

Noterat · 14

SVENSKT VISARKIV



Noterat · 14

Svenskt visarkiv

Stockholm

Noterat · 14 kan beställas från
Svenskt visarkiv
Box 16326, 103 26 Stockholm
Besöksadress: Torsgatan 19
Tel. 08-519 554 88. Fax 08-519 554 49
svenskt.visarkiv@visarkiv.se
www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv ingår i Statens musiksamlingar

Redaktion

Mathias Boström, Anders Hammarlund, Jens Lindgren, Dan Lundberg,
Ulrika Gunnarsson, Tommy Sjöberg, Karin Strand, Ingrid Åkesson.

© Svenskt visarkiv och författarna 2006

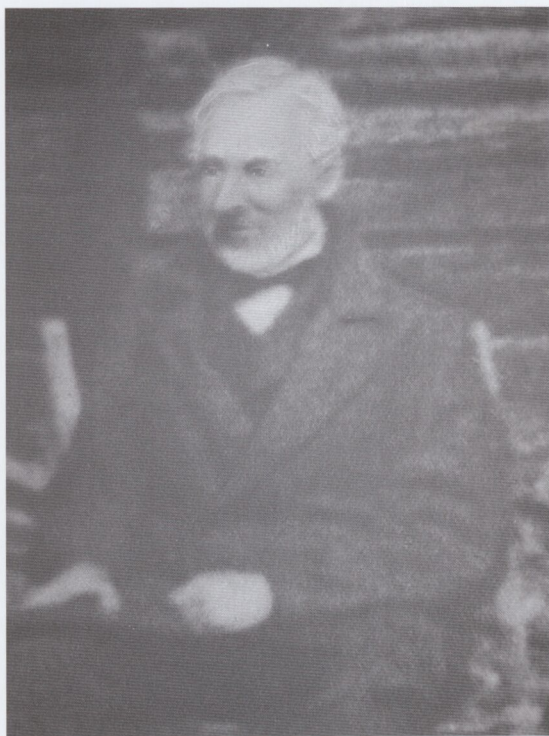
Omslag: Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur Fredmans epistlar, utgivna år 1925 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm. George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan) och 33 (ex. även i KB, sign. F. Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

Edita, Stockholm 2006

INNEHÅLL

<i>Helena Kåks</i> : Hans Haglöf	5
Spelman bland bönder – en fråga om stor betydelse men låg status	
<i>Bo Nyberg</i> : Jonas Nylander	19
Finsnickare och gitarrbyggare i Bingsjö	
<i>Eric & Katarina Hammarström</i> : Sven Donat och Torsten Lackström	33
Två polskekompositörer identifierade	
<i>Johanna Broman Åkesson</i> : "Utan att Andersson anar'e verkar han faktiskt cubanare"	43
Latinamerikanska influenser i svensk populärmusik 1930–1960	
<i>Ulf Jägfors</i> : Banjon	79
En afrikansk luta i den Nya Världen	
<i>Anders Hammarlund</i> : Arkiv för mångfald?	97
Reflektioner kring ett nytt verksamhetsområde	
<i>Litet vis- och låtlexikon</i>	
Opp å ud å å / Näs Ingars polska	119
Av alla färger / Den blå färgen	123
Eja mitt hjärta / I hoppet sig min frälsta själ förnöjer/	
Nävervisan	125
I'll be glad when you're dead, you rascal you	128
Blott en dag	130
Sven Svanevit / Svend Vouved	136



*Ett enda suddigt fotografi finns bevarat av spelmannen Hans Haglöf. Fotot togs ett par år före Haglöfs död.
Foto i privat ägo.*

Hans Haglöf

Spelman bland bönder –
en fråga om stor betydelse men låg status

Helena Kåks

Ett enda fotografi finns bevarat av spelmannen Hans Haglöf från Torsång. Den suddiga bilden visar en äldre man i fluga och mörk kostym. Det vita håret är kammat i snedbena, skägget välansat och blicken vänlig. Förmodligen togs kortet i början av 1890-talet. År 1893 lade Haglöf ned fiolen för gott, 72 år gammal. Under 1970-talet vaknade intresset för hans spelmansgärning på nytt. I dag är Hans Haglöf ett välkänt namn bland folkmusikintresserade i södra Dalarna.

Bland Haglöfs efterlämnade tillhörigheter finns en mängd handskrivna noter, men också dagböcker och åtskilliga prov på måleri och skrivkonst. Fram skymtar bilden av en mångsidig och hängiven, skapande människa, men också av en person som på många sätt måste ha avvikit från det gängse mönstret. Tanken med den här artikeln är att teckna en bild av Hans Haglöf som människa och spelman, men också som medlem av det samtida bysamhället. Vem var han och hur kom hans liv att gestalta sig? Hur var det att leva som spelman, målare, diktare och – mindre framgångsrik – bonde i 1800-talets Dalabergslag?

Bondson och bonde

Kyrkböckerna berättar att Hans Haglöf föddes som Hans Andersson 1821 i byn Tronsjö, Torsångs socken. Gården hette Hages. Syskonskaran omfattade sex pojkar och fyra flickor. Hans var det åttonde barnet i raden. År 1844 gifte Hans sig med Catharina Larsdotter som kom från Kyna, också det en by i Torsång. De var då 26 respektive 23 år gamla. Några dagar efter bröllopet födde Catharina tvillingar, som dock dog efter bara några dagar. Två år senare föddes dottern

Greta Lisa. De första åren bodde den unga familjen i Catharinas föräldrahem. När Hans och Catharina år 1847 fick överta Tjös i Dalvik, som var Catharinas morfars gård, flyttade den lilla familjen dit. Barnaskaran utökades efter ytterligare ett par år med sonen Gustaf. Hans och Catharina fick sedan ytterligare fyra barn, varav sonen Karl Stefanus och dottern Vilhelmina uppnådde vuxen ålder. Två döttrar, Karolina och Anna, avled som mycket små.

Det tidiga 1800-talets Torsång var ett agrart samhälle, präglad av närheten till gruvor och bruk. Den industriella storsatsning som skulle leda till uppkomsten av Domnarvets järnverk och framväxten av Borlänge låg ännu långt fram i tiden. Närmaste stad var Falun. Liksom i övriga Dalabergslagen kombinerade de flesta jordbrukande hushåll arbetet på gården med bisysslor kopplade till järnhantering och bergsbruk, som kolning och transporter av olika slag. Också hantverk var för somliga en inkomstgivande bisyssla.

Tjös var en gård av ordinär storlek för Dalvik och omgivande byar, ett småbruk med en del åkermark och skog och en ladugård med plats för några kor. Arbetet på åker och äng med vidhängande bisysslor lockade dock inte Hans Haglöf. Det berättas att gården sakta förföll medan Haglöf skördade stora framgångar som spelman.

Storspelman

I det förindustriella Sverige hade spelmansmusiken stor betydelse som dans- och ceremonimusik. Spelmän var självskrivna vid bröllop, gravöl och gästabud. Hans Haglöf var vad som brukar benämnas en storspelman. Han tillhörde alltså den lilla skara av professionella spelmän som tingades till bröllop, danser och kalas av olika slag. En storspelman spelade för pengar men levde i likhet med andra spelmanskollegor inte enbart på inkomster från spelningar.

Musikvetaren Gunnar Ternhag skriver att det sena 1800-talets spelman besatt specialistkunskaper, jämförbara med hantverkarens. Många av dåtidens människor var hemmastadda inom såväl hantverk som fiolspel, men samtidigt fanns en uttalad gräns gentemot de verkliga hantverkarna och spelmännen. "Att hjälpligt behärska ett instrument var antagligen inte märkvärdigare än att kunna laga en stol eller smida ett bandjärn. Men därifrån till att bli en etablerad dansspelman – eller erkänd hantverkare – var steget långt", skriver Ternhag.

Vem som lärde Hans Haglöf att spela fiol är okänt. I trakten fanns flera andra spelmän vid samma tid som kan ha hjälpt och inspirerat honom. Sannolikt hade Hans äldre bror Göran stor betydelse för hans musikaliska utveckling. Göran var 16 år äldre än Hans. Tage Pettersson berättar i häftet *Musik i Torsång* att Göran redan som 14-åring antogs som kantor i Torsångs kyrka. Efter musikundervisning i Falun blev han organist i Stora Tuna, men verkade också som fiolspelman. Också en annan av Hans Haglöfs bröder, Pehr, spelade fiol. De tre bröderna spelade mycket tillsammans.

Senare spelade Hans Haglöf ofta tillsammans med sönerna Gustaf och Karl Stefanus, som trakterade fiol respektive klarinett. I övrigt är uppgifterna om eventuella spelkamrater få. I notböckerna omnämns en handfull av Dalabergslagens mera framstående spelmän, bland andra Granbo Anders Andersson, Vika, och Ingels Jan Andersson, Stora Skedvi. Ingvar Norman nämner i *Låtar från Dalarnes Bergslag* att Haglöf under 1870-talet skall ha spelat mycket på danser tillsammans med Sjös Gustav Jakobsson, Stora Tuna. De två gick allmänt under benämningen "Sjös'n" och "Tjös'n". Också Sjös Gustav spelade klarinett. Han var född i byn Tylla, Torsång och levde åren 1838–1913. Han var alltså betydligt yngre än Hans Haglöf.

En annan Hans Andersson

Intresset för Hans Haglöf och dennes musik väcktes i samband med 1970-talets folkmusikvåg. År 1977 publicerade spelmannen Ingvar Norman, Säter, första delen av sitt trebandsverk *Låtar från Dalarnes Bergslag*. Norman hade då under en lång följd av år finkammat södra Dalarna i jakt på låtar. Handskrivna notböcker från framför allt 1800-talet kom att utgöra en rik källa. En del spelmän kombinerade spelmannssysslan med en tjänst som musiker på Dalregementet eller Västmanlands regemente. Många av dessa skrev ned de låtar de brukade spela. Via dem spreds också kunskapen att läsa och skriva noter till andra spelmän.

Att Norman valde att inleda sin bok med 25 låtar efter Hans Andersson-Haglöf var ingen slump. Andersson-Haglöf presenteras i inledningen som "under lång tid den mest kände och anlitade spelmannen i den delen av Dalabergslagen". En märklig detalj är dock att flertalet av de låtar som Ingvar Norman där återger efter Haglöf är daterade 1834, ett årtal som förmodligen betecknar det

är de skrivits ned. Då var Hans Haglöf bara 13 år gammal. Var han verkligen redan då en etablerad spelman och driven notskrivare?

Etablerad som spelman kan han mycket väl ha varit trots sin då låga ålder – inte minst brodern Görans tidiga debut som organist talar för det. Det var dock inte den Hans Andersson som senare skulle ta sig familjenamnet Haglöf som tecknade ned just dessa låtar, utan en annan spelman från Tronsjö som levde vid samma tid och lustigt nog också hette Hans Andersson. Den senare kom från gården Harilds och var född 1806. Tage Pettersson skriver om honom att han under några år bodde i Vika, för att 1832 återvända till hembyn för att ta över Harildsgården. År 1859 slutade han spela, detta som en följd av att en son drunknade. Hans Andersson skall i samband med detta ha överlämnat sin notbok till sin yngre spelmanskollega. I den följande delen av *Låtar från Dalarnes Bergslag* presenteras de två spelmännen under namnen Hans Andersson Haglöf respektive Hans Andersson Bergström. Den tidigare sammanblandningen – eller snarare hopslagningen av de två spelmännen till en – påtalas dock tyvärr inte.

Hans Haglöf bytte år 1844 ut patronymikonet Andersson mot familjenamnet Haglöf. Det skedde i samband med flytten till Tjös och anledningen var, enligt vad som berättas, just att människor ofta blandade ihop de två spelmännen från Tronsjö. Säkert spelade det också in att ett borgerligt efternamn tillmättes högre status. Flera av syskonen följde Hans exempel och tog sig efternamnet Haglöf. Hans Andersson den äldre tog sig alltså senare efternamnet Bergström.

Noterna berättar

Att Hans Haglöf behärskade konsten att läsa och skriva noter framgår med all önskvärd tydlighet av den samling notböcker som finns kvar efter honom. Musiken i notsamlingen kan till stor del beskrivas som modern för tiden. Som professionell spelman måste Hans Haglöf hålla sig á jour med allt nytt i musikkväg. Många av dem som kom för att dansa till hans fiol var unga människor som tillskrev ny musik ett värde i sig. Att då som spelman kunna presentera en nyss inlärd "mazurka från Amerika" var helt säkert ett sätt att bibehålla sin popularitet. I notböckerna blandas äldre polskor med musik till flera av 1800-talets modedanser, som pariserpolka och mazurka.



Den omfattande notsamlingen efter Hans Haglöf innehåller ett 30-tal handskrivna böcker. Här blandas äldre låtar med 1800-talets modedanser, som mazurka och pariserpolka. Foto: Helena Kåks.

Förutom att samlingen ger en unik inblick i Hans Haglöfs repertoar ger den också kunskap om hur musiken framfördes – eller åtminstone hur Haglöfs ideal på den punkten såg ut, både vad gäller instrumentval och harmonier. Flertalet av låtarna är arrangerade för tre instrument med fiolstämma, klarinetstämman och basstämma (ackordsangivelser för sekundering) noterade i separata häften. Sättningen är typisk för 1800-talets Dalabergslagen. Klarinett var vid sidan av fiol ett mycket vanligt folkmusikinstrument, säkert en följd av den stora andelen regementsmusiker i området. Många låtar går i dur. Harmonierna framstår också som förhållandevis moderna.

I del II av *Låtar från Dalarnes Bergslag* återges många nyare låtar efter Haglöf, dock bara med melodistämman. Norman framhåller dock att han framför allt vinnlagt sig om att vaska fram de äldsta låtarna i samlingen. På samma sätt har de allra flesta folkmusikupptecknare resonerat, både före och efter honom. Den ståtliga mollpolkan är och förblir idealet. Det är inget fel i det – musiken skall

givetvis spelas för vad den ger oss musikaliskt här och nu. Men samtidigt kan det vara värt att fundera över hur ett sådant ideal påverkar vår bild av 1800-talets spelmän och deras musicerande. Sannolikt har vår uppfattning formats mera av sentida upptecknare och deras bevarandestrategier än av spelmännen själva och deras ideal.

En spelmans dagbok

Hur var det att leva som storspelman? Hur fördelades arbetstiden mellan spelningar och annat arbete? Vad inbringade spelandet i form av reda pengar?

Kvar efter Hans Haglöf finns ett antal almanackor från åren 1843–1876 (ett fåtal årtal fattas). I en del av almanackorna har Haglöf gjort noteringar om viktigare händelser, som sådd, skörd, kvarnresor, nattvardsgång, barns födelse och spelningar. Som mest utförliga är anteckningarna i 1843 års almanacka. Där har Haglöf av allt att döma skrivit ned samtliga spelningar under året och dessutom gjort en hel del andra noteringar. På ett par blad i almanackans mitt han dessutom noterat viktigare händelser under rubriken ”Hvad som händer år 1843”. Hans skriver där bland annat: ”Bytte jag åt mig Länsman Erics Violin”.

En dagbok av det här slaget brukar av forskare räknas till kategorin bonde-dagböcker. I de flesta äldre bondedagböcker är anteckningarna ganska knapphändiga, medan yngre bondedagböcker kan innehålla mer av sammanhang, förklaringar och reflektioner. Värdet i en äldre bondedagbok ligger, enligt historikern Britt Liljewall, i att den ”i så hög grad fångar den rytmen som livet självt en gång hade”. Förståelsen av en sådan dagbok kräver dock att man som läsare har god kunskap om den miljö som dagboken skildrar för att därigenom kunna sätta in de knapphändiga uppgifterna i ett sammanhang. Med reservation för att jag inte besitter någon djupare kunskap om Torsångsbygden vill jag ändå i det här sammanhanget använda Hans Haglöfs dagböcker, och framför allt då almanackan från 1843, för att få en bild av hans vardag.

År 1843 var Hans Haglöf 22 år gammal och bodde fortfarande kvar hemma i Tronsjö. Den första läsliga anteckningen för det året gäller 8 februari. Hans noterar: ”8 var jag till Säter med [namnet oläsligt] och spela på et bröllop fik 14.” Hans och en spelkamrat, kanske någon av bröderna, hade alltså tagit sig

de två milen till grannsocknen Säter för att spela. De bör ha varit borta minst ett par dagar – hur länge går inte att utläsa eftersom bläcket bleknat. I resten av almanackan är spelningar genomgående markerade med ett litet streck före respektive datum. På en tom sida bredvid har Haglöf noterat var han spelat samt vilken betalning som utgått. Danser pågick en kväll, medan ett bröllop kunde kräva hans närvaro i flera dagar.

Från början av februari till årets slut ägnade Hans Haglöf 76 dagar åt spelning, alltså i snitt nästan en och en halv dag i veckan. Under den tiden hann han med att vara på 14 danser och 19 bröllop. Som mest aktiv var Hans i november då han spelade på sammanlagt fem bröllop och två danser. Perioden 2–15 november kan han knappast ha varit hemma alls. Efter att ha tillbringat ett par dagar på ett bröllop i Gustafs tog han sig hem för att spela på dans i Tronsjö. Därefter bar det direkt av till Gustafs igen för ett nytt bröllop, följt av ytterligare två bröllop i Fjäkelmyra respektive Domnarvet. Att november



Sonen Gustaf tog över spelmanssysslan efter Hans Haglöf. Här ses Gustaf tillsammans med sin hustru Carolina på gården i Dalvik. Kortet togs när de båda firade guldbröllop 1925. Då hade Gustaf slutat spela sedan länge. Foto i privat ägo.

ansågs vara en lämplig månad för bröllop berodde förstås på att arbetet på åker och äng då var avslutat. Under sensommar och tidig höst spelade Haglöf följaktligen offentligt bara vid några enstaka tillfällen. Almanackan är under den perioden i stället full av noteringar om höbärgning, lövtäkt och skörd och sådd av råg och havre.

Som spelman hörde Hans Haglöf hemma bland allmogen, men vid ett par tillfällen under 1843 spelade han för "herrska": Den 13 augusti skriver han exempelvis: "var vi till Tuna prostgård och spela på en bal för större Herrska". Ofta skriver Haglöf att "vi" varit och spelat. Vem eller vilka som var hans spelkamrater framgår inte, men vi kan anta att bröderna Göran och Pehr i många fall döljer sig bakom detta "vi". I många fall noterar Hans Haglöf den betalning som utgick. Jag har inte försökt mig på att identifiera summorna som anges i riksdaler riksgälds och omvandla dem till kronor, utan litar till en sammanställning gjord av sonen Gustaf Haglöf. Denne konstaterar att ersättningen till en början varierade mellan en och två kronor per tillställning, för att senare öka till tre-fyra kronor.

Sammantaget ger dagboken från 1843 en bild av en ung man i farten. Det är inte svårt att föreställa sig att Haglöf faktiskt behövde sin almanacka för att hålla ordning på alla engagemang. Säkert blev han många gånger tingad ett bra tag i förväg, åtminstone till bröllop. Den som skulle gifta sig och hade råd ville naturligtvis förvissa sig om det bästa i musikkväg. Det är heller inte svårt att föreställa sig den konflikt som måste ha rått mellan speluppdragen och åtagandena hemma på gården. Den konflikten bör ha ställts på sin spets när Hans några år senare blev husbonde i Tjös. En fråga som inte går att besvara, men som ändå är viktig att ställa är hur allt detta påverkade Catharinas situation. Hur stor var hennes arbetsbörda? Hur såg hon på sin mans dubbla roller?

Eftersom anteckningarna inte är så utförliga för övriga år – i några almanackor saknas de helt – går det inte att utifrån dessa avgöra i vilken omfattning Haglöf spelade offentligt. Dock står det helt klart att han var aktiv som spelman in på 1870-talet och att de mer krävande brölloppspelningarna med tiden blev färre till förmån för dansspelningar. Sonen Gustaf skriver i en anteckningsbok att fadern "från och med 1843 då han började teckna upp sin spelning till och med 1866 spelat på 884 danser och 319 bröllop och tjenat sig 7.390 kronor

på 43 år.” Gustaf påpekar också att fadern år 1843 redan hade varit aktiv spelman i sju år vilket ”skulle gifva siffrorna en betydlig tillökning uti både danser, bröllop och förtjenst”. Haglöf började alltså sin spelmansbana redan som 15-åring.

Diktare och målare

Hans Haglöf hade också andra starka intressen vid sidan av musiken. Han tyckte om att skriva och måla. På väggen hemma hos ett av Haglöfs barnbarnsbarn hänger en liten gratulationstavla med ram av masurbjörk, som Haglöf målat till sin sonhustru. Tavlan har överskriften ”Ett



De minnes- och gratulationstavlorna Hans Haglöf målade var mycket efterfrågade. Denna "Souvenir" överlämnade han julen 1873 till sonhustrun Carolina. Originaltavlan i privat ägo. Foto: Helena Kåks.

litet Souvenir till Jul innehållande en liten önskan till Carolina Gustafva den 5 december 1873". Motivet är en bukett med stora rosor – eller är det pioner? Ovanför buketten svävar två blå fåglar med varsin banderoll i näbben.

Handmålade minnes- och gratulationstavlorna var mycket populära från 1850-talet och ungefär tre årtionden framåt. Det vanliga var att man beställde dem inför bröllop, namnsdagar och liknande hos någon konstnärligt lagd person i hemtrakten. Haglöf bör ha målat ett anseeligt antal sådana tavlor. Några av dessa finns bevarade på hembygdsgårdarna i Torsång respektive Stora Tuna, ytterligare ett antal hos olika privatpersoner i trakten.

Det tydligaste vittnesbördet om Haglöfs omfattande verksamhet på detta område utgörs dock av ett par tjocka anteckningsböcker där han samlat mängder av verser tänkta för sådana tavlor. En del verser hittade Haglöf i böcker och tidningar, andra diktade han själv. I många fall framgår det tydligt vem versen riktar sig till, i andra fall har han skrivit ned verser som kunde brukas



I en handskriven och illustrerad bok med "Fabler och smärre Berättelser" kommenterar Hans Haglöf en del samtida företeelser, som exempelvis järnvägens framväxt. Fascinationen inför teknikutvecklingen var stor. Original i privat ägo. Foto: Helena Kåks.

om och om igen. Exempelvis har Haglöf på ett par sidor samlat "rimförsök på SARA" – säkert användbara eftersom Sara var ett vanligt namn vid denna tid. Rörande är en vers skriven 1843 till brodern Olofs lilla dotter Anna Stina på hennes första namnsdag. Hans Haglöf var fadder åt den lilla flickan. Den tavla han målade åt henne var 11,5 tum bred och 13 tum hög, enligt hans egen anteckning i boken.

I en annan anteckningsbok har Hans Haglöf samlat ordgåtor klippta ur olika tidningar. Av samma bok framgår också att han själv konstruerade sådana ordgåtor för publicering, bland annat i tidningen Dalpilen. Också sonen Gustaf verkar ha ägnat sig åt detta. Att Haglöf var språkligt intresserad framgår också av att han i sin ägo hade ett ficklexikon med 6000 "främmande" ord. Det var tryckt i Göteborg 1856 och enligt texten på försättsbladet "en outhärlig



Hans Haglöf skrev och illustrerade små böcker till barn och barnbarn långt innan barnboken blivit en vanlig företeelse. År 1893 fick sonsonen Viktor en bok med bilder och verser. Innehållet anknöt till den dåtida vardagen i Torsångsbygden. Original i privat ägo. Foto: Helena Kåks.

hjelpredda vid läsning av tidningar, böcker m.m.”.

Hans Haglöf skrev och målade också för privat bruk. Ett exempel på det utgör ett häfte med ”Taflor efter Fabler och smärre Berättelser m.m.” från 1868. Den då 67 år gamle Hans Haglöf skrev ned vad han själv benämnde ”ett fritt utkast på vers efter olika versmetrar” och illustrerade det hela med en mängd bilder. Ämnena varierar, även om det till stor del handlar om fabler och andra sedelärande historier, delvis med religiöst innehåll. I ”Tankar vid åsynen av en Jernvägsstation” ger han uttryck för tankar väckta i den brytningstid som 1860-talet med sina ”storartade maskiner” utgjorde:

De tankar nu insmyga
Wid denna stora syn
Hur snart kan menskor flyga
Med vingar upp i skyn?

På 1860-talet gjorde Hans Haglöf en bok med ordspråk till sonen Gustaf. I början av 1890-talet var det sonsonen Viktors tur att få ett par små bilderböcker. De senare är skrivna på vers och handlar om sådant som man kan tänka sig att Viktor kände igen från vardagen i Dalvik. Många djur figurerar på bilderna:

hästar, kor, kalvar, getter, får, höns, räv, hare och tjäder. Där finns farmor som spinner med slända, drängar och pigor, män som hugger och klyver ved, förspända vagnar, Torsångs kyrka med sitt karakteristiska medeltida utseende. Även om innehållet mest är till för att förnöja så passar Haglöf också på att förmana Viktor om en del saker. Det är till exempel inte bra att klättra högt på stegar eller att röka cigarr... Sammantaget säger bilderböckerna en del om Haglöfs syn på barn, men vittnar också om en viss framsynthet – barnböcker var ännu ingen vanlig företeelse.

Stor betydelse, låg status

Hans och Chatarinas äldste son Gustaf blev den som kom att ta över Tjös efter föräldrarna. Gustaf var spelman liksom Hans, men valde 1897 – några år efter faderns död – att sluta spela offentligt. Den främsta anledningen skall ha varit att spelandet tog för mycket tid från jordbruket. Han skall med andra ord ha blivit avskräckt av sin fars exempel. En bidragande orsak kan naturligtvis också ha varit att spelmansmusikens roll vid den här tiden började försvagas. Den ökade industrialiseringen och urbaniseringen luckrade obönhörligt upp gamla tänkesätt och livsmönster och frammanade nya.

Musik, måleri och skrivande betraktades knappast som ”riktigt arbete” bland bondebefolkningen i 1800-talets Torsång. En person fick sin ställning i den sociala hierarkin genom att äga och bruka mark. Stort markinnehav gav status, men människor bedömdes också efter sin förmåga att sköta gården oavsett storlek. Också Hans Haglöf som ju var djupt engagerad i annat än jordbruk definierades av omvärlden främst som bonde – och alltså en ganska dålig sådan. Det hjälpte inte hur många bröllop han spelade på eller hur många tavlor han målade och sålde – skicklighet på dessa områden kunde ändå inte uppväga det faktum att han inte tog ordentligt hand om sin gård.

Gunnar Ternhag konstaterar, mot bakgrund av en genomgång av folkminnesuppteckningar från olika delar av Sverige, att spelmannen tillmättes stor betydelse, men att det inte innebar att han också hade hög social status i lokalsamhället. Spelmannen sågs lite över axeln eftersom han i allmänhet inte skötte sitt arbete. Att spela var inget arbete. Detsamma gäller säkert den som skrev och målade. Hans Haglöfs minnestavlor hade stor åtgång, men de fungerade

inte statushöjande varken för upphovsmannen eller dennes familj.

Mitt intryck efter att ha gått igenom en del av det rika materialet efter Hans Haglöf är ändå att han inte nämnvärt kan ha låtit sig påverkas av den kritik som säkert öppet riktades mot honom eller uttalades bakom hans rygg. Därtill var lusten att skapa i musik, ord och bilder alltför stor. Livet igenom fortsatte han oförtrutet att ägna sig åt det som tycks ha varit hans stora glädje. Det är också tydligt hur han hela tiden strävade efter att vidga sina vyer.

Referenser

Artikeln bygger till största delen på dagböcker, notböcker och annat material som finns hos släkten Haglöf. Jag vill tacka syskonen Hans Haglöf, Torsång, och Margot Haglöf-Heimer, Falun, vilka båda räknar spelmannen Hans Haglöf som sin farfarsfar, för att de generöst delat med sig av arkivmaterial, kunskaper och tid. Tack vare dem har jag också kunnat använda resultat av den släktforskning som Margots man Folke Heimer utfört.

I texten refereras till *Låtar från Dalarnes bergslag* del I-III, utgivna av Ingvar Norman (Säter 1977, 1995, 1996). I Dalarnas museums arkiv finns en kopia av en notbok som tillhört Hans Andersson Bergström. Där förvaras också ett par av Hans Haglöfs notböcker. I häftet *Musik i Torsång* av Tage Pettersson (Torsångs hembygdsförenings årsblad 2000) finns en del uppgifter om torsångsspelmännen Hans Andersson, Hans, Göran, Per och Gustaf Haglöf samt Anders Giörs Gustaf Jacobsson ("Sjös'n"). Om släkten Haglöfs vidare öden kan man läsa i en liten skrift av Margot Haglöf-Heimer: *Funderingar och minnen kring ett bröllopsfoto* (Torsångs hembygdsförenings årsblad 2002). (Hans Haglöfs sonson Viktor kom för övrigt senare att lägga grunden till Haglöfs ryggsäcksfabrik.)

Övrig använd litteratur är *Hjort Anders Olsson: Spelman, artist* av Gunnar Ternhag (Hedemora 1992), samt *Bondevardag och samhällsförändring: Studier i och kring västsvenska bondedagböcker från 1800-talet* av Britt Liljewall (Göteborg 1995).

(Artikeln har tidigare publicerats i årsboken Dalarna 2005.)



*Jonas Nylander och hustrun Johanna på ateljéfoto från tiden kring 1900.
Original i privat ägo.*

Jonas Nylander

Finsnickare och gitarrbyggare i Bingsjö

Bo Nyberg

Musikantikvarien gör ett fynd

En av mina "rutiner" som musikantikvarie vid Dalarnas museum är att regelbundet ta en runda i staden Faluns loppisar och antikaffärer. Alltid finns något i musikkväg – en notsamling, något litteraturfynd, ett musikinstrument. En lunchrast kan räcka för att berika museets samlingar med något intressant objekt med anknytning till verksamhetsområdet musik.

Vid ett sådant besök i en av stadens antikaffärer fick jag syn på några gitarer i ett hörn av butiken. Särskilt en av dem tilldrog sig mitt intresse. Det var ett instrument av en betydligt tidigare konstruktion än de båda levingitarer som befann sig i dess sällskap, det kunde jag snabbt konstatera. Men vem var byggaren? Butiksinnehavaren, själv dragspelare och intresserad av musikinstrument i allmänhet, hade redan gjort vissa efterforskningar. På gitarren hade han fäst en lapp med informationen: "Tillverkad av Nyåkers Jonas Jonsson i Bingsjö 1893. Tillverkade 79 gitarer. Renoverade kyrkorgeln i Bingsjö". På lappen fanns också informationen att byggaren hade levt mellan åren 1869 och 1952. I det välbyggda instrumentet hade byggaren själv klistrat in en lapp med informationen "N:o 41. N. J. Jonsson, Bingsjö, 21.2 1893". Antikhandlaren erinrade sig att instrumentet hade sålts till butiken av en f. d. stadspolis i Falun som sedermera flyttat till Avesta – vem denne person är har jag hittills inte lyckats utröna.

Det sägenomspunna Bingsjö, finnbyn med de anrika fiolspelmanstradi-

tionerna, hade tydligen fostrat en framstående gitarrbyggare som dessutom kommit upp i en tämligen omfattande tillverkning. Om denna för mig hittills okända del av byns musikhistoria måste jag ju få veta mer.

Ett besök i Bingsjö

Efter att ha förvärvat gitarren för museets räkning tog jag mig an uppgiften att få fram mer information om gitarrbyggare Nylander. Som ett resultat av efterforskningen befann jag mig en gråmulen novemberdag 2005 i makarna Leif och Gunnel Nylanders bostad, gården Olars i Bingsjö. På plats befann sig även Leifs syster Britta Bergqvist. Leif och Britta är barnbarn till Jonas Nylander och var 13 respektive 17 år då farfadern gick bort. De båda syskonen visade sig, i likhet med Leifs hustru Gunnel, ha en hel del minnesbilder av farfadern och dennes verksamhet. Mina informanter hade dock inte några minnen av farfaderns gitarrbyggande. Denna verksamhet var uppenbarligen något som Jonas Nylander ägnade sig åt i yngre år.



Gruppfoto, troligen taget i samband med nykterhetsmöte på Jonesgården, Ovanmyra runt sekelskiftet 1900. Lägg märke till instrumentbesättningen – fioler och gitarer. Originalfoto i privat ägo.

Vad som dock framgick var, att Jonas Nylander haft ett mycket gott anseende som snickerikunnig på många olika sätt. Hans allmänna rykte som bysnickare levde kvar länge: "Till och med efter att han var bort ringde dom och frågade efter harvpinnar – det var sån precision", berättar Britta Bergqvist.

Jonas Nylanders snickerikunskaper har gått i arv. Sonen Enar (1902–1998) tyckte särskilt mycket om att svarva. Åtskilliga utsökt svarvade koppar, ljusstakar och brödfat finns bevarade efter honom. Sonsonen Leif har själv timrat det hus som makarna nu bor i.

Några biografiska anteckningar

Vem var då den omtalade Jonas Nylander? Han föddes på gården Nyåkers i Bingsjö. Redan som barn visade han prov på färdigheter i hantverk – "I slöjden gjorde han knivar och fällde in stål i bladet", berättar Leif Nylander. Åren 1888–1889 genomgick han studier på Backmanska Slöjdskolan i Hedemora och visade där så stora färdigheter att han trots sin ungdom erbjöds en lärartjänst – "han kunde till och med svarva finare än lärarna!". Jonas avböjde dock erbjudandet. Han längtade hem till fästmön Johanna (f. 1871) från byn Dalfors vid sjön Amungens norra ände. Efter att ha återvänt till hembygden gifte han sig med sin trolovade år 1890. Paret flyttade ungefär samtidigt in i den nya bostaden, gården Olars, där sex barn kom att födas. Gamla bostadshuset revs i samband med att sonsonen Leif Nylander timrade den nuvarande bostaden 1976–78, men på tomten står ännu en uthusbyggnad med originalmålningar som enligt uppgift ska härröra från 1700-talet. Även Jonas Nylanders snickeriverkstad är bevarad. Även om interiören har ändrats under årens lopp finns åtskilliga handverktyg i behåll. I taket finns spår av den remdriftskonstruktion som använts till drift av bandsåg och andra maskiner.

I gården Olars hade familjen Nylander ett litet jordbruk och viss djurhushållning, men detta sköttes främst av hustrun och, sedermera, av sonen Enar. Jonas kunde på sin höjd vara med på någon slåtter, berättar barnbarnen. En vinter arbetade han med att fila sågblad på sågen i Dalstuga, annars var det uteslutande eget snickeriarbete som upptog Jonas Nylanders tid. Tämligen snabbt tycks han ha utrustat sin verkstad nära den nya bostaden. I verkstaden fanns en trampsvarv, annars bara handverktyg av vilka många var av Jonas egen tillverkning. Arbetet



Jonas Nylanders snickeriverkstad som den ser ut idag. I bakgrunden Olarsgårdens nuvarande bostadshus. Foto Bo Nyberg 2005.

underlättade givetvis efter det att byn blivit försörjd med elström 1923.

Åtskilligt av Jonas Nylanders snickeriarbete bestod av beställningar. Han tillverkade allehanda slätterredskap, lieorv, sparkar, skaklar, utdragssängar, skrivbord och skåp. Åtskilliga möbler finns ännu bevarade i släkten. Slätterredskapen var ofta rikt dekorerade. De såldes i Enviken, Gärdsjö och i bygden runtomkring.

Musikinstrument

Vid sidan om den nämnda tillverkningen av nyttoföremål tycks tillverkning av musikinstrument ha varit ett stort intresse för Jonas Nylander. Ett intresse för musicerande tycks bland annat ha tagit sig uttryck i spel av psalmmelodier på harmonium (tramporgel). Han skall även ha lärt sig att stämma kyrkorglar. Planer fanns till en början att gå i lära hos en mästare i Svabensverk. Då detta

visade sig bli för kostsamt frågade Jonas vid ett tillfälle om han kunde få stå bredvid och titta på då läromästaren utförde sitt hantverk. Denne gav sitt medgivande, vilket resulterade i att Jonas efter inhämtade kunskaper åkte raka vägen hem och stämde orgeln i Bingsjö kapell – ”han måste ha varit lättlärd”, konstaterar sonsonen Leif. År 1906 utförde Jonas Nylander en helrenovering av den nämnda orgeln.

Ett harmonium och en miniatyrfiol tillverkad till äldste sonen finns bevarade i släktens ägo. Vid sidan om dessa musikinstrument tycks det ha varit gitarrtillverkningen som kom att bli en verklig specialitet.

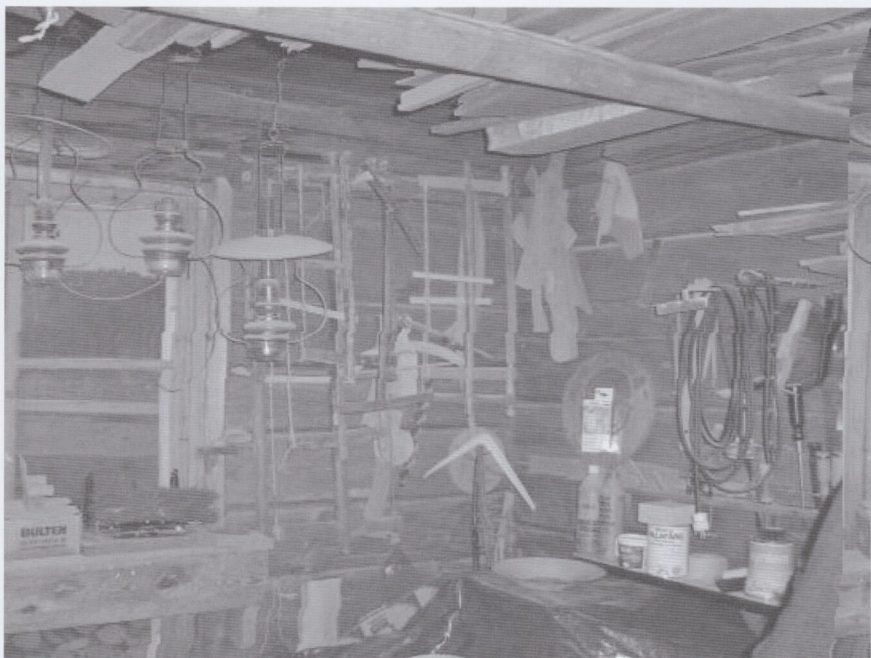
Gitarrbygge

Trots att jag i skrivande stund har fått möjlighet att undersöka endast fyra gitarrer av Jonas Nylanders tillverkning, tyder dateringen på tre av instrumenten på att fabrikationen till övervägande del ägt rum från och med den tid då byggaren varit i 20-årsåldern. I den enda daterade gitarren står året 1893. Denna gitarr är enligt inskriptionen nummer 41 i ordningen. Enligt syskonen Britta Bergqvist och Leif Nylander tillverkade farfadern fler gitarrer än de 79 som nämnts tidigare. Det kan sammanlagt röra sig om ett hundratal instrument, av vilka inte alla numrerats eller försetts med årtal

Hur många gitarrer kan Jonas Nylander ha tillverkat under ett år? För att få en ungefärlig uppfattning kontaktade jag två nu verksamma gitarrbyggare. Uppfattningen om tidsåtgång för tillverkning av en gitarr varierade. Den ene tillverkar instrument i stora serier och kan med allehanda mekaniska hjälpmedel fabricera en gitarr av enklare modell på 3 timmar. Den andre byggaren använder till största delen handverktyg och behöver från 50 och upp till 200 timmar för att färdigställa ett instrument.

Jonas Nylander hade vid gitarrtillverkningen huvudsakligen tillgång till handverktyg. Förutom en mer rutinbetonad tillverkning av lock, botten och sarger, och sammanfogning av dessa, har han även utfört ett precisionskrävande arbete med intarsia längs lockets ytterkant och runt ljudhålet. Även arbetet med att enligt basningsmetoden forma sargerna och inpassa dessa i en mall torde ha krävt en del tid.

Säkerligen kan man utgå ifrån att Jonas Nylander utvecklat rationella metoder



Bevarade verktyg och mallar efter Jonas Nylander i snickeriverkstaden. Foto: Bo Nyberg 2005.

för att kunna tillverka gitarrer i större skala. Det torde inte vara någon vågad gissning att anta, att ett par, tre veckor varit en normal tidsåtgång för att få till en gitarr. Med den senare tidsåtgången skulle han under ett år ha kunnat tillverka i genomsnitt 17 instrument. Utgår vi från den uppskattade tiden tre veckor för en tillverkad gitarr kan vi räkna vi tillbaka från den 21.8 1893 då instrument nr. 41 var färdigställt. Vi kommer då till året 1890. Jonas Nylander är då 21 år gammal, och det förefaller ju sannolikt att det är just i 20-årsåldern och med relativt nyförvärvade färdigheter efter två års studier vid Backmanska Slöjdskolan i Hedemora som han känner sig mogen att ta sig an gitarrtillverkningen.

Kundkretsen

Den sexsträngade gitarren blev populär i Sverige redan under 1820-talet. Då liksom senare har den huvudsakligen använts till sångackompanjemang. Som ackompanjemangsinstrument har den således varit med i bilden betydligt

tidigare än cittran, som i olika varianter började lanseras först under 1880-talet. Gitarren förekommer regelbundet i tidningsannonser, då till att börja med bokhandlarna, sedermera mer renodlade musikaffärer annonserar om musikinstrument. Hos bokhandlaren Carl Nordin i Falun kunde man år 1890 köpa gitarrer från 10 kronor – med ”mekanisk skrufställning” från 12 kronor. Stockholms musikaffärer kunde erbjuda gitarrer till ännu lägre priser. Tiden kring år 1900 förekommer också mer exklusiva instrument till priser upp emot 50 kronor.

Även om gitarrer fanns att köpa hos Faluns bokhandlare eller via postorder från någon av landets större musikaffärer, fanns säkert möjligheter även för en lokal tillverkare. För att komma på tanken att tillverka en relativt stor serie gitarrer måste Jonas Nylander ha lagt märke till en viss efterfrågan på instrumentet i den nära omgivningen. En ofta bortglömd gren av Dalarnas kulturliv är de väckelserörelser som under 1800-talets andra hälft svepte in över landskapet. En sådan ägde rum 1874 och berörde främst Boda och Gärdsjöbygden. Bland förgrundspersonerna återfanns två byskollärare, varför rörelsen kom att bli särskilt märkbar bland barn och ungdom. Stor betydelse i Jonas nära omgivning fick väckelserörelsen inom Svenska Missionsförbundet. Den första lokala missionsföreningen bildades 1877 i Gärdsjö. År 1898 bildades Bingsjö missionsförening, där Jonas Nylander en tid kom att vara ordförande. Uppenbarligen tillhörde han den stora skara som ryckts med i väckelserörelsen redan i barn- och ungdomen.

Sång och strängospel hörde intimt samman med de väckelsemöten som i stor omfattning ägde rum i missionskyrkor och i andra lokaler. Gitarren var här ett mycket efterfrågat musikinstrument, och sannolikt är det just här som Jonas Nylander har haft en stor del av sin kundkrets – ”då skulle dom åka och sjunga allihop”, berättar barnbarnen Britta och Leif.

Gitarren förekom förstås även i profana sammanhang. I bevarade gitarrskolor från det sena 1800-talet förekommer allehanda spridda visor och sånger som i många fall lanserats genom så kallade skillingtryck. Instrumentet har dessutom förekommit i dansmusikaliska sammanhang. Från 1870-talets Falun berättas att spelmannen Kalle Herman (Karl Gustaf Hermansson, 1840–1893) tillsammans med sönerna Adolf och August brukade spela på valborgsmässoafton då

majstången restes på Gettorget. Kalle Herman och sonen August spelade fiol medan Adolf trakterade gitarr. Följande skildring av samma evenemang härrör från 1890-talet: "Så föll då skymningen och de första eldarna började spraka från slaggvarpen. Snart sattes fiolerna igång och gitarren blandade sig också i strängaspelet. Det var gamla beprövade spelmän som återkommo år från år: Kalle Herman, tobaksspinnaren, och Svess Jan från Svärdsjö (Sveds Johan Jansson, 1841–1912), och andra koryféer på andra instrument – dragspelet hade dock ännu ej blandat sig i leken. Så länge barnen voro med, gick det i ganska kruserliga vändningar kring majstången, och gamla och unga lekte med varandra och dansade ringdanser. Men allteftersom mörkret föll och småfolket kördes i säng blev dansen tillrättalagd för de mera försigkomna: I vals, schottis och polkett virvlade paren runt till långt fram på natten, och musikanterna voro inte nödbedda, eftersom de då och då smordes med en tuting".

Fyra gitarrer av Jonas Nylanders tillverkning



Gitarr nr. 1. Dalarnas museum, Falun. Foto: Fredrik Hegert 2005.

I. Dalarnas museum, Falun

Mått i mm

1. Längd: 950
2. Bredd övre bygel: 234
3. Bredd undre bygel: 330
4. Resonanskroppens djup: 97

5. Material: Locket sannolikt av gran, sammanlimmat av två halvor. Mindre kvisthål förekommer. Botten består av ett helt ämne, i likhet med sargerna sannolikt i björk. Hals och greppbräda möjligen i samma träslag, övermålade med svart färg. Greppbrädan skruvad in i klacken genom det tolfte bandet, skruven har täckts med en bit fanér. Band tillverkade i mässing.

6. Ornamentik: "Stavornamentik" - snedställda fanerstavar i brunt, rött, grönt och gult längs lockets ytterkant. Ornamentiken är på båda sidor omgiven av tunn ådra i brun fanér. Liknande ornamentik

runt ljudhålet – rakställda fanéristavar omgivna av tredubbel inlagd ådra i brunt-rött-brunt, samt yttre ådra i brunt.

7. Ytbehandling: På grund av slitage svår att bestämma. En vanlig ytbehandling har under den tid Jonas Nylander byggt sina gitarrer varit att en betsad, målad eller obehandlad träyta behandlats med schellack. Detta finns exempelvis bekräftat inom gitarrtillverkning. Locken på Jonas Nylanders gitarrer är i samtliga fall omålade/obetsade, men har sannolikt varit behandlade med schellack. Sarg och botten är på detta instrument betsade eller målade i en nyans liknande engelskt röd. Bottnen är ornamenterad med mönster liknande "näv målning" som brukar förekomma på skåp och kistor.

8. Skruvmekanism: Mekanisk skruvkonstruktion i mässing, vred i material liknande horn eller ben.

9. Övriga kännetecken: På botten insida, synlig genom ljudhålet har tillverkaren själv klistrat in en lapp med inskriptionen "No 41, N. J. Jonsson, Bingsjö, 21.2 1893".

Slitage på greppbrädans tre första band, smärre slitage på band 4-5. Gitarren är i mycket gott skick och ännu spelbar.

II. Privat ägo

1. Längd: 935

2. Bredd övre bygel: 245

3. Bredd undre bygel: 325

4. Resonanskroppens djup: 87

5. Locket av finkårig gran, sammanlimmat av två halvor. Sarger och botten troligen av björk. Bottnen består av helt ämne. Hals och greppbräda möjligen i björk, övermålade med svart färg. Band i mässing.

6. Ornamentik liknande nr. I. runt ljudhålet. Dubbel ådra i brunt längs lockets yttre kant.

7. Ytbehandling sannolikt som på nr. I. Sarger och botten betsade eller målade i brun nyans liknande valnöt.

8. Skruvmekanism som på nr I.



Gitarr nr. II. Privat ägo. Foto: Bo Nyberg 2006.

9. På bottenns insida, synlig genom ljudhålet finns en lapp med inskriptionen ”Nr. 59. Jonas Nylander, Bingsjö. Adress: Svabensverk” (Svabensverk var länge postadress för Bingsjö)..

Gitarren saknar strängar. Sprickbildning i locket, som på två ställen är missfärgat av vit målarfärg. Nedre strängfäste är löst. Slitage på de två första banden.



*Gitar nr. III. Privat ägo.
Foto: Bo Nyberg 2006.*

III. Privat ägo

1. Längd: 910
2. Bredd övre bygel: 244
3. Bredd undre bygel: 315
4. Resonanskroppens djup: 93

5. Locket av finkårig gran, sammanlimmat av två halvor. Sarger och botten troligen av björk. Botten består av helt ämne. Hals och greppbräda möjligen i björk, övermålade med svart färg. Greppbrädan är skruvad in i klacken som på nr. I – skruvhuvudet är synligt på gitarrens tolfte band. Band i mässing.

6. Dubbel ådra i brunt längs lockets ytterkant. Pärlemorinläggning mot svart botten runt ljudhålet.

7. Ytbehandling sannolikt som på nr. I och II. Sarger och botten betsade eller målade i brun nyans liknande valnöt.

8. Skruvmekanism som på nr I och II.

9. Instrumentet är osignerat men ska enligt uppgift ha tillverkats av Jonas Nylander som en gåva till hustrun. Gitarren är i mycket god kondition och i spelbart skick.

Slitage på banden 1–5.

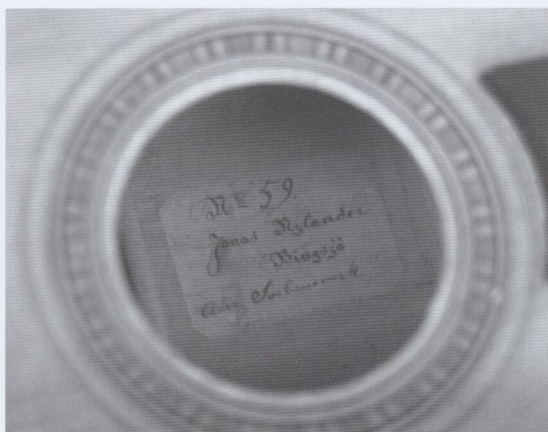
IV. Barngitarr, privat ägo

1. Längd: 662
2. Bredd övre bygel: 164
3. Bredd undre bygel: 220
4. Resonanskroppens djup: 58
5. Locket av finkårig gran, sammanlimmat av två halvor. Sarger och botten troligen av björk. Bottnen består av helt ämne. Hals och greppbräda möjligen i björk, övermålade med svart färg. Band i mässing.
6. Ornamentik liknande nr. II.
7. Ytbehandling liknande nr. I–III. Sarger och botten målade eller betsade i brun nyans liknande valnöt. Sargerna dekorerade enligt "näv målningens principen", jfr. nr. I:7.
8. Skruvmekanism som på nr. I–III.
9. På botten insida, synlig genom ljudhålet finns en lapp med inskriptionen "Nr. 67. Jonas Nylander, Bingsjö".

Denna miniatyrgitarr byggdes ursprungligen som en gåva till dottern Anna. Att den varit i användning visas av slitaget på banden 1–3. Även detta instrument är i mycket gott skick.



*Barngitarr IV. Privat ägo.
Foto: Bo Nyberg 2006.*



*Jonas Nylanders inskription på
gitarr nr. II (s. 27).
Foto: Bo Nyberg 2006.*

Några avslutande reflexioner

De fyra gitarrerna av Jonas Nylanders tillverkning är i samtliga fall byggda i den modernare tradition som i Spanien lanserades under åren 1850–70. Som framgår av ovan angivna mått visar Jonas Nylanders gitarrer prov på viss variation både vad beträffar instrumentens längd och resonanskroppens utformning. När jag rådfrågade mina två experter på gitarrbyggandets område var båda tveksamma till tanken, att Jonas skulle ha kunnat utforma resonanskroppens sarger på fri hand. Båda förklarade sig helt övertygade om, att byggaren utgått från olika in- eller utvändiga mallar, och att detta skulle vara en förklaring till de nämnda variationerna. Fler påträffade gitarrer av Nylanders tillverkning skulle kunna bringa klarhet i frågan huruvida byggaren arbetade med speciella serier av instrument med likartad formgivning.

Som byggmaterial till gitarrernas trädelar har Jonas Nylander använt sig av björk och gran. Även om locken är tillverkade av mycket finkårig gran, förekommer här och var mindre kvisthål. Sådana hade knappast förekommit om byggaren hade köpt färdiga lockämnen av importerad alpgran. Björkvirke har funnits tillgängligt i den närmaste omgivningen.

Även om virket till Jonas Nylanders gitarrer funnits till hands på nära håll, är det tydligt att han köpt in vissa färdiga delar till sina instrument. Detta gäller strängarna, stämskrusmekanismen, banden till greppbrädan och eventuellt också de knoppar som håller fast strängarna i resonanskroppens nedre del. Vad kostade då de nämnda delarna till en gitarr? Ur "Pris-courant öfver musikinstrument" från Gottfrid Johanssons Musik-Handel i Stockholm år 1899 har jag hämtat följande prisuppgifter (i kronor):

"Strängar, Guitarr, tyska	pr sats	1:25
Italienska	"	1:75
af stål med kulfästen	"	-.75
E, H och E, Tyska, af sena	pr st.	-.30
D, A och E, Tyska, öfverspunnen på silke	"	-.2
E, H och G, Italienska	"	-.45
E, H och G af stål, 10, 12 och 15 öre pr st.		
D, A och E, af stål, 15 och 20 öre pr st.		
Contrasträngar af stål	"	-.30

Mekaniska skruvvar till Guitarr, af messing	pr sats	1:25, 1:50
” ” ” ” , prima	”	1:75
” ” ” af nysilfver	”	2:-
Capoditasto af trä	pr st.	-:35, -:50
” metall	à	:-75, 1:-, 1:25
Guitarrknappar af ebenholz 6 à 8 öre, af ben 10 à 15 öre	pr st.	
Guitarrband af messing som nedlägges på Guitarrhalsen, pr meter	-:30	
” nysilfver ” ” ”	-:40”	

Ovanstående prisuppgifter kan ge en fingervisning om hur mycket Jonas Nylander under 1890-talet själv kan ha fått betala för tillverkning av en gitarr. Möjligen kunde den egna skogen förse honom med virket. Skruvmekanismen på de fyra gitarrerna är i samtliga fall av mässing. Detta gäller även banden till greppbrädan. Utgår vi ifrån att Jonas Nylander köpt in de nämnda delarna – stålsträngar av medelgod kvalitet, skruvmekanism av mässing och c:a 1 m gitarrband i mässing – kan hans kostnader för tillverkning av en gitarr grovt beräknas till 2:80 kronor. Det finns dock inga uppgifter om hur mycket Jonas Nylander brukade ta betalt för sina gitarrer.

N:o 63. Ej fort.

Harpan.

Fortsättning af texten återfinnes i Svensk läsebok för Elementarläroverken, af Sundén & Modén, 32:a stycket.

Exempel på gitarrackompanjemang till Harpan, en genom skillingtryck mycket spridd visa som förekom i tryck redan 1832. Ur anonym gitarrskola, Gävle 1889. Musikmuseet, Stockholm.

Referenser

Litteratur

Brögger, Kenneth: *Danske guitarer og deres byggere*. Birkeröd 1990.

Huber, John: *The Development of the Modern Guitar*. Westport 1991.

Ling, Jan: *Nyckelharpan*, Stockholm 1967.

Åberg, Selim A.: *Folkrörelser. Rättvik Del III*, Folkligt kulturliv, Organisationer. Västerås 1959.

Sparr, Kenneth: *Music for the Guitar Printed in Sweden 1800–1860*. Uppdaterad 12.8 2004. www.tabulatura.com.

Sparr, Kenneth: *The Guitar in Sweden Until the Middle of the 19th Century*. Uppdaterad 7.10 2005. www.tabulatura.com.

Arkivmaterial

Musikmuseet, Stockholm

1139: Äldre tryck, skolor:

Anonym gitarrskola, Gävle 1889.

Fullständig Guitarre-Skola af F. Carulli, Stockholm 1833.

Dalarnas museum, Falun

DM 1915: Falu stads folktraditioner. Uppteckningar utredigade år 1941.

Falu stadsbibliotek

Dalpilen 1854–1907

Tidning för Falu län och stad 1895–1910

Gottfrid Johansson Musikinstrumenthandel AB, Stockholm

Priskuranter över musikinstrument:

C. J. Johanssons Musikinstrumenthandel, Stockholm 1890–odat. 1920-tal.

Johanssons Musik-Handel i Stockholm 1899–1920

Intervjuer

Britta Bergqvist, Borlänge

Per Hallgren, Gråbo

Leif och Gunnel Nylander, Bingsjö

Lennart Persson, Lugnås

Sven Donat och Torsten Lackström

Två polskekompositörer identifierade

Eric & Katarina Hammarström

Många nutida spelmän som intresserar sig för smålandslåtar har spelat något ur Sven Donats notbok eller den så kallade "Lackströms polska". Däremot har inte mycket varit känt om personerna bakom namnen Donat och Lackström. Vi vill med denna artikel försöka skingra dimmorna något kring dessa personer för en lite större läsekrets.

Texten bygger på artiklar som vi tidigare publicerat i ett par av spelmansförbundens tidningar.¹

I. Sven Donats notbok

"Spele Note=Bok. hvaruti finnes åtskilliga dantser, som består av Menuetter, Polloneser och Contradanser etz. Ägaren är Sven Donat." Så stod det, enligt Olof Anderssons avskrift, på framsidan av en diger notbok omfattande 237 melodier. På bakre pärmen hade en senare ägare lagt till "Petter Svensson Spelare, Anno 1801" och "Pehr Jonasson". Olof Andersson, den ene redaktören av *Svenska låtar*, gjorde avskriften 1912 efter originalet som då tillhörde organisten och upptecknaren Axel Boberg i Malmö. Vi hänvisar till Magnus Gustafssons utredning i *Småländsk musiktradition* (2000, s. 92) om notbokens vandringar. Var, och om, originalet finns idag känner vi inte till.

Notboken innehåller 138 polskor, 41 menuetter, 38 kontradanser, 5 kadriljer, 2 marscher och 11 övriga melodier. Sven Donat uppges själv ha komponerat åtminstone 25 av låtarna mellan 1783 och 1804. De sista låtarna är alltså komponerade efter att Petter Svensson Spelare har skrivit sitt namn i boken.

Denne har i sin tur komponerat fyra av låtarna, varav endast en är daterad: en "Aria" 1801. I boken finns även några kända polskekompositörer nämnda, t.ex. domkyrkoorganisten i Växjö, Salomon Eklin (1756–1803).

Korpral Sven Donat i Ormesberga

Eftersom Donat är ett så pass ovanligt namn tänkte vi att det borde gå ganska lätt att identifiera honom och vi började sökandet på landsarkivet i Vadstena. Vår första tanke var att namnet låter franskt och skulle kunna tillhöra en val-lonsläkt, men det hittade vi inga belägg för. Istället började vi söka i boupp-teckningsregistren för Småland och i Norrvinge härad tror vi att vi hittade rätt person: en korpral Sven Donat, född Sven Ingemarsson den 3 november 1755 i Trästen, Vislanda socken i Kronobergs län.

Om Sven Donats uppväxt finns det inte mycket information eftersom många kyrkböcker för Vislanda saknas för de aktuella åren. Däremot vet vi att han 1777, vid 22 års ålder, tog värvning vid Kronobergs regemente och blev placerad som indelt soldat nr 83 i Norrvinge kompani, Hörda rote. Han bodde där på soldattorpet på Hörda Norregård i Ormesberga socken ca. 2 mil norr om Växjö. Det bör ha varit vid värvningen som Sven fick namnet Donat, vilket vi återkommer till.

Även om Sven Donats soldattliv är det tunt med information, men efter 14 års tjänstgöring blev han i varje fall 1791 befordrad till korpral, 36 år gammal. Den 25 juni samma år föddes också "corp. Swen Donats och pig. Annicka Jönsdotters barn. . . Swen", enligt dopboken från Ormesberga. Vittne vid dopet var bl. a. socknens organist Peter Berglund. Annicka var piga från Hörda Norregård, född 1761 i Ormesberga och alltså 30 år när de fick sitt första barn. Hon och Sven var däremot ännu inte gifta, det skedde först i maj 1792. De fick sedan ytterligare tre barn: Peter Jacob 1792, Stina 1795 och ännu en Sven 1797 – äldste sonen Sven hade nämligen dött 1793.

Sven Donat fick inte vara korpral särskilt länge. Enligt generalmönsterrullan över Kungliga Kronobergs Infanteriregemente, förd på Kronobergshed 23 juni 1794, antecknades om "Sven Ingemarsson Donaht: Oduglig till vidare tjänst, afskedas". Vid samma tillfälle antecknades hans längd till fem fot och åtta tum, dvs. ungefär 170 cm – en ovanligt exakt uppgift att känna till om en historisk spelman. Orsaken till avskedandet nämns dock inte i rullan.

Spelkamrat med organisten?

Efter avskedandet bodde Donat kvar på Hörda Norregård under ytterligare några år, dock inte i soldattorpet. Han levde troligen av ett torparjordbruk och kanske en liten soldatpension. Sven Donat borde också ha kunnat tjäna lite pengar på att spela på danser och kalas, även om socknens organist enligt hävd hade företräde till sådana inkomster. Men av dopbokens uppgifter om dopvittnen kan man se att Donats och organisten Berglunds namn ofta står tillsammans. Det brukar tyda på nära vänskap och man kan nog utgå från att de spelade ihop, särskilt eftersom många av låtarna i Donats notbok är ganska avancerade och vid den tiden ingick i repertoaren för skolade musiker.

En ovanlig bouppteckning

Det är svårt att följa Sven Donats liv med hjälp av kyrkböckerna eftersom de inte heller från Ormesberga socken är komplett bevarade. Några år före sin död

Polska

Komp. d. 13 Juni 1794 av Sven Donat



Nr. 216 i Olof Anderssons avskrift av Sven Donats notbok (Ma 5). I nämnda avskrift har Olof Andersson betitlat låten polska, men man kan med tanke på texten på notbokens framsida utgå från att det i originalet bör ha stått Pollonese (se sid 33).

flyttade familjen i alla fall till Källelycke i Ormesberga (eventuellt via Tjureda). I Källelycke blev de grannar med organisten Berglund med familj, vilket också kan vara ett tecken på Donats och organistens vänskap. Sven Donat avled den 29 september 1815 av vattusot i bröstet, 60 år gammal. Bouppteckningen är daterad 2 oktober samma år och är skriven och undertecknad av organisten Berglund och bevittnad av två kyrkvårdar. Sterbhusets tillgångar var inte stora men de översteg skulderna med 18 riksdaler.

En invändning mot att vi skulle ha hittat rätt Sven Donat är att bouppteckningen varken innehåller några instrument eller någon notbok för fiol. En förklaring till det skulle kunna vara att Petter Svensson Spelare, som skrivit sitt namn i notboken redan 1801, är densamme som Sven Donats son Peter Jacob Svensson. Han var visserligen bara 9 år 1801 men skulle ha kunnat börja spela tidigt, med sin far som lärare. Sven Donat fortsatte ju också att skriva in nya kompositioner i notboken t.o.m. 1804. Peter Jacob gick i alla fall i faderns spår vad gäller yrke och var vid sin bortgång "roteringskarl" med soldatnamnet Grann. Kanske hade Peter övertagit både notbok och instrument?

Det mest anmärkningsvärda med bouppteckningen är annars det stora antalet böcker, sammanlagt 21 stycken, som ägdes av Sven Donat. Antalet och typen av böcker bör ha varit mycket ovanligt för en man av hans ställning. I bouppteckningen nämns två psalmböcker (varav en med noter), Hedins sångbok, "Bastholms huvudlära"², en lagbok, en kyrkohistoria, en geografibok, ett bibliskt register, två vetenskapsböcker och en bok med "mat Regler". Sven Donat torde ha ansetts som en bildad man och detta kan vara förklaringen till hans soldatnamn. "Donater" brukade nämligen de latinska grammatikor kallas som användes i skolornas latinundervisning ända sedan medeltiden.³ Kan Sven Donat i sin ungdom ha kostats på en utbildning som han sedan av någon anledning inte fullföljde, utan istället tog värvning? Om så skulle vara fallet kunde det i så fall förklara hans boksamling, avancerade musikaliska repertoar och goda notkunskaper. I våra försök till forskning i det komplicerade arkivet från gymnasiet i Växjö har vi dock hittills inte lyckats hitta hans namn.

Sven Donat i levande muntlig tradition

Så långt slutsatser från arkivmaterial. Vi har också varit i kontakt med ordföranden i Ormesberga hembygdsförening, Bengt Bengtsson, som intressant

nog visade sig bära på muntlig tradition om Donat. Han upplyste oss genast om att Donat var ett känt namn i bygden, eftersom platsen där han bodde i Källelycke har kallats för "Donatastället" och den tillhörande vattentäkten, som finns kvar, för "Donatakällan". Vattentäkten ska enligt traditionen ha grävts av soldaten Donat. Bengt Bengtsson har av äldre ormesbergabor hört att Donat var prästen behjälplig vid begravningar som "vedkastapräst", dvs. han höll utfärdsbönen då kistan fördes från den dödes hem. En annan historia berättar att prästen och Donat blev avundsjuka på varandra om förningen de skulle få med sig hem efter begravningar. Enligt historierna ska Donat även ha kallats "Klumpfoten" – kanske kom namnet av en skada som också skulle kunna vara en förklaring till avskedet från soldattjänsten?

Yngste sonen Donat hette också Sven Donat, vilket gör det svårt att veta om vem historierna handlar. Någon av de båda var känd för sin sångröst och någon av dem anlidades ofta som spelman på danser och fester. Kanske hade sonen Sven Svensson Donat ärvt faderns musikalitet. Notboken kan dock tidsmässigt inte hänföras till någon annan än Sven Donat den äldre.

II. Torsten Lackström

Säg den smålandsspelman som inte spelat den suggestiva "Lackströms polska"? Vad de flesta inte känner till är att denne Lackström tycks ha varit östgöte.

I Lackhälla by i Örtomta socken i nuvarande Linköpings kommun föddes den 28 mars 1733 en gosse som fick namnet Torsten. Föräldrarna hette Johan Torstensson och Elin Månsdotter. Denne Torsten växte upp och blev 1760 klockare och organist i hemsocknen (Göransson 1993, s. 64). Då hade han tagit sig efternamnet Lackström efter sin födelseby och han och hustrun Sara Lisa Qvarnström bosatte sig på Klockargården i Örtomta. Inte mycket är känt om omständigheterna kring tillsättningen eftersom sockenstämmoprotokoll tyvärr saknas för det aktuella året. Däremot finns en diger bouppteckning från 1785 då han "med döden afled", som det står. Paret Lackström hade inga barn och änkan fick sitta kvar i orubbat bo till sin död 1802, då arvet skulle tillfalla Torstens bröder. Som änka var hon inneboende hos makens efterträdare organisten Anders Fredrik Örtegren (1755–1832) som flyttade in i Klockaregården.

Av bouppteckningen kan man utläsa att hemmet var förhållandevis välbe-

ställt: bl.a. fanns det en del silver, glas och porslin, två kor, fyra får och två svin. Det som är mest intressant här är den del av bouppteckningen som har med musikutövande att göra (siffrorna står för värdet i kopparmynt):

Spel Istrument

1 s	Wiol mäd fodor	18
1 s	Litet Claver	9
1 s	Coralbok	6
1 s	Dito	3
2	boker Claver Noter	2
2	Dito wiols Noter	1
2	Dito Dito	2
3 s	Dito Ditto	1

Av Lackströms musiksamling framgår att han var en yrkesmusiker som inte bara spelade på kyrkans 12-stämmiga Wisteniusorgel.

Lackströms låtar i notuppteckningar

Hur kom det sig att "Lackströms polska" blev en "smålandslåt"? Det gick till så att folkmusikupptecknaren Gösta Klemming (1920–2000) hittade låten i en gammal handskriven notbok/"spelmansbok" som fanns på gården Trästadsgårdsarkiv i Blackstads församling, i nuvarande Västerviks kommun (Magnus Gustafsson, muntl. 2005 och *50 Småländska låtar* [1993]). I andra delar av gårdsarkivet, som numera förvaras i Landsarkivet i Vadstena, finns det för övrigt ytterligare en polska som uppges vara komponerad av Lackström. Hur notboken hamnade på Trästad är inte känt. "Lackströms polska" trycktes sedan i ett häfte utgivet första gången 1965 av Smålands spelmansförbund med titeln *50 Småländska låtar*.

Tre polskor som uppges vara komponerade av Lackström finns också i en annan notbok, efter mjölnaren Anders Larsson (1767–1822) från Östra Ryd i Östergötland (M 189). Att låtarna finns i Anders Larssons notbok är inte så konstigt eftersom Östra Ryd, i nuvarande Söderköpings kommun, är grannsocken till Örtomta. Anders Larsson var mjölnare och drev kvarn i både Backa och Storfors i Östra Ryds socken. Han skrev både 1810 och 1813 på

försättsbladet att han med rätta ägde sin notbok. Då var han 43 respektive 46 år gammal och Torsten Lackström hade varit död ett kvartssekel.

Trästadssamlingens oklara ursprung

Om vi nu återgår till Trästadssamlingen, som noterna från Trästad brukar kallas, så har delarna där Lackströms kompositioner ingår många låtar gemensamt med Anders Larssons notbok. Ofta är låtarna nästan identiska not för not, vilket kan tyda på en förmedlande länk – men vilken? En möjlig sådan länk skulle kunna vara Linköpings gymnasium och domkyrkoorganisten, som examinerade dem som studerade till organist. Frågan kvarstår dock, varför finns Lackströms låtar i just dessa notsamlingar?

Trästadssamlingen består av några notböcker och många lösa blad. Åldern på noterna är väldigt varierande. Enligt Magnus Gustafsson (2000, s. 60) är de äldsta delarna förmodligen skrivna vid mitten av 1700-talet medan de yngre delarna är från början av 1800-talet. En del personnamn och platser finns antecknade i samlingen och bland de senare nämns Kuddby, Norrköping och Björkvik. Kuddby är en socken på Vikbolandet utanför Norrköping och Björkvik, som är ett ganska vanligt ortnamn, kan här syfta på ett gods i Östra Ryd.⁴ Ett kompositörsnamn som förekommer är E. M. Törnbom. I Linköpings omgivning fanns det under slutet av 1700-talet åtminstone två organister som hette Törnbom, nämligen en Johan och en Carl (Göransson 1993). Carl var född i Örtomta, samma socken som Lackström bodde och verkade i. Kanske var E. M. en släkting till Carl? Som synes finns det en del som tyder på att åtminstone delar av Trästadssamlingen från början kommer från trakterna kring Norrköping-Linköping.

Avslutning

Sven Donat och Torsten Lackström lär aldrig ha träffats. Anledningen att vi skriver om dem i samma artikel är att vi tycker att de ändå har en del gemensamt. Förutom att de levde under ungefär samma tid, så är de också exempel på namn som förknippas med några av de många bevarade så kallade spelmansböckerna från 1700- och 1800-talen. Spelmansböckerna är ofta fyllda med fantastisk musik i vårt tycke, men om upphovsmännen vet vi sällan mycket. Vi ville med denna artikel visa att det faktiskt kan gå att komma en bit närmare personerna

bakom namnen, även efter 200 år. Sven Donat var indelt soldat och Torsten Lackström var organist och klockare, men båda spelade fiol och man kan utgå ifrån att båda spelade till dans. Fram till ungefär mitten av 1800-talet ingick det ofta i organistens uppgift att även stå för dansmusiken på större kalas i socknen (Hammarström 2004). Donat var inte organist men spelade sannolikt tillsammans med organisten i Ormesberga. Att spela eller dansa till en låt efter någon man vet något om kan tillföra ytterligare en dimension: det placerar samtidigt låten i ett historiskt sammanhang och man får en bild av hur och var den kan ha brukats.

Pollonesse in D Moll

Compo af Lackström



Ur Anders Lars Son 1810: Notte Bok till Violin. Backa, Östra Ryd (SVA: M 189).

Noter

¹ Smålands spelmansförbunds tidning *Spelfot* nr 2, 2003 respektive Östergötlands spelmansförbunds tidning *Östgötaskpel* nr 4, 2002.

² Kristian Bastholm (1740–1819) var en dansk reformteolog. Huvudlära kan syfta på "Gejstlige talekunst" (1775) som översattes till svenska. (Elberling 1904)

³ Läroböckerna kallades så efter författaren, grammatikern Aelius Donatus som levde i Rom i mitten av 300-talet e. Kr. Han utgav en latinsk grammatik "Ars grammatica" i två bearbetningar, en mindre, den s.k. "Ars minor", och en större, "Ars major" (Nordisk familjebok 1906). "Ars minor", som var den som användes mest i skolorna, kallades ibland "den mindre donaten". (NE 1991)

⁴ Det är för övrigt på Björkvik som originalet till den kända Fataburen på Skansen i Stockholm fortfarande står.

Källor och litteratur

Otryckta källor

Landsarkivet i Vadstena

Kyrkböcker för Ormesberga, Vislanda, Örtomta och Östra Ryds församlingar

Generalmönsterrulla för Kronobergs infanteriregemente 1794 i Kronobergs

länsstyrelsearkiv, Landskontoret

Trästad gårdsarkiv: noter och visböcker ["Trästadssamlingen"]

Svenskt visarkiv, Stockholm

Musikmuseets folkmusiksamlingar

Ma 5. *Sven Donats notbok*.

M 189. *Anders Lars Son 1810: Notte Bok till Wiolin*.

Muntliga uppgifter

Muntlig tradition från Ormesberga förmedlad av Bengt Bengtsson, ordförande

i Ormesberga hembygdsförening 2002.

Samtal med musikantikvarie Magnus Gustafsson, Smålands musikarkiv, Växjö 2005.

Tryckta källor och litteratur

- Elberling, E. 1904: Bastholm, Kristian. *Nordisk familjebok Ny* [2] rev. Uppl. Bd 2, sp. 1049–1050.
- 50 småländska låtar: Arrangerade för två fioler och altfioler, samlade med kommentarer av Gösta Klemming. Smålands Spelmansförbund, 1993. (Första utgåvan 1965.)
- Gustafsson, Magnus 1983: *Folkmusik från Småland och Öland*. Växjö: Smålands Spelmansförbund.
- 2000: *Småländsk musiktradition: Folkliga dansmelodier och ceremonistycken, utgivna och kommenterade av Magnus Gustafsson*. Växjö: Smålands Musikarkiv.
- Göransson, Nils 1993: *Klockare och organister i Linköpings stift I: Församlingar i Linköpings kommun*. Linghem: Stålgården.
- Hammarström, Eric 2002: Om bl.a. Torsten Lackström: En östgötsk organist och polskekompositör. *Östgötaspel*, nr 4, s. 2–3.
- 2004: *Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre: Om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän*. (C-uppsats i etnologi.) Umeå: Umeå universitet, Institutionen för kultur och medier.
- Hammarström, Eric & Katarina 2003: Sven Donat: En spelman och polskekompositör från 1700-talet. *Spelfot: Medlemsblad för Smålands Spelmansförbund och för Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur, Smålands distrikt*, Årgång 32, nr. 2, s. 18–19.
- Nationalencyklopedin* 1991. Höganäs: Bra Böcker. Bd 5, s. 88: Donat.
- Nordisk familjebok* 1906. Ny, [2] rev. Uppl. Bd 6. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags AB. Sp. 699: Donat.
- Nordisk familjebok* 1906. Ny, [2] rev. Uppl. Bd 6. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags AB. Sp. 706: Donatus.

"Utan att Andersson anar'e verkar han faktiskt cubanare"

Latinamerikanska influenser i svensk populärmusik
1930–1960¹

Johanna Broman Åkesson

Jag skrifver i väntan och otålighet. Skall det bli dans eller ej? Jag fruktar att man finner på någon ursäkt för att förvandla dansen till arbete. Jag tillstår att det skulle göra mig bra ledsen. Ty man har lofvat mig dansen och det stackars folket behöfver så väl muntra sig. Der, – afrikanska trumman! – Det är dans. Jag skyndar till dansen.²

Med uppdragna kjolar och blossande kinder hastar Fredrika längs den dammiga gatan. Solen gassar. Luften vibrerar av trummornas dunder. Sådän här musik har fröken Bremer aldrig hört hemma i Stockholm. Året är 1851, platsen är Kuba – ett kulturellt kalejdoskop med skärvor från Afrika, Spanien, Frankrike, Italien, Centraleuropa, USA...

Knappt hundra år senare strömmar latinamerikanska tongångar från de flesta svenska radioapparater, grammofooner, revyscener och biosalonger. Så gott som alla kända artister och musiker prövar på de exotiskt synkoperade rytmerna. Lasse Dahlquist skriver congas, Ulla Billquist sjunger "aj, aj, aj", Jules Sylvain komponerar rumba för operascenen, Ulf Peder Olrog gör jamaica-sväng och Charlie Norman spelar samba. Sombros och maracas är viktiga attribut för orkestrarna. Den "sydamerikanska" musiken är ny och het.

Vad har hänt mellan Fredrika Bremers resa 1851 och det stora latinamerikanska genomslaget i Sverige i slutet av 1940-talet? Hur kom det sig att den latinamerikanska musiken blev populär och hur utvecklade den sig här i Sverige? Förutom tangu har övriga latinamerikanska musikstilar etablering

i svensk populärmusik länge varit hölj d i dunkel. Både de skribenter som har behandlat jazzen och de som har behandlat schlager n i svensk populärmusik har i stort sett ignorerat den latinamerikanska musiken. Detta trots att rumban och samban och de övriga latinamerikanska stilarna på många sätt var en del av jazzen, schlager n och underhållningsmusiken under perioden 1930–60, och till och med framfördes av samma artister.

Tittar man närmare på den svenska latinamerikanskinfluerade musiken och omständigheterna kring dess tillkomst framträder en fascinerande bild av den svenska populärmusikens framväxt under 1900-talet. Denna bild visar bland annat hur de svenska, folkkulturella stilarna fann nya överlevnadsformer genom de latinamerikanska stilarna innan populärmusiken helt översvämmades av den angloamerikanska populärmusiken.

Internationell bakgrundshistorik

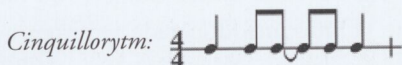
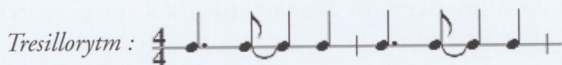
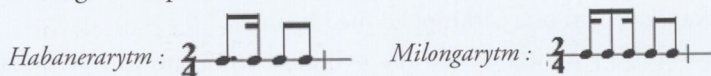
Matanzas. D. 23 Febr. 1851.

[---] Min värds hus har två våningar och runt omkring de öfre, utåt gatan, går en piazza, der jag vandrar om aftnarna och dricker luften, medan min unga värdinna inne i salongen spelar Cubanska kontradanser med ypperlig takt och sprittande lif. Och dessa danser hör man tona från alla håll ifrån husen i staden. Hvar man går eller står i Matanzas, hör man denna dansmusik. Takt och rytm äro av Afrikas barn; den egentliga musiken är af Cubas spanska creoler, och man hör deri spanska Seguidillas och marscher.³

Detta utdrag, liksom citatet i inledningen, är ur Fredrika Bremers rese-schildring *Hemmen i den Nya Verlden* från 1854 som hon skrev under sin vistelse i USA och på Kuba. Det är just här från Kuba som de tidigaste och viktigaste influenserna till samlingsbegreppet latinamerikansk musik kommer. Havanna blev tidigt ett kulturellt och ekonomiskt centrum i Karibiska havet. Hit drogs rika, mäktiga och berömda personer. (Samma år som Fredrika Bremer besökte Kuba var också "den svenska näktergalen" Jenny Lind här.)⁴ Fredrika Bremers anteckningar kring musiken och dansen visar på vilken musikalisk smältdegel Kuba var vid denna tid. Musik från Afrika, Europa och USA möttes, förändrades och utvecklades till nya stilar. En liknande process, där europeiska och afrikanska stildrag blandades, pågick vid samma tid i Brasilien.

Den europeiska musik som fick störst betydelse för den latinamerikanska musikens utveckling var italiensk bel canto, centraleuropeiska danser som schottis, polka och vals, samt spanska och portugisiska tonspråk. Dessa stilar och stildrag förändrades i Nord- och Sydamerika genom den svarta befolkningens speciella rytmbehandling och framförandesätt.⁵

De mest karaktäristiska rytmerna som växte fram kom att kallas habanera-, milonga-, cinquillo-, clave- och tresillorytm:



Habanera- och milongarytmen blev typiska för tango; milongarytmens första figur kom att brukas flitigt i samba; clave- och tresillorytmen blev kännetecknande för rumba (dans- och musikstilen som på Kuba kallades son); cinquillorytmen blev vanlig i calypso. Detta är dock bara en förenklad beskrivning – i själva verket kombinerades flera av dessa rytmer och användes kors och tvärs över nations- och stilgränser.⁶

Det livliga utbytet mellan Nordamerikansk och kubansk musik satte betydande spår i jazzens utveckling i början av 1900-talet. Habanera- och milongarytmen blev tidigt viktiga för framväxten av den amerikanska populärmusiken. Den amerikanske musikvetaren John Storm Roberts hävdar att hela USA:s populärmusik till en viss grad bygger på latinamerikanska rytmer.⁷

Sverige, liksom övriga västvärlden, genomgick under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet stora sociala, ekonomiska och tekniska förändringar. I dessa förändringars spår följde grammfonen, radion och senare filmen som revolutionerande medel till influenser utifrån. Speciellt påtaglig blev

influenserna från USA, vilket resulterade i att också Sverige så småningom tog intryck av den latinamerikanska musiken.⁸

Spridda influenser från Latinamerika letade sig dock till Europa långt innan USA hade blivit det stora föregångslandet. Redan under 1800-talet hade den kubanska habaneran blivit känd i Europa. Denna kännedom gick dock via två spanjorers berömda verk: Sebastián de Yradiers *La Paloma* och Georges Bizets *Carmen*. Habaneran blev därför, liksom andra senare latinamerikanska stilar, ofta förknippad med Spanien.⁹

I början av 1900-talet utgick allt nytt och modernt i Europa från Paris. Här introducerades tangon 1907.¹⁰ Några år senare bosatte sig ett flertal latinamerikanska musiker, från Kuba och Puerto Rico, i den franska huvudstaden. Deras exotiska musik slog an på den parisiska publiken. Rue Fontaine i Pigalle blev en mötesplats för latinamerikanska musiker och kallades den kubanska gatan.¹¹

Även brasilianska tongångar letade sig till Paris under tidigt 1900-tal. Dansparet Gaby och Manuel "Duque" Diniz introducerade i mitten av 10-talet en av sambans föregångare, maxixedansen. Några år senare, 1920, tillbringade den brasilianska orkestern Oito Batutas ett halvår i den franska huvudstaden för att spela choros och maxixedanser för Parispubliken.¹²

Genom det trendkänsliga Paris gick så en exotismvåg där allt afro-amerikanskt och "svart" var av intresse. I denna anda hölls en kolonialutställning 1930. Här presenterades den kommande modedansen biguine från Martinique.¹³

Samma år uppträder för första gången en riktig kubansk orkester i New York. Deras kubanska sonstil slår direkt an på publiken och kommer att kallas rumba.¹⁴ Via London letar sig rumban till Europa och 1931 är rumbaflugan ett faktum i flertalet europeiska städer, däribland Malmö, Göteborg och Stockholm.¹⁵

Musiken i 30-talets Sverige

1930-talet är en brytningstid i Sverige, en brytningstid mellan gammalt och nytt, mellan nationellt och internationellt. Äldre, svenska kulturtraditioner lever sida vid sida med nya influenser från kontinenten och USA. Grammofonen och radion kommer in i var mans hem och ljudfilmen etableras.

Orkesterjournalen (O.J.) – tidskriften som förmedlade aktuella nyheter för dansorkestrar med noter, speltips, reportage och recensioner – började ges ut i november 1933 och ger en tydlig vink om vad folk lyssnade på och dansade till. Redan från början hade *O.J.* största fokus på jazz, men här behandlades också all annan populär musik - hambo, polka, schottis, bonnvals, tyrolermusik, tango, wienervals, visor, operetter, revyer, varietéer, musikfilmer, musik för salongsorkester, blåsensemblar, till och med Bellmanmelodier och vårsånger, förutom all svensk, engelsk och amerikansk schlager och jazz. Alla dessa musikstilar var populära i Sverige under 30-talet. Fortfarande under 40- och 50-talen uppskattades musik i äldre genrer trots att den nyare angloamerikanska musiken gjorde sig allt mer gällande.¹⁶

Blandningen mellan det gamla och det nya skulle komma att prägla en stor del av den latinamerikanskinfluerade musiken i Sverige.

Rumban lanseras

I en reklambild från december 1931 har tidskriften *Våra nöjen* en lista på varje års sensation: 1924 Mah-Jong; 1925 Crossword; 1926 Schlager; 1927 Charles Lindberg; 1928 Josephine Baker; 1929 Tonfilmen; 1930 Maurice Chevalier; 1931 Rumban.¹⁷

I december 1931 betraktas således rumban som årets sensation i Sverige. Bara några månader tidigare, i oktober, har tonen dock varit betydligt svalare i samma tidning. Signatures Shaving skrev då:

Har herrskapet sett Rumba, den nyaste modedansen?

Dansen har annars för någon tid sedan kommit till Malmö, som därmed distanserat till och med den danska huvudstaden, enligt vad tidningar därifrån förmåla. Ett par danspedagoger ha tagit upp dansen på sitt program, men offentligt har man inte sett den ännu, åtminstone inte på någon större restaurang. Och till utedansbanorna tränger inte rumba.

Men den är ju heller – i den modererade engelska form som lancerats [sic] i Malmö – ingenting särskilt att se, [--].

Och stegen, hur äro de? För vår del funno vi dem vara en blandning av valssteg, tangosteg och quick-step-steg, dansade till foxtrotmelodi.

Något segertåg genom landet torde Rumba väl knappast komma att göra. [...] men det hindrar ju inte att enstaka danslärare kunna ge lektioner i dansen, om det är någon som vill lägga sig till med rumba.¹⁸

Även om nu signaturen Shaving inte tyckte att rumban var något "särskilt att se" så basunerar samtida reklam ut: "Kontinentens dansfluga är 'Rumba'".¹⁹ Och redan i nästa nummer av *Våra nöjen* bjuder tidningen in Stockholms nöjeshugade till en storstilad "Rumba-afton i Hotell Atlantics eleganta restaurang".²⁰ Samma tidning har också ett flertal reklamannonser om rumbainspelningar och även tipsnotiser om nyutkomna skivinspelningar med både svenska, tyska och engelska rumbamelodier.²¹ Att *Våra nöjen* rumba-afton blev en succé berättar sedan påföljande nummer av tidningen; "lokalen fylld till sista plats" och "publiken var överförtjust" är några kommentarer till begivenheten, som även lockade kända namn som den "gudomliga Zarah [Leander]".²²

Det är inte bara i Stockholm man får höra rumba. Samma höst, 1931, får alla biograflystna runt om i Sverige möjlighet att se en SF-journalfilm kallad *Rumba* där Wiggerskvartetten, med Sune Waldimir vid pianot, framför *Cuban Rumba* av Ernst Rolf-koreografen Floyd du Pont. Till detta utför ett stiligt danspar pedagogiskt "fyra karaktäristiska steg".²³ *Cuban Rumba* är troligtvis den första svenska rumban. Wiggerskvartetten (medlemmar ur Operans kör) hävdar själva att de är först i Sverige med att sjunga rumba.²⁴

Någon uppsjö av rumbor återfinns dock inte hos musikförlagen eller hos skivhandlarna under 30-talets första år. Bristen på musikaliska förebilder för orkestrarna är stor. Musikerna har uppenbara svårigheter med de okända rytmerna och de underliga instrumenten. Om detta vittnar batteristen Anders "Tran-Anders" Soldéns hågkomster från Göteborg:

Jag kommer ihåg första gången en rumba letade sig hit till Sverige. Det var "Peanut Vendor" om jag inte missminner mig. Jag spelade då (sommaren 1931) på Långedragrs restaurang med Folke Anderssons Paramount-orkester. Vi hade hört talas om den nya dansen och skulle naturligtvis också försöka oss på den. Det gick inget vidare bra, ty vi [...] spelade som det stod i stämmorna och det blev inte så mycket rumba precis, men så kom vi över en grammofonskiva med en äkta rumba och då började vi förstå litet mer om hur utförandet skulle vara.

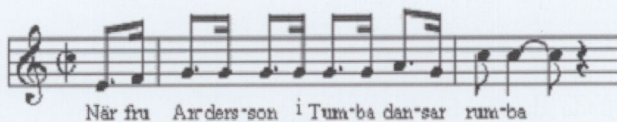
Följden blev att jag sände efter ett par maraccas från Amerika. Vi hade också uppfattat claves, bongos och gurka i plattan, men vi kunde ju inte komma underfund med vad det var för underliga grejor. Med mina maraccas följde en beskrivning, hur de skulle användas, och jag började öva mig. [...] men det

ville fortfarande inte låta som på skivan. [---]

Vi ledsnade till slut på rumban och publiken klagade över, att mina maraccas voro för starka. Det hördes ingenting annat, beroende på att de voro av någon slags hård metall, och "Peanut Vendor" blev ju också tämligen utkörd, eftersom det var den enda rumban vi hade.²⁵

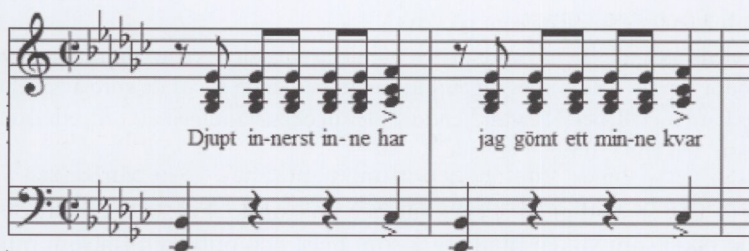
Detta är tiden då man experimenterar och excellerar i nya danser. Rumban är att betrakta som vilken modenyck som helst och publiken (liksom musikerna) tröttnar snabbt om det inte kommer något nytt. Rumbarytmerna upplevs dessutom som svåra att dansa till. Trots detta skall rumban komma att bli långlivad – möjligtvis på grund av att rumban kan fuskdansas med foxtrotsteg.²⁶ Snart skall också fler latinamerikanska influenser komma och ge bränsle åt den latinamerikanska glöd som börjat pyra i Sverige.

De svenska rumbor som tillkommer under 30-talet är i hög grad eklektiska – något som kommer att präglade alla latinamerikanskinfluerade stilar i Sverige under 30-, 40-, 50-talen. Vissa rumbor kan liknas vid blandformen bonnjazz genom sina tydliga drag av schottis och polka.²⁷ Den frejdiga *När fru Andersson i Tumba dansar rumba* är en sådan "bonnrumba":



När fru Andersson i Tumba dansar rumba, 1932. Musik: Sten Axelsson. Text: Åke Söderblom.

Andra svenska rumbor har tydliga drag av tango – den latinamerikanska stil svensken vid denna tid är mest familjär med. Tangoinfluensten (som lever kvar i rumban ända in på 50-talet) visar sig i en stel, marschartad karaktär och en uppdelning mellan mollvers och durrefräng – legio i den europeiska tangon.²⁸ Dessa drag kan höras