Flower”⁷ eller ”A Time to Love, A Time to Cry”⁸. Den franska texten är av Bechet själv samt Fernand Bonifay och finns inspelad med bl.a. Anny Gould, Annie Cordy, Moulloudji och Petula Clark. Den räknas som en klassiker inom den franska chansenen.

Populär

1900-talet uppvisar många exempel på melodier som plötsligt blir populära och sprids över hela världen. Det är alla låt-

makares dröm att "få till det", men få förunnat. Där finns exempel som "Harry Lime Theme" (= "Tredje mannen"), "Rock around the Clock" och "Aldrig på en söndag". "Petite fleur" är en av dem.

Jazz- och dansmusiker får ideligen "request" på den, och en bläddring i Sveriges Radios grammofonarkivs register ger 86 träffar. Den har spelats in av så vitt skilda artister som dragspelaren Karl-Erik Sandberg som rapparna "The Firm". Däremellan har vi inspelningar med Claude Luter, Roger Whittaker, Acker Bilk, James Last, Steve Lacy, Rolf Carvenius, allehanda svenska dixieband som Jazzin' Jacks, och Cave Stompers, Nini Rossi, Mats Olsson, The Spotnics, Cool Candys, Billy Vaughn, Si Zentner (och albumet "De 20 mest önskade dansmelodierna"), Woody Herman, Neal Hefti, Xavier Cugat, Benny Goodman, Henri Salvador...

Känns igen från första tonen

En av våra populäraste traditionella jazzmusiker, Rolf Carvenius framträder ofta som klarinetsolist.

Det är ju en sån där låt som folk älskar. När de ser att jag har klarinett kommer de alltid fram och frågar om jag inte kan spela den. Det är ju mest såna då som inte är direkt 'jazztokiga' men som vill höra nåt dom känner igen. 'Petite fleur' var ju temat i TV-filmen 'Saxofonhalliken', där dansbandet spelar den för att hjälpa de dansande på traven att finna en partner. Det är den bästa låten man kan välja om man vill ha upp folk på dansgolvet. Den har nån inbyggd magi, på nåt sätt, men många jazzmusiker håller sig för goda för att spela låtar som är alltför kända. Ibland brukar jag fråga publiken om de känner igen den här låten, och så spelar bara jag bara första tonen, och de gissar alltid rätt.⁹

Att det ligger magi redan i första tonen bekräftas av det faktum att anslaget till "Petite fleur" har blivit föremål för akademiska studier. I uppsatsen "A Mathematical Interpretation of Expressive Intonation" använder matematikern Yves Heellegouarch Bechets inledningston i "Petite fleur" för att med matematikens hjälp styrka sina teser kring ett musikaliskt fenomen.

Temat i varje refräng börjar med ett högt ess som är den sänkta sexten i Eb/G. Enligt alla avhandlingar dras denna sänkta sext till den rena kvinten. Musikvetaren D. Cooke hävdar /.../ att förväntningarna på den rena kvinten i detta sammanhang skapar en känsla av spänning, vilket kan jämföras mot innehållet i texten under

noterna till 'Petite fleur'. Varje gång denna refräng återkommer försöker Bechet i sitt spel att betona denna känsla av förväntan. Bland annat noterar lyssnaren att hans ess är avsiktligt lågt: för lågt enligt tempereringen, men icke desto mindre stämmer det ljuvligt!"¹⁰

Kanske är det denna förväntan Carvenius vittnar om när han hävdar att det går ett sus genom publiken redan efter första tonen?

Jazzeternell

I likhet med Louis Armstrong, vars musikaliska storhetstid allmänt anses vara 20-talet och inspelningarna med Hot Five, vilar Bechets berömmelse på de stora försäljningssuccéer han hade på 50-talet. Armstrong kommer främst att leva kvar i folks medvetande för sina 50-talsinspelningar och sin hesa sång i topplistesuccéer som sångare i "What A Wonderful World", "Hello Dolly" och "Mack the Knife", Sidney Bechet för en vacker liten mollmelodi som kom till av en slump i ett oväntat ögonblick. Dess skapare lever också vidare på andra sätt: I Juan-les-Pins, där Bechet levde som en kung under många år, restes 1960 en staty över honom dit många av hans beundrare vallfärdat genom åren, bl.a. Duke Ellington-saxofonisten Johnny Hodges. 1997 avtäcktes en replik av samma byst i Congo Square i födelsestaden New Orleans i anslutning till The Sidney Bechet Centennial Conference. Hedersbevisningarna har dock varit fler i Europa än i USA och särskilt Frankrike, där gator, skolor, jazzklubbar, maträtter(!) bär hans namn. I Tchad och Gabon är han porträtterad på frimärke, men det vackraste och mest bestående minnet kommer dock att förbli en liten blomma.

Noter

1. Ansermets intervju publicerades ursprungligen i *Revue romande* i oktober 1919 men har återgivits i ett flertal sammanhang, bl.a. i kapitlet *Sidney Bechet and His Long Song* av Lewis Porter och Michael Ullman i *The Black Perspective in Music*, vol. 16, nr 2, hösten 1988.

2. Collier, James L: *The Making of Jazz*, Papermac. Macmillan Publishers Limited, London 1981 (Författarens övers.).

3. Impro 06, utgiven 1982.
4. Chilton, John: Sidney Bechet – The Wizard of Jazz. Mac Millan Press Ltd, London 1987, sid. 251
5. Av Howard Diez och Arthur Schwartz.
6. Telefonintervju med författaren den 6 april 2005.
7. Text av Sidney Bechet och Fernand Bonifay.
8. Text av Bill Giant, Bernie Baum och Florence Kaye.
9. Telefonintervju med författaren den 6 april 2005.
10. Yves Hellegouarch: "A Mathematical Interpretation of Expressive Intonation", Internet <http://arpam.free.fr/hellegouarch.pdf>. Författarens övers. I original: "The theme of each refrain begins by the top E^b of the minor sixth E^b/G. According to all treatises this minor sixth is attracted to the perfect fifth D/G. The musicologist D. Cooke says/.../ that the expectation of the perfect fifth in this context creates a sentiment of anguish, and this can be checked if you pay attention to the meaning of the words underneath the notes of 'Petite fleur'. Each time this refrain reappears, S. Bechet tries to emphasize in his way of playing this sentiment of expectancy. Among other things, the listener notices that his Eb is intentionally flat: too flat according to equal temperament but nevertheless marvellously in tune!").

I samma artikel skriver Hellegouarch senare med anledning av matematiska resonemang kring den pytagoriska skalan: "The score of 'Petite fleur' shows that the first note is an E^b and that the next chord contains D and F[#], so the abstract scale in which it is written is G minor, and this has to be present in the mind of all the listeners from the beginning. A player like S. Bechet (I mean a good player) will play the E^b in a way which will make it quite different from a D[#] (to suppress the homonymy) and the F[#] in a way which will make it quite different from a G^b: this can be done in the Pythagorean scale but not in a tempered scale!"

MUSIKINSTRUMENT- UTSTÄLLNINGEN

— i —

KONSTAKADEMIEN

anordnad av

STOCKHOLMS-TIDNINGEN

och

Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur

öppnas för allmänheten

Lördagen d. 21 Mars kl. 1 e. m.



Konserter hållas varje afton under med-
verkan av Koncertmästare Sven Kjellström,
Professorerna Lars Zetterqvist och H.
Marteau, Koncertångare Joh. Ljungqvist
samt landets förnämsta bygdespelmän.

— ENTRÉ 1 Kr. —

Till invigningshögtidligheten i afton kl. 7.30
e. m. finnas, förutom för de inbjudna gäster-
na, ett fåtal platser reserverade för inträsesa-
de som kunna hänvända sig till förste
Vaktmästaren vid Konstakademien.

Musikinstrument som hemslöjd

Tommy Sjöberg

En musikinstrumentutställning anordnades i Konstakademiens lokaler i Stockholm under en marsvecka 1925. Det var en mycket uppmärksam händelse och tusentals människor besökte den, men idag är den nästan totalt bortglömd. Syftet med utställningen var att lyfta fram instrumentbyggandet som en del av hemslöjden, samt slå ett slag för svenskbyggda instrument. Samtidigt ville man framhålla svensk folkmusik som motvikt till utländska schlager och därför var föreläsningar och konserter en viktig del av programmet. Inbjudan till utställningen riktades främst till amatörbyggare, även om yrkesmän inte avvisades.

Arrangör var Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur, en organisation av folkdans- och hembygdsföreningar som då funnits i fem år. Som ekonomisk garant fungerade *Stockholms-Tidningen* (ST). Konstakademiens lokaler på Fredsgatan användes ofta för utställningar, och man disponerade där tre salar.

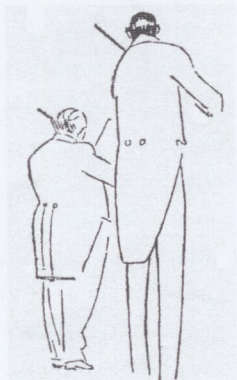
Själva idén till instrumentutställningen kom från Ungdomsringens initiativrike Ernst Granhammar (1881–1946), museiuppsyningsman, senare intendent vid Riksmuseet. Övriga kommitterade var konsul O. Tamelander, fil.kand Sven Kjersén (Ungdomsringen), arkitekterna Einar L:son Rudskog och A. Eriksson samt redaktör R. Törnebohm (ST). Inbjudan till utställningen, undertecknat av Ungdomsringens hedersordförande börsdirektören Kurt Belfrage och Granhammar, gick ut i *Stockholms-Tidningen* 1924. Man hade tänkt sig att hålla öppet andra halvan av mars månad 1925 och hoppades få se ungefär 200 utställare med totalt omkring 500 instrument, ”Företrädesvis fioler men även nyckelharpor, gigor, klarinetter, näverlurar, ko- och bockhorn, fingerpipor o.s.v.” som det stod i inbjudan [ST 1924-06-01].

Ett cirkulär, daterat i december 1924, drog upp riktlinjerna för hur instrumenten skulle skickas in och andra praktiska detaljer. Utställarna skulle sätta en etikett på varje utställt instrument med uppgifter om byggare och begärt pris. Dessutom skulle en blankett fyllas i med uppgifter om byggaren själv och hans instrument, om han använt svenskt virke och andra detaljer etc. Man hade först tänkt sig att presentera varje utställare med porträtt i en katalog, så många foton skickades också in.



För varje instrument togs det ut en utställaravgift på 1 kr och en försäkringsavgift på 50 öre, och kvittona skulle bifogas blanketten. Alla dessa anmälningar och foton förvaras idag i Musikmuseets arkiv.

Till att granska och bedöma instrumenten tillsattes en nämnd av sakkunniga bestående av: professor Lars Zetterqvist, före detta konsertmästare i både Hovkapellet och Konsertföreningen; professor Henri Marteau, franskfödd violinvirtuos; Sven Kjellström, konsertmästare i Konsertföreningen; violinbyggare Erik Lindholm; Musikhistoriska museets föreståndare docent Tobias Norlind; folkmusikern Dan Danielsson, posttjänsteman från Filipstad samt nyckelharpospelmannen på Skansen Jonas Skoglund från Tolfta. Zetterqvist och Kjellström hade det gemensamt, förutom att ha varit konsertmästare i Konsertföreningen, att de även var uppväxta bland spelmän samt fyllde jämna år i anslutning till utställningen. Trots detta engagerade de sig ändå hårt.



Her Zetterqvist & Kjellström

Till de tio bästa byggarna skulle utdelas första pris i form av en guldmedalj, ritad av Alois Ritter. Andra pris i form av silvermedalj skulle gå till ett fyrtiotal byggare medan tredjepris, en bronsmedalj, skulle tilldelas ett femtiotal. Alla utställare fick dessutom ett diplom, ritat av Märta Redlund.

Utställningsdagarna fastställdes till 21–28 mars 1925. Granskningsnämnden fick ett styvt jobb när de fyra da-

gar före öppningsdagen ställdes inför vad som slutligen blivit ca 600 instrument från 254 utställare. Om de kunde granska ett instrument på fyra minuter skulle de ha arbete 10 timmar per dag, oavbrutet! Att de lyckades med detta får nog ses som en bragd. Lindholm bedömde byggkvalitet medan de övriga spelade på alla instrument, både en och två och tre gånger för att fastställa slutordningen. Lindholm berättar i en artikel i ST att de snabbt blev klara över att för att hinna, måste de skapa en poängsättning, dels för instrumentets tonkvalitet och dels för byggkvaliteten. Skalan gjordes 10-gradig, och de båda poängen lades ihop, varefter medaljerna fördelades efter poängsumman.

Kanske kunde en god cremonesare, av en Stradivarius eller en Guarneri, ha kommit upp i maximala 20 poäng, men här gavs de förnämsta instrumenten 18 poäng, de flesta silvermedaljörerna låg i intervallet 8–15 poäng, bronsmedaljörerna 4–7 poäng, medan flertalet instrument inte fick fler än 1–2 poäng. Dessa senare, kanske mer grovt tillyxade, benämndes skämtsamt av Kjellström i hans öppningsanförande för "kretmonesare". Alla medaljörer presenterades i ST samma dag som utställningen öppnades, guldmedaljörerna med porträtt, guld- och silvermedaljörerna med omdömen om instrumenten. Bland guldmedaljörerna presenterades också den enda kvinnliga deltagaren. Hon erövrade en silvermedalj men hennes make var en av guldmedaljörerna. För guldmedalj gavs följande omdömen till de sju amatörerna: "präktig och märgfull", "fast och saftig", "ljus och behaglig", "klangfull och jämn", "klar och kraftig", "god och kraftig" eller enbart "kraftig ton". Omdömet för de tre yrkesmännen publicerades inte. För silvermedaljörerna, inalles 10 yrkesmän och 30 amatörer plus 4 som tillkännagavs sista dagen, löd omdömena mestadels "God ton och godt arbete" för violinerna. För andra instrument presenterades inget omdöme. Bronsmedalj delades ut till 50 byggare, plus 3 sista dagen.

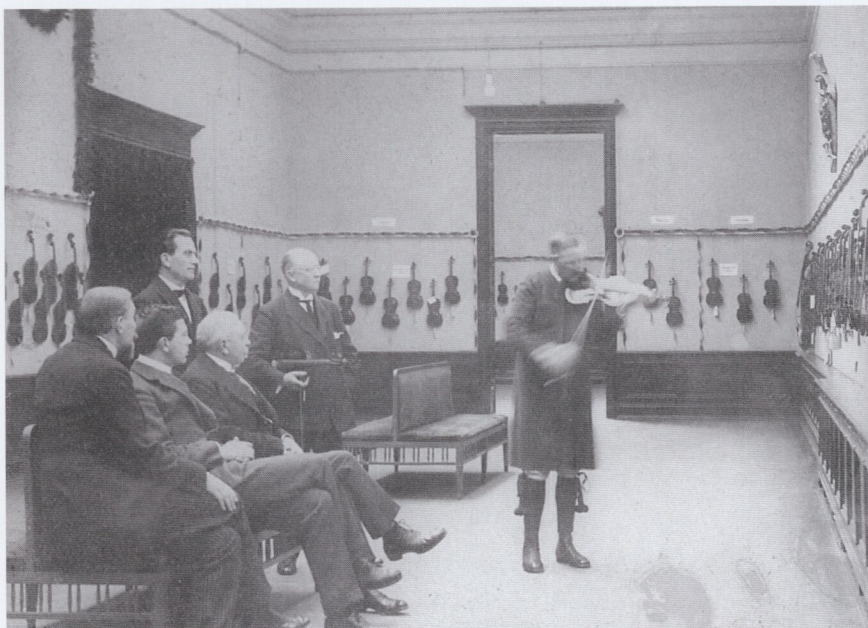
Den högtidliga invigningen av utställningen skedde på fredagskvällen den 20 mars inför särskilt inbjudna. Efter att spelmännen spelat Kolarmarschen, som spelats när Carl XIV Johans sarkofag forslats från Älvdalen, hölls tal av Kurt Belfrage och Sven Kjellström. Låtar och violinstycken framfördes sedan av Kjellström, Zetterqvist, Danielsson och sju spelmän ur Ungdomsringen under ledning av Anders





Soling. Belfrages och Kjellströms anföranden trycktes i sin helhet i ST dagen därpå.

Utställningen och katalogen var ordnad efter landskap, och instrumenten var numrerade inom varje landskap. I samband med invigningen publicerade många tidningar uppgifter om antal utställare från de olika landskapen. Tyvärr stämmer inte siffrorna från pressen med de som trycktes i katalogen, men det kanske kan förklaras med att katalogen trycktes ungefär en vecka innan utställningen invigdes. Detta tyder ju också på att man tog in instrument i sista minuten, kanske för att fylla på de sämst representerade landskapen. I alla händelser var de största landskapen Uppland och Södermanland samt Stockholm som bildade en egen grupp, med väl över 60 instrument vardera. Andra stora landskap var Värmland, Dalarna och Jämtland med över 40 instrument, medan Hälsingland, Västmanland och Västergötland



Kjellström, HKH, Lindholm, Leijon, Danielsson, Olsson. Reprofoto Per-Ulf Allmo

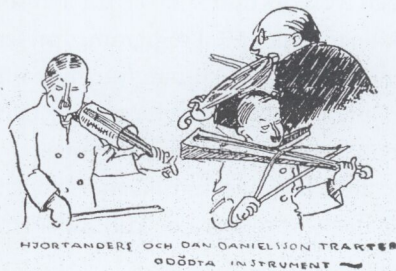
representerades av ca 25 instrument vardera. Endast Halland och Öland saknades. Landskapsavdelningarna var i vissa fall dekorerade av de olika landskapsföreningarna i Stockholm.

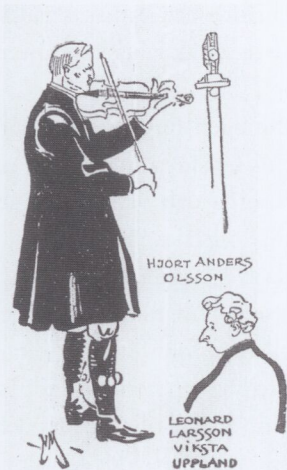
På lördagsförmiddagen den 21 mars, innan utställningen öppnades för allmänheten kl. 13.00, visades den för H.K.H. kronprins Gustav Adolf. Över en timme blev han visad runt av utställningskommisarierna och fick höra låtar spelade av Dan Danielsson och Hjort Anders Olsson (se bild sid. 98). Spelmännen tillbringade sedan dagen på utställningen, biträdta av J. Sandin från Kiruna, guldmedaljerad byggare, och spelade på de instrument som allmänheten begärde. På kvällen var det sedan konsert med dessa tre samt folkvisor framförda av Johan Ljungqvist, nyckelharpospel av Jonas Skoglund och föredrag om fiolbyggande av ännu en guldmedaljör, direktör Ernst Rydberg. Entrén var satt till 1 krona och programbladet kostade 50 öre, en tämligen enkel trycksak utan bilder och utan uppgifter om instrumenten.

På söndagen var det många besökare och konsertsalen fylldes. En extra attraktion var violinisten Lotti Borisch-André-
asson, före detta elev till Zetterqvist, som spelade en del klassiska stycken.

Upplandsbyggaren Anders Wadman från Västlands socken hade till utställningen byggt några kuriösa stråkinstrument som han för övrigt belönades med silvermedalj för. De blev flitigt

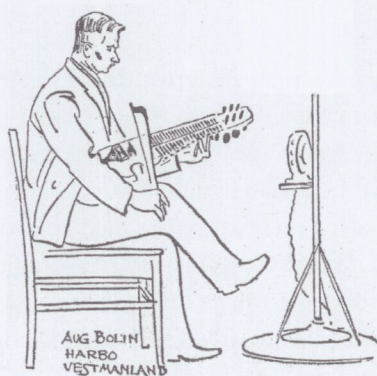
begagnade, både under utställningsdagarna och konserterna, då Hjort Anders och Dan Danielsson spelade duett. Till måndagskvällens konsert hade Hjort Anders bjudit med sig sin elev Leonard "Viksta-Lasse" Larsson, och då spelades det stråktrio på de underliga instrumenten. En annan nytillkommen spelman var August Bohlin, violinist som börjat bygga och spela nyckelharpa, med silvermedalj som resultat. Vidare sjöng fröken Ellen Lagergren östgötavisor. Det kungjordes att utställningen förlängts med en dag, till den 29 mars, på grund av det stora publikintresset. Nystartade AB Radiotjänst ville utnyttja tillfället och låta några spelmän framträda i ordinarie kvällsprogrammet på torsdagen.





Onsdagen var Jungfru Marie Bebådelsedag, en helgdag, och ingen ST utkom. Utställningen var dock öppen och publiktillströmningen var än större. Nyttillkomna artister under konserten med värmlandstema var Fredrik Trobäck's stråkensemble, känd från restaurang Gillet och från radio, liksom Hjalmar Arleman som trakterade luta och sjöng därtill. En ung upplandspelman, Karl Ling från Skebokvarn spelade fiol. Kommitterade beslöt att dubblera både lördagens och söndagens konserter.

Under torsdagskvällens konsert saknades Hjort Anders och Danielsson eftersom de spelade i radion. Larsson och Bohlin spelade också i radio men lyckades dubblera – Radiotjänsts lokaler låg ju alldeles i närheten på Malm-skullnadsgatan 19. Programmet presenterades av Sven Jerring och Granhammar inledde med ett kortare föredrag om folkmusik som sedan trycktes i ST. Där framhöll han att ett syfte med utställningen var att hävda svensk hemslöjd som motvikt till de enklare instrumenten av utländsk härkomst man kunde finna i de flesta bok- och musikhandelsfönster – så kallade "kryddbonesare". Man tillät sig dock att spela på de kuriösa instrumenten i radion!

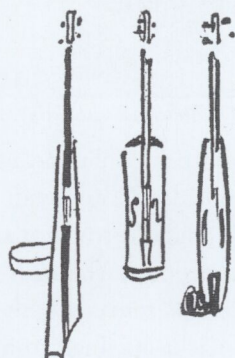


Under fredagen filmades utställningen av Svensk Filmindustri för ett inslag i SF-journalen påföljande vecka. Inslaget blev ca 47 sekunder och stumfilmen visar bland annat Lindholm med en del kuriösa instrument och spelmännen Danielsson, Hjort Anders och Larsson. Fredagskvällen inleddes med föredrag med skioptikonbilder (föregångare till diabilder) från Dalarna av Algot Lindblom, rektor i Vasa Realskola,

kandidat Armand Grenfelt spelade Fritz Kreisler-melodier, Danielsson spelade vallåtar, ett mycket uppskattat inslag, och G.E. Karlsson från Midsommarkransen spelade nyckelharpa. Konserten avslutades med en stråkkvartett på de kuriösa instrumenten med Hjort Anders, Larsson, Danielsson och Bohlin. Granhammar meddelade sedan att instrumenten skulle döpas på söndagen. Stockholms-Tidningen kommenterar det på följande sätt:

”Stockholms-Tidningen har satts i tillfälle att före dopakten ta del av dopboken. Enligt protokollet har den kvartsbuteljliknande företeelsen, som finns i två exemplar, och som Hjort Anders och Danielsson bruka spela duett på, fått namnet nattviol. Man funderade ett slag att kalla den Klass II, på grund av den intetsägande karaktär instrumentets ton har, men man stannade för det nämnda namnet av den anledningen att spelverket utan olägenhet kan trakteras nattetid. Det stör nämligen inte. Det stråkinstrument som är så beskaffat, att man får vända ryggen till auditoriet, när man spelar det, har fått den träffande benämningen trumpetfiol. Dess bakre del är öppen och formad som en trumpettratt. Den med strängar försedda tunnan, det tredje odöpta instrumentet, väcker naturligtvis tankar på smuggling, och då denna framför allt bedrivs i skärgården, kommer instrumentet att kallas skärgårdsfiol. En av de odöptas fäder var på utställningen i går kväll och visade sig både rörd och belåten över de viktagna åtgärderna.” [ST 1925-03-28]

Dop på fiolutställningen.



Trumpetfiol, skärgårdsfiol och nattviol.

Under avslutningsdagen beslutades att man skulle ge inte mindre än tre konserter för att tillfredsställa publiken. Dessutom skulle medaljerna till de deltagande delas ut. Ytterligare sju medaljörer hade utsetts bland amatörerna. Lördagens dubblerade konsert gästades av Knut Olof Ekvall från Romanäs, Småland, och Anders H:son Soling, Rättvikare i Stockholm. Två unga spelmän från Eskilstuna framträdde: John Olsson och Gustaf Wedin.

ST noterar publikrekord den sista dagen, över 1000 besökare. De flesta stockholmsbaserade byggarna hade infunnit sig, liksom många från landsorten. Prisutdelningen förrättades av Stockholms-Tidningens chefredaktör F. Em. Leijon, som också avtackade programkommittén. Den efterföljande finalkonserten



Hjort Anders på utställningen. Foto ur John Carlös arkiv.

Anders och Bohlin var faddrar. Dessa spelade sedan på instrumenten. Spelmännen övertalades dessutom att ge en extra konsert under måndagskvällen.

De enda instrument som granskades närmare i pressen var de ovanliga, till exempel de av Wadman som nämnts ovan. Andra kuriositeter var en mandolin dekorerad som en dödskalle, den enda utställda harpan, en fiol med hundhuvud till snäcka etc. Inga kromatiska nyckelharpor eller understrängade fioler nämns i pressen.

En systematisk genomgång av anmälningsblanketterna skulle förmodligen löna sig. Till exempel ombads byggarna uppge om de också var spelmän. Några få utställare känns ännu igen som sådana, t.ex. August Bohlin, Harbo och P. J. Carlsson, Tranås. En annan intressant uppgift kunde vara byggarnas uppgivna pris på sina instrument. En artikel i ST kommenterade detta som att de mest amatörmässiga byggarnas priser varierade kraftigt, från de mest blygsamma till de mest storvulna, medan de bättre byggarnas priser också var de mest realistiska och jämna. Tyvärr nämns inget om sålda instrument i pressen.

Musikhistoriska museet hade bildats 1899 med inspiration från teater- och musikpaviljongen som ingick i den stora konst- och industriutställningen i Stockholm 1897. Det kan vara svårt att se att utställningen 1925 fick några liknande effekter, speciellt idag, 80 år efteråt. En direkt följd av utställningen var i alla fall att på hösten 1925 anordnade Ungdomsringen i samarbete med Samfundet för Hembygdsvärd en kurs för unga fiolbyggare. Gensvaret blev stort, 18 an-

hade över 400 besökare och många fick avvisas. Spelmännen spelade och tacken avlöste varandra. Ny spelman var Anders Andersson från Rättvik, en släkting till Höök Olle. Slutligen döptes de kuriösa instrumenten till publikens jubel. Dopförrättare var Granhammar, medan Danielsson, Hjort

mälda, men man kunde i första omgången endast ta emot 6 st. Dessa fick ett stipendium på 50 kr var, men fick ta sig till Stockholm själva. Kursen leddes av Erik Lindholm i hans ateljé och målet var att ungdomarna skulle få hjälp att bygga en fiol på 4–6 veckor.

Ungdomsringens tidning *Hembygden* hade en sida riktad till fiolbyggare med tips och artiklar, från 1924 och framåt. Troligen var utställningen ett viktigt steg för violinbyggandets status, och Sveriges violinbyggarförbund bildades 1928 på initiativ av Granhammar, som också blev redaktör för deras tidskrift *Slöjd och Ton* 1930. Samma år deltog föreningen på Stockholmsutställningen, efter att instrumenten granskats på liknande sätt som 1925. Granskande och utfärdande av intyg blev en viktig del i föreningens etablering under några år. Den ombildades på 1960-talet till en nordisk förening och arrangerade en del fiolbyggartävlingar men lades ned 1981.

En sentida avläggare med bedömning av hembyggda instrument kanske kan sägas vara bedömningen av nyckelharpor som sedan 1975 sker i samband med spelmansstämman i Österbybruk. 1982 startade Hantverkets folkhögskola en 4-årig fiolbyggarkurs i Leksand. Utbildningen var inriktad mot professionellt byggande men blev ganska kortvarig och lades ner efter ett par omgångar.

Källor

Kungliga Biblioteket

Stockholms-Tidningen (mikrofilm) – en synnerligen rik källa

Även andra dagstidningar konsulterades, men endast någon enstaka längre artikel och några notiser kunde hittas, möjligen på grund av Stockholms-Tidningens engagemang.

Hembygden

Statens Ljud- och Bildarkiv

SF-journalen SF475 inslag nr 3, 1925-03-30

Musikmuseet – Material om Musikinstrumentutställningen:

Anmälningsblanketter

Utställningskatalog

Pressklipp

Giftet som gör galen

Dan Lundberg

För ett par år sedan fungerade jag som en av de artistiska ledarna vid det internationella folkmusiklägret "Ethno" i Falun. Lägret är till för ungdomar under 25 år och anordnas varje sommar. Rikskonserter arrangerar i samarbete med festivalen i Falun och flera internationella musikorganisationer, bl.a. Jeunesse musicale. Till ett sommarvarmt Falun anländer alltså ett drygt hundratal förväntansfulla unga musikanter. De kommer från olika musikmiljöer och kulturer och bildar en minst sagt brokig blandning. En gigantisk orkester formas med de mest oväntade instrumentkonstellationer – kinesisk månluta, nyckelharpa, arabisk oud, hardangerfeler, balalajkor, afrikanska slagverk, säckpipor, didjeridu, ungerska hackbräden etc.

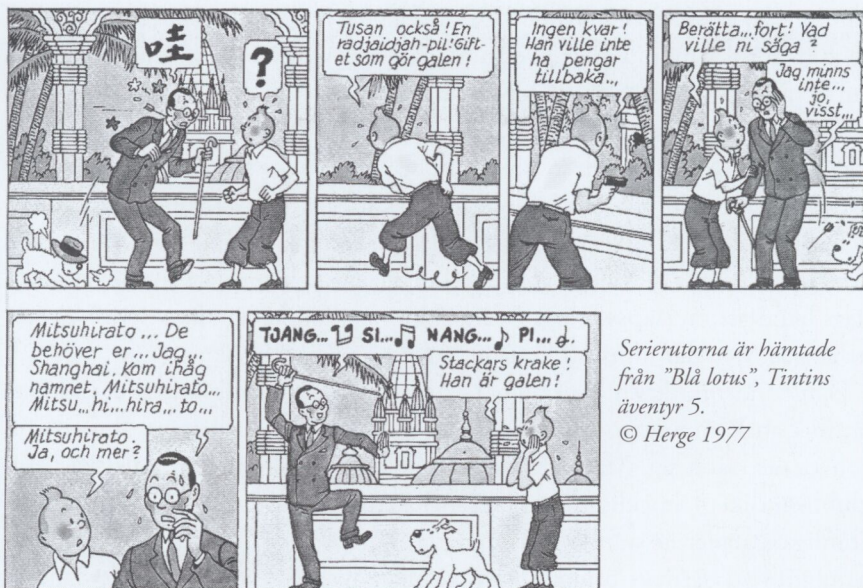
En viktig skillnad mellan Ethno-lägret och de flesta andra sommarmusikläger är att Ethno bygger på att deltagarna själva lär ut till varandra – det finns inga lärare eller någon fastställd repertoar. Men det vet knappast någon av de utländska deltagarna. De kommer till Falun och tänker sig att de ska bli drillade av folkmusikexperter och anar inte vad som kommer att hända med dem. Knappast någon har stått i en 100-mannaorkester tidigare. Och knappast någon har varit med om att deras egna låtar spelas på andra än de traditionella instrumenten hemifrån. För de flesta blir detta en enormt stark musikupplevelse som kommer mer eller mindre oväntat. Som ledare med erfarenhet från tidigare läger vet man vad som kommer hända och det är otroligt spännande att stå vid sidan och iakttä vad som sker.



Repetition på Ethno 2000. Foto: Dan Lundberg.

Efter de första övningarna i mindre grupper samlas alla deltagare till en första gemensam repetition. Någon har lärt ut ett par melodier och sen har vi arbetat med att lära in och arrangera för orkestern. Så samlas alla för första gången, musikerna ställer sig i sektioner, instrumenten finstäms, spänningen stiger. Egentligen vet ingen riktigt vad man ska förvänta sig. Det kan ju faktiskt bli nästan vad som helst. Så börjar man spela. Det kanske inte låter helt perfekt musikaliskt – men känslan blir enorm. En 100-mannaorkester är väldigt mäktig och att stå mitt i den är oerhört. För dem som lärt ut låten blir det en jättekick, att höra sin egen låt i helt ny skepnad, arrangerad med stämmor, komp, slagverk... Efter genomspelnningen blir det ofta tyst, nästan lite chockartat, så börjar någon fnissa lyckligt och sen utbryter en fullständig musikgalenskap. Alla spelar i stort sett dygnet runt i en hel vecka – sova kan man göra när man kommer hem.

Vad är det som gör musik så stark? Hur kan det komma sig att man ibland instinktivt känner att musiken tar över? – Det känns som om ryggraden krullar



Serierutorna är hämtade
 från "Blå Lotus", Tintins
 äventyr 5.
 © Herge 1977

sig, brukar en av mina vänner säga om starka musikupplevelser.

I ett av mina favoritavsnitt med Tintin – Blå Lotus – jagas han av kinesiska opiumsmugglare i Shanghai. De lömska skurkarna ingår i en organiserad smugglarverksamhet. I sin jakt på motståndare smyger de fram och använder sig av effektiva ljudlösa vapen – blåsrör med pilar doppade i det snabbverkande giftet radjaidjah – ”giftet som gör galen”. Offret har inte en aning om vad som hänt och drabbas plötsligt av fullständig galenskap. Det är kanske så det fungerar med musik också. Musiken träffar oss när vi minst anar det och så blir vi galna – galna av musik. När ungdomarna på Ethno blivit träffade blir de precis lika galna som den stackars Didi i Blå Lotus som i all vänlighet vill skära huvudet av alla han möter.

Men hur fungerar giftet? Man kan känna det som publik – på konsert eller i andra sammanhang eller som musiker på scenen. Ibland vill man bli träffad, ibland inte. Framförallt skulle man ju vilja ha kontroll över när man ska bli det. Som musiker på scenen är man extra lyhörd för det som händer, för stämningar och svängningar. Att lyckas träffa publiken med en giftpil av den här sorten är ju ofta precis vad man är ute efter – få lyssnarna att älska musiken villkorlös,

hämningsslöst. Målet är gillande vare sig det görs hoppande och dansande eller genom ett stillsamt njutande. Dessutom kanske musiker oftare ställer sig frågan om varför det händer ibland och ännu mer varför det inte händer vid andra tillfällen. Varför lyckas man få det att lyfta vissa gånger och varför känns det som att publiken sitter och sover vid andra? Det är klart man vill ha kontrollen över när det tänder till, blir häftigt, lyfter. Hur ska man då göra för att bättre behärska skeendet? Fullständig kontroll verkar vara en utopi – åtminstone för de flesta. Det handlar delvis om kunskaper, färdigheter, förväntningar – ett slags handfast musikpsykologi – sånt som man kanske kan lära sig förstå och behärska. Men där finns också något annat – något magiskt.

Dansbandsmusiker brukar bli bra på att läsa av sin publik. Man vet vad som får folk att komma upp på dansgolvet – och vad som får dem att sluta dansa och gå och sätta sig. Mats Einarsson (1990) har beskrivit hur grekiska nattklubbsmusiker i Stockholm styr och ställer på dansgolvet genom sitt musikval. Somliga signaler är subtila och uppfattas bara av den insatte. Annat är mer handgripligt, närmast brutalt. Som när man avhyser alltför berusade dansare genom att börja spela ”Små grodorna”. Signalen är tydlig. Nattklubbspubliken förstår genast vad som händer och den berusade gästen får ta sig av dansgolvet med svansen mellan benen innan bandet byter låt och dansen kan fortsätta. Men detta är ju knappast som att bli träffad av en snabbverkande giftpil, det är snarare ett signalsystem med fungerande sociala koder.

Kanske krävs det något slags äkta kärlek till musik och musicerande för att



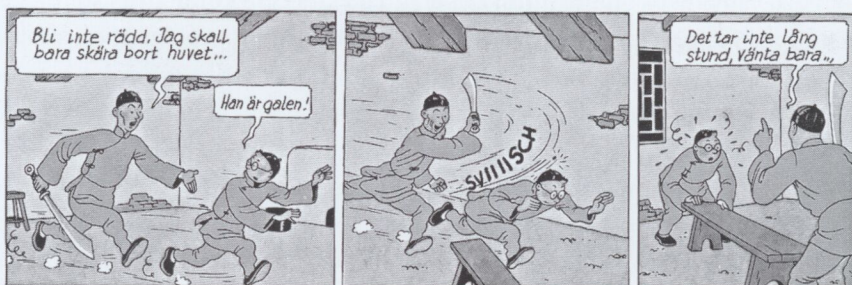
det ska funka. Åtminstone vill vi gärna tro det. I boken *In i musiken* beskriver Peter Bastian hur besviken han blev på sin idol – den bulgariske klarinettisten Nikola Jankov. Anledningen var att denne inte uppträdde så lidelsefullt när man såg honom spela som det verkade när man lyssnade. Bastian

hade sökt upp honom i hans hem i Bulgarien och väntade sig en lidelsefull musiker med stark utstrålning men så var det inte. Klarinettisten verkade helt kall, samtidigt som det kom fantastiskt glödande, känslomättade toner ur klarinetten. Det var inte musikerns innersta känslor som kom ur hans klarinett – han fejkade känslor och Bastian kände sig förvirrad och lurad. Musiken var inte äkta. Egentligen hade ju musikern helt enkelt lärt sig behärska ett musikaliskt känslopråk. Som en skicklig historieberättare kunde han levandegöra det han berättade, domptera sina lyssnare, frammana spänningar och effekter som gör att musiken/historien blev bättre eller åtminstone mer uttrycksfull. Det är skickligt hantverk det. Men Bastian var inte nöjd med hur det lät – han ville inte bli förförd och ”solochvård” av en beräknande klarinettcharmör.

Det är klart att det finns en hantverksskicklighet som ligger bakom konsten att förföra med toner. Det vet varje instrumentalist eller sångare. Men det verkar också finnas mekanismer bortom det som kan förklaras i ord. Ibland när man befinner sig i en musiksituation så bara infinner det sig – den där magiska känslan som gör att omvärlden försvinner och man blir ett med musiken.

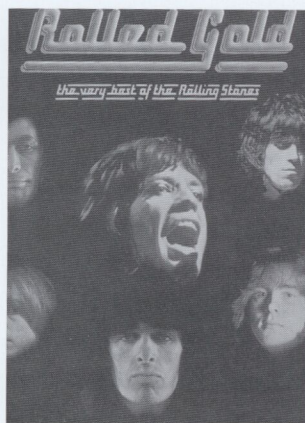
Det är kanske där lösningen ligger. Jag frågade en gång en arabisk musiker om vad det är som händer när publiken blir alldeles vild och börjar skrika under improvisationer i arabisk konstmusik. Jo, sa han, det är när musiker och publik får samma gestalt.

Samma gestalt – att bli ett. Det låter ju väldigt spännande men definitivt svårförståeligt för en västerlänning. Ett slags metafysiskt, mystiskt eller andligt tillstånd där både musiker och åhörare uppgår i varandra eller ett högre tillstånd och förenas med musiken. Ett slags musikaliskt nirvana. Kanske är det något liknade det som händer när en schaman försätter sig i trans genom



att sjunga och dansa. Men ändå inte riktigt. Här handlar det ju om något mer sublimt. Utan stora gester, subtilt och nära. Turkiska konstmusiker har ett ord för detta. Man talar om ”püf noktasi”, att musiken har en ”püf” (jfr Lundberg 1994). Termen är inte så lätt att förklara – kanske är det just en mental *puff*, en psykologisk inre explosion. I Redhouse’s ansedda turkisk/engelska ordbok förklaras ”püf noktasi” som ”to find the delicate vital spot of a thing” – att hitta pudelns kärna alltså. Vad är det då som händer? Jag filmade ett magiskt musikermöte på ett bröllop i Istanbul för några år sedan. Den turkiske sångaren İzzet Altınmeşe och den fantastiske blåsaren Ziya Aytekin, till vardags hemma-hörande i Alby utanför Stockholm, befann sig på samma bröllopsfest utanför Istanbul. Efter att firandet lagt sig och de flesta börjat gå hem möttes de två musikerna i festens utkant. İzzet började sjunga och Ziya tog fram sin ”mey”, ett rörbladsinstrument med dov, smekande klang. De båda musikerna föll in i varandras musik. En lågmäld subtil musikalisk duell inleddes och drog till sig allt fler åhörare. Snart hade man bildat en tät ring runt de spelande som om man ville stänga ute omvärlden – inget skulle få störa. Musikerna blev allt mer engagerade och publiken kände snart att de var vittnen till en unik musikupplevelse. Ziya och İzzet turades om att improvisera, helt fritt utan rytm med långa svepande melodilinjor. Helt klart eggade de varandra till allt djärvare musikdåd. Varje ny insats var ett försök att överträffa kollegans tidigare prestation. Den som inte improviserade höll en underliggande bordun för att stötta den andre. Publiken slöt sin ring allt tätare och följde intensivt musiken, allt oftare hördes rop, suckar och bifallande kommentarer. Improvisatörerna byggde spänningar genom att leka med publikens förväntningar på vad som skulle ske. Cirklingar kring förväntade sluttoner drev fram enorma känslor. Istället för att ta den ton som alla väntade på gjorde musikern en liten extra utflykt för att liksom retas och bygga på spänningen ytterligare. Under moment av improvisationen blev spänningen så stark att åhörarna inte kunde låta bli att skrika. Särskilt när man efter en lång musikalisk utflykt äntligen kommit fram till en viloton. Det är då det uppstår püfar.

Ibland har jag funderat på hur man bäst kan beskriva detta för en svensk – starka känslor skapade av musikaliska spänningar som inte kan kläs i ord. Bäst kanske det motsvaras av särskilda tillfällen i t.ex. en rockkonsert. När



Omslaget till Rolling Stones samlings-skiva *Rolled Gold* 1975.

Rolling Stones spelade i München i juni 2003 recenserades konserten i flera svenska tidningar. Genomgående nämner man hur skickligt bandet är på att skapa stämningar. Genom sin stora erfarenhet lyckas de bygga upp konserten mot ett klimax där slutpunkten blir en kraftfull puf – en giftpil i hjärtat. Det försiggår ett spel mellan publik och musiker – ett spel som handlar om att leka med publikens förväntningar. Bandet vet vad som förväntas av dem, vilka låtar som folk vill höra – publiken vet förstås. Och bandet vet att publiken vet att de vet...

Ibland är det som om injektionen inte verkar omedelbart – eller att vi har tjockare hud och behöver träffas upprepade gånger eller djupare för att giftet ska ta. En bekant berättade för mig att hon hade blivit övertalad att gå på en konsert med musik av Ingvar Lidholm. Övertalad just därför att hon tyckte att Lidholms musik var alldeles omöjlig att förstå och ta till sig. För att ändå ge musiken en chans beslöt hon sig för att lyssna på en skiva med en inspelning av samma stycke som skulle framföras på konserten. Hon lyssnade varje dag under en hel vecka. Det var plågsamt. Och när det var dags för konserten var hon än mer övertygad om musikens fulhet. Men när hon satt i konsertsalen och orkestern började föll alla bitar på plats och en rent himmelsk känsla infann sig. Hon blev ett med Lidholms musik – förståelsens ljus, samma gestalt, puf noktasi och giftet som gör galen.

I Blå lotus besegrar Tintin narkotikaligan och som grädde på moset visar det sig, på sista uppslaget, att den kinesiske professorn Fan Se-yeng upptäckt ett motgift till radjaidjah. Men sånt händer som tur är bara i sagans värld.



Litteratur

- Bastian, Peter 1988: *In i musiken*. En bok om musik och medvetande. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Einarsson, Mats 1990: "Taxími – improvisation på grekiska. Om den instrumentala improvisationens miljö och praxis på grekiska restauranger och nattklubbar i Stockholm." I Ronström, Owe (red.) Musik och kultur. Lund: Studentlitteratur.
- Hergé 1977: *Blå Lotus*. Tintins äventyr 5. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Redhouse, James W. 1996: *A Turkish and English lexicon*. Shewing in English the signification of the Turkish terms. Beirut: Librairie du Liban.
- Rolling Stones 1975: *Rolled Gold: The Very Best of the Rolling Stones*. Decca

Litet vis- och låtlexikon

De rosor och de blader/Där växte upp en lilja

Detta är en kärleksvisa av det lyriska slaget, som tycks ha varit mycket sjungen kring mitten av 1800-talet. Men den har också levt kvar långt in i vår tid och kunnat spelas in vid de fältinspelningar som förekommit i hela landet under senare delen av 1900-talet. Den här typen av kärleksvisor – de handlar oftast om olycklig kärlek – hade sin blomstringstid på 1830-, 40- och 50-talen. Om det vittnar de många skillingtrycken från denna tid. I flera tryck från 1830-talet möter vi den här visan dels med titeln ”De rosor och de blader”, dels ”Där växte upp en lilja i grön dalen”, som är två olika strofer i visan.

Både de äldsta trycken av visan och uppteckningarna ur muntlig tradition har olika antal strofer och även olika ordningsföljd av stroferna. Jämför man två olika tryck från 1836 börjar visan i ena fallet med ”De rosor och de blader” och har åtta strofer, där ”Det växer upp en lilja” är strof nummer två. Det andra trycket omfattar bara sex strofer och börjar ”Der växer upp en lilja”, och där står strofen ”De rosor och de blader” som nummer fyra. Denna oregelbundenhet är typisk för de lyriska kärleksvisorna.

En annan strof som ofta ingår i visan börjar ”Och Lazarus han var ju så fattig”. Den bygger på den bibliska berättelsen om Lazarus och den rike mannen, men har egentligen inte något med innehållet att göra. Men just den strofen har varit så omtyckt, att hela visan numera ofta kallas Lazarusvisan.

Visan har oftast sjungits till en lyrisk och mollartad melodi (se nedan), typisk för den tid då visan hade sin blomstringstid. Den här typen av melodier trycktes

ofta i olika samlingar med folkvisor och spreds så vidare utanför landets gränser. När det gäller den här visan kan till exempel nämnas Jacob Niclas Ahlström, 300 nordiska folkvisor (1855) och dansken Berggreens utgåva i flera band med nationella melodier som publicerades runt mitten av 1800-talet och som fick stor spridning.

Kanske var det en utgåva av det slaget som gjorde att den engelske tonsättaren William Hurlstone (1876-1906) fick ögonen på den här visan och fastnade för melodin. 1903 skrev han nämligen i nationalromantisk anda Fantasi-variationer för orkester över den svenska visan "De rosor och de blader". Men även vår tids tonsättare har närmat sig visan. Den har på ett mycket speciellt sätt tagits upp av Karin Rehnqvist i hennes komposition Puksånger och lockrop från 1989, där en av satserna bygger på "Det växte upp en lilja".

Märta Ramsten

N:o 53.

Andante.

Upptecknad af Ahlström.

De ro-sor och de blader, De gö-ra mig så gla-der, Helst när som jag
 gån-gar mig i ro-sen-de-lund. lund. Men kan-hän-da att det er för-
 tre - - - tar, Att jag tar lil-la vän-nen i fam-nen en stund.

Ur Ahlström: 300 nordiska folkvisor.

Maple Leaf Rag

Oh go 'way man, I can hypnotize dis nation,
I can shake de earth's foundation wid de Maple
Leaf Rag!
Oh go 'way man, just hold yo' breath a
minit,
For there's not a stunt that's in it, wid de Maple
Leaf Rag!

(Maple Leaf Rag Song. Musik av Scott Joplin
1899, text av Sydney Brown 1903)

Maple Leaf Rag publicerades 1899 av
pianisten Scott Joplin (ca 1867–1917).
Han hade lärt sig sitt yrke ”the hard way”

som bärpianist i den amerikanska södern där han kom i kontakt med såväl de svartas folkmusik som de vitas salongsmusik, vilket hos Joplin smälte samman i ”ragtime”, det tidiga 1900-talets populärmusik. Ragtime var också, jämte bluesen, en av de viktigaste beståndsdelarna i den då framväxande jazzen.

”Maple Leaf Rag” är uppkallad efter Maple Leaf Club i Sedalia, Missouri, där Joplin var huspianist. I boken ”They All Played Ragtime”¹ kan vi läsa hur musikförläggaren John Stark en dag kommer in på klubben för att avnjuta en öl. Han blir intresserad av Joplins nya komposition, ber honom komma ner till kontoret påföljande dag och ta med sig noterna. Uppspelningsen där gick utmärkt. Stark imponerades av kompositionens fyra välformade teman och köpte den. Joplin fick ett förmånligt avtal. Året innan hade han fått sin första komposition förlagd (”Original Rags”) men blivit lurad på royalty av en annan förläggare. Försäljningen av ”Maple Leaf Rag” gick ganska långsamt till en början. Stycket var nämligen ganska svårspelat. Allteftersom det blev mera känt ökade försäljningen och 1909 hade man sålt en halv miljon exemplar. Populariteten höll i sig ytterligare något decennium trots att intresset för ragtime ebbade ut när jazzen slog igenom efter Första världskriget. Så småningom såldes ”Maple Leaf Rag” i över en miljon exemplar, och Joplin hade en tryggad inkomst



resten av sitt liv. Han kunde därmed ta det lugnare med slitiga engagemang på stökiga barer, biljardhallar, flodbåtar, honky tonk-salooner, minstrel-shower, teatrar, horhus, ”medicine-shows”, cirkusar m.m.

Joplin publicerade ytterligare 30 ragtimekompositioner och stycken i andra genrer (marscher och valser), arrangerade ett tiotal stycken av andra kompositörer och sammanställde 1908 en ”School of Ragtime” samt två ragtimeoperor: ”A Guest of Honor” och ”Treemonisha”.

Både Joplin och hans kolleger försökte givetvis att följa upp succén med ”Maple Leaf Rag”, och flera av stilgreppen känns igen i hans senare kompositioner. Pianonoterna pryds av ett dekorativt lönnlöv, som säkerligen bidrog till att öka försäljningen. Kanske är det därför vi återfinner så många melodier med snarlika titlar och vackert illustrerade album att sätta på pianot i salongen, samtliga med dekorativa motiv: ”Wild Cherries Rag”, ”Pineapple Rag”, ”Flower Rag”, ”Hyacinth Rag”, ”Rose Leaf Rag”, ”Cotton Blossoms Cake Walk”, ”Palm Leaf Rag”, ”Fig Leaf Rag”, ”Lily Rag”, ”Cactus Rag”, ”Chrysanthemum”, ”Peacherine Rag”, ”Sun Flower Rag”, ”The Sycamore”...

Ragtimes skumma förflutna i tvivelaktiga miljöer gjorde att musiken hade svårt att få fotfäste i ”bättre” miljöer. Följande lilla händelse är återberättad av en musiker ur amerikanska marinens orkester:²

På en mottagning i Vita Huset kom Miss Roosevelt fram till mig och sade ’Oh, Mr Santelmann, spela Maple Leaf Rag för mig!’... ’Maple Leaf Rag!’? Jag blev stum av förvåning. ’Jag har verkligen aldrig hört talas om någon sådan komposition, och det ska jag bara säga att något sådant har vi inte i vår repertoar!’, försökte jag... ’Ha,ha,’ skrattade hon, ’Försök inte. Grabbarna i bandet har spelat den hela tiden när Mr Smith och Mr Vanpoucke ledde orkestern och jag är övertygad om att de kan spela den utan noter!’

”Maple Leaf Rag” spelades först in på pianorulle av Joplin själv, därefter har den varit hundratals pianisters mästareprov. Den finns dessutom i en mängd versioner för diverse solister på olika instrument såsom dragspel, saxofon eller munspel. Den har även blivit en Dixieland-standard trots att det är ett krävande stycke med flera teman.

I och med den amerikanska filmen ”Blåsningen” (1973) återuppväcktes intresset för ragtime. Ledmotivet där var Joplins ”The Entertainer”. I det sam-

manhanget blev Joplins musik åter på modet, och det gjordes nyinspelningar även av "Maple Leaf Rag". Flera klassiskt skolade pianister upptäcker kvaliteter i Joplins musik och med t.ex. Joshua Rifkins inspelningar får ragtime en ny publik. Till skillnad från flertalet pianister som givit sig på ragtime spelar han med ett förfinat och känsligt anslag. Många tidigare pianister har utgått ifrån Joplins inspelningar på pianorullar, som ju är stelare och "mekaniska". Troligen spelade han mer flexibelt och nyanserat i verkligheten.

Efter 70-talets ragtimevåg har "Maple Leaf Rag" och andra ragtimekompositioner mestadels överlevt i specialistkretsar. En sökning på Internet visar att det finns åtskilliga ragtimeföreningar och -festivaler där Joplin är centralgestalten ännu över hundra år efter att hans lilla mästerverk skapades på en ljusskygg bar i den amerikanska Södern.

Scott Joplin hade bett sin hustru Lottie att man skulle spela hans Maple Leaf Rag på begravningen, men så skedde inte. Detta grämde henne resten av livet.

Noter

1. Rudi Blesh och Harriet Janis: They All Played Ragtime – The True Story of an American Music. Grove Press Inc. New York. 1959. Sid 32-33.
2. Minnesota Public Radio. http://music.minnesota.publicradio.org/features/9905_ragtime/index.shtml

Jens Lindgren

Med en enkel tulipan

("Jag uppvaktar inte med rosor i stora fång...")

"För, med en enkel tulipan uppå bemärkelsedan..." Många av oss har säkert sjungit denna hyllningssång inför en glad jubilar. Musiken är skriven av Jules Sylvain och texten har Sven Paddock författat. Idén kom när de båda herrarna passerade en blomsterhandel i samma hus som Sylvains Förlag på Drottninggatan i Stockholm. Där skyltades med holländska tulpaner. Paddock och Sylvain skämtade om skyltningen och använde ordet "tulipan". De gick upp till förlaget

och denna den kanske mest använda av alla födelsedagsvisor kom till.

Till visans stora popularitet bidrog säkert Harry Brandelius insjungning på skiva 1938. Brandelius fick faktiskt sitt genombrott just 1938. Under det året noterade han succer som – förutom ”Med en enkel tulipan” – ”Det är den stora stora stora kärleken” och framför allt ”Han hade seglat för om masten”. Det fanns dock flera artister som sjöng in ”Med en enkel tulipan”, bl.a. den amerikanska sånggruppen Delta Rhythm Boys.

Tulpanen förknippas säkert av de flesta med Holland – med rätta. Chansen är också stor att tulpanerna i våra buketter kommer från Amsterdam för att citera en annan känd ”tulpanvisa”. Amsterdam är centrum för handeln med tulpanlökar. Tulpanen (Tulipa) hör till släktet liljeväxter och finns i en mängd arter i bl.a. södra Europa och Centralasien.

Även om tulpanen i visan är enkel, var det ingalunda så på 1600-talet i Holland. Då kunde nya löksorter orsaka en närmast ofattbar hysteri på blomsterbörsen och betinga mycket höga priser. Detta inträffade under den s.k. tulpomani åren kring 1637. Som ett exempel kunde en mycket sällsynt art som högst några veckor före ”tulpankraschen” i januari 1637 kosta 10.000 gulden (att jämföras med Rembrandts tavla Nattvakten som 1642 såldes för 1.600 gulden!)

Marianne Silfverhielm

Sven i rosengård

Denna ödesmättade thriller har hållit åhörarna på spänn i många århundraden. Balladen för oss i stort sett direkt in i handlingen och den framförs på ett raffinerat sätt i samtalsform mellan mor och son. Via dialogen rullas det oerhörda brottet sakta men säkert upp. Modern frågar sonen var han har varit och han säger att han har varit i stallet. Frågorna fortsätter och när modern frågar varför hans svärd och skjorta är så blodiga erkänner han att han har mördat sin broder. Man får dock aldrig veta orsaken till mordet, utan det är av underordnad betydelse. Modern undrar vad sonen nu ska ta sig till. Han ämnar fly ur landet, i vissa fall med sin hustru, men i de flesta varianter lämnar han både hustru, barn och gård åt sitt öde. I balladens tredje avdelning frågar modern när han tänker återvända. Svaren

levereras i liknelser i stil med *när korpen han vitnar* eller *när fjädern han sjunker*. Alla är helt omöjliga att uppfylla och moderns följdfrågor leder till ytterligare kryptiska svar som till slut får modern att inse att han aldrig kommer hem igen. Första radens slut eller andra raden lyder – *Sven i rosengård* och omkvädet – *I väntan mig sent eller aldrig*. Här finns få variationer sånär som i svensktalande Finland, där man som omkväde kan finna – *I biden mig på rosenstig. I väntan mig ej mera* eller – *Faren väl, I väntan mig sent eller aldrig*.

Balladen (TSB D 320, SMB 153) finns i samtliga av de nordiska länderna Danmark (DgF 340), Norge (NMD 129), Finland (SMB 153, SF 87) och på Island (IFkv76). I Sverige förekommer den i ett 50-tal uppteckningar och inspelningar. Den äldsta texten är från en handskrift från 1600-talets mitt och har 33 strofer, men tyvärr ingen melodi. Dokumentet var under en tid försvunnet men återfanns bland de teologiska handskrifterna i Uppsala universitetsbibliotek. Denna version skiljer sig något från de andra svenska varianterna genom att genomgående ha rim i versraderna. Som första radens slut samt omkvädet är också något annorlunda – *Sohnen i Roosengård* och – *I väntan oss aldrig*. Detta är det enda belägg där ”sonen” används i de skandinaviska versionerna. Det kan ha uppstått en vantolkning som skett via den muntliga traderingen eller via avskrifter; begreppet ”sven” har ju dessutom en dubbelmening. Men om vi ser på de engelska (Child 13), skotska och amerikanska balladvarianterna så finner vi att de i de flesta fall har omkväden som innefattar ”son” i omkvädet – *My son, come tell to me* eller – *Pray son, now tell to me*. Den engelskspråkiga balladfamiljen går under namnet ”Edward”, men det finns även kopplingar till balladerna ”The twa Brothers” (Child 49) och ”Lizie Wan” (Child 51). Det har genom tiderna tvistats om var balladen har sitt ursprung. Archer Taylor hävdar i sin bok ”Edward and Sven i rosengård” från 1931, att den har ett engelskt/skotskt ursprung medan folkminnesforskaren C W von Sydow och Ingeborg Lagercrantz menar att den eventuellt skulle ha svensk bakgrund. Detta är givetvis omöjligt att avgöra, det enda handfasta vi kan säga är att den äldsta nedteckningen finns i Sverige.

Det svenska och finlandssvenska melodimaterialet tillhör i stort sett uteslutande samma variant, liksom skillnader i det textliga innehållet är få. En eller ett par finlandssvenska melodier avviker men i övrigt är de förvillande lika. De

äldsta melodiuppteckningarna är från Östergötland och Värmland gjorda på 1810-talet av E. Drake respektive E.G. Geijer. Enligt *Danmarks gamle Folkeviser* ska *Sven i rosengård* ha varit E.G. Geijers "älsklingsballad", varmed han även lät det tredje bandet av *Svenska folkvisor* (1814–1818) inledas. Texten utkom även i skillingtryck, det första 1827, men de flesta trycken kommer från tidigt 1900-tal, alla verkar vara baserade på E.G. Geijers uppteckning från 1814. Ett bevis på balladens spridning och popularitet är att den i ett skillingtryck från 1794 (omtryckt 1798, 1802) parodierades i en skämtvisa som börjar "Huru är du blefwen gifter du Daniel ungerswän?"

Den tidigaste inspelningen gjordes av Matts Arnberg på Sveriges Radio 1955 med Elin Lind från Grangårde i Dalarna. På Svenskt visarkiv finns sex traditionsinspelningar med visan och Sveriges Radio har gjort ytterligare tre stycken, varav en från svenskbygderna i Finland. En del av inspelningarna är dock gjorda med samma traditionsbärare. Balladen lever i allra högsta välmåga än idag och den har på nytt spelats in på fonogram av t.ex. Lena Willemark och Susanne Rosenberg.

Ulrika Gunnarsson

Källor

Danmarks gamle Folkeviser del 6. Köpenhamn 1898.

Geijer, E.G. & Afzelius, A.A. (red.) *Svenska folkvisor*. Ny uppl. Stockholm 1880.

Lagercrantz, Ingeborg 1950. "Sohnen i Roosengård. Den förlorade men återfunna 1600-talsvarianten". *Arv* 1949. Uppsala/Stockholm.

Sveriges Medeltida Ballader Band 4:1. Riddarvisor II. Utgivna av svenskt visarkiv. Stockholm 1996.

Taylor, Archer 1931. *Edward and Sven i Rosengård*. Chicago.

Blommande sköna dalar/Under rönn och syren

Denna svärmiska vårsång får en att tänka på Valborgsmässoafton och manskör. Den finlandssvenske författaren, tidningsmannen och historikern Zacharias Topelius (1818–1898) skrev dikten *Under rönn och syren* den 21 juni 1855. Den ingår som en av 19 dikter i diktyckeln *Sylvias visor*, som Topelius skrev 1853–67.

I Finland har *Under rönn och syren* sjungits till en melodi av W. A. Mozart, åtminstone sedan 1885, då den förekommer i en finländsk sångbok. I Sverige har åtskilliga tonsättare komponerat melodier till dikten: John Jacobsson (tryckt 1867), Emil Sjögren (manuskript, daterat 1872), Edvard Forsström (tryckt 1874), W.T. Söderberg (tryckt 1876–77), Patrik Gyllenhammar (senast 1904, då PG dog) samt Herman Palm som gjort den melodi vilken idag är den allmänt sjungna.

Herman Palm (1863–1942) tog mogenhetsexamen i Lund och studerade sedan i Uppsala och blev både kyrkomusiker och präst (organist i Uppsala domkyrka 1898–1904, domkyrkoadjunkt i Uppsala 1902–11 och 1911–34 kyrkoherde i Sånga och Skå, Stockholm). Som tonsättare framträdde Palm främst med manskvartetter, körer, solosånger och barnsånger men även orgelpreludier. *Under rönn och syren* är hans mest kända komposition. Han skrev den 1879 när han bara var 15 år gammal och framförde den med en gymnasiekvartett i Skara. Sången sjöngs för första gången i Lund 1884, då de flesta i kvartetten efter examen flyttat dit och upptagits av Lunds studentsångförening. Palm skänkte så småningom rättigheterna till melodin till denna förening (ST jan 1938, se Jonsson 1990). I Sydsvenska Dagbladet stod det om sången den 14/7 1892: en ”melodisk och intelligent” komposition av ”en ung lundastudent”. Trots att Palm senare flyttade till Uppsala, så upptogs sången aldrig där. Den förblev ”i högsta grad en lundensisk sång per préférence – jämsides dock med Skaradjäknarnas MV, hos vilka sången också står på huvudrepertoaren” (Jonsson, 1990, s.287). Palms komposition är mycket typisk för det senare 1800-talets förkärlek att låta första basstämman överta melodin i mellanpartiet.

Madeleine Modin

Källor

Jonsson, Leif 1990. *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst* Diss. Uppsala universitet. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Svenskt biografiskt lexikon. Stockholm: Norstedt. 1967-69.

Topelius, Zacharias. *Samlade skrifter af Zacharias Topelius*. Stockholm 1904-05.

Violen från Flen

Det var en varm sommardag 1942. Carin Schennings satt på tåget på väg hem till Flen. Mitt emot i den fullsatta kupén satt en ung man i kronans kläder. Den unge mannen inledde ett samtal med Carin och presenterade sig som Ulf Olrog, litteraturhistoriestudent i Uppsala men för närvarande värnpliktig i Strängnäs. Carin arbetade i Vallinska bokhandeln i Flen. De fann varandra för en stund på tåget – delade en sockerdricka och skiljdes vid tågbytet i Stockholm.

Ulf Peder Olrog (1919–1972) var redan vid den tiden aktiv musiker och kapellmästare vid sidan av studierna. Han var också i början av sin visdiktarkarriär. Tre år efter mötet med Carin Schennings kom det första häftet med ”Rosenbloms visor”; *Samling vid pumpen och 9 andra av Rosenbloms visor*. Där fanns visan om violen från Flen med. Texten är typiskt Olrogskt underfundig och handlar om det åtråvärda men möjligen ouppnåeliga bokhandelsbiträdet i Flen.

Varje visa i häftet är försedd med en kortare kommentar och om *Violen från Flen* kan man läsa:

Den svenska litteraturen hade alltid legat Rosenblom varmt om hjärtat. När han en gång på en järnvägsresa kom att sitta mitt emot en förtjusande ung dam, som var djupt försjunken i Bonniers Litterära Magasin, inledde han därför genast en hövisk konversation med den sköna och förde snart samtalet in på litterära spörsmål. Hon visade sig vara expedit i en bokhandel i Flen och gav honom inspiration till en sång, som väckt stor avund i Katrineholm.

Edvard Rosenblom var Ulf Peder Olrogs alter ego, en motsvarighet till Taubes Fritiof Andersson, Karlfeldts Fridolin eller t.o.m. Bellmans Fredman. I Olrogs tappning är författarens andra jag förstas parodiskt modellerad på sina förebilder. I inledningen till vishäftet som undertecknats ”Rosenbloms vänner och fordringsägare” beskrivs valda delar av Rosenbloms bakgrund:

Bland passagerarna på Slite II befann sig nämligen kristendomsläraren och skalden Edvard Rosenblom, som inkallats till beredskapstjänst i Fårösund. Glatt visslande gick han ombord med sin gitarr i handen. Han har sedan den dagen inte avhört.

Violen från Flen kom alltså till efter Ulf Peder Olrogs oplanerade möte med

Carin Schennings i en tågkupé. Violen står för den blyga, tillbakadragna men attraktiva unga kvinnan som lockar Flens ”unga glop” till bokhandeln. Kanske kände han sig själv som en glop när han konstaterar att ”Allt kan ni begära av det litterära, ja allting av Parnassens fenomen, men praktisk romantik eller erotik finns ej hos violen från Flen”.

Det står en vacker flicka i en bokhandel i Flen
och drömmer bland böcker så allén
Där finns till salu smått och gott, mest papper och kuvert,
men ändå annonserar man så här:
Köp en Hjalmar Gullberg eller Vilhelm Moberg
men köp den av violen ifrån Flen
All bildning och kultur,
verkligt rara djur,
får ni av violen från Flen
Äventyr och sagor finns uti vårt lager
där sånggudinnan går på lätta ben.
Prosa och lyrik,
kanske romantik,
får ni av violen från Flen

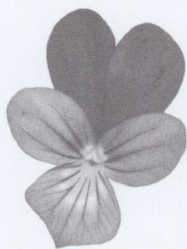
När ortens unga glop går på jakt så verkar de
municipalsamhälls-jeunesse-dorée.
Och frågar de violen, om hon vill gå med dem ut,
så rodnar hon och svarar så till slut:
Allt kan ni begära av det litterära
ja allting av Parnassens fenomen
men praktisk romantik
eller erotik
finns ej hos violen från Flen.
Tag istället för er av små bokprimörer
tag småvarmt från den Bonnierska buffén.
Bildning och kultur
vekligt rara djur
får ni av violen från Flen

Musikaliskt är *Violen från Flen* närbesläktad med flera andra av Olrogs slowfoxar – närmast med *Resan till Chyterø* och *U-båt till salu* som har snarlik harmonik, typisk för många amerikanska foxtrotar från 1940-talet.

Violen från Flen tillhör Olrogs mest kända visor och den har sjungits in av många artister bl.a. Bo Sundblad, Sven-Bertil Taube, Jeja Sundström och Ivan Rebhoff. Även Flens kommun har upptäckt violens potential och använder den som symbol för staden, inte minst i turistsammanhang.

Ulf Peder Olrog skrev ofta parodier på dåtida populärmusik men ibland så bra att hans visor faktiskt blev riktiga schlagrar. Det finns många exempel på detta: *Konserverad gröt*, ("allting går att sälja med mördande reklam"), *Schottis på Valhall*, *Se Sundbyberg och sedan dö*, *Samling vid pumpen* och *Bullfest* för att bara nämna några. Han var en av initiativtagarna till Svenskt visarkiv och dess förste chef 1951–54. Han anställdes vid Sveriges Radios underhållningsavdelning 1964 och blev programchef där 1971. Ulf Peder Olrog avled 1972.

Dan Lundberg



*Den officiella violen.
Idag är violen Flens stads logotyp.*



Sven-Bertil Jansson: Kolonivisor

Märta Ramsten: Bröderna Björkman – länkar till 1700-talets
folkliga melodiflora

Mathias Boström: Vistryck och inspelningsteknik – möte mellan
två medier för spridning av visor kring 1900

Margareta Jersild: Ballader i skillingtryck – om interaktion
mellan tryckt text och muntligt traderat melodi

INGRID ÅKESSON: Homogenisering och pussel – medeltidsballader
i nutidsdräkt

ULRIKA GUNNARSSON: Mäster Plut – mästर्सångaren från
Västervik

JENS LINDGREN: Petite fleur – Sidney Bechets franska jazzeternell

TOMMY SJÖBERG: Musikinstrument som hemslöjd

DAN LUNDBERG: Giftet som gör galen

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON

De rosor och de blader/Där växte upp en lilja

Maple Leaf Rag

Med en enkel tulipan

Sven i rosengård

Under rönn och syrén/Blommande sköna dalar

Violen från Flen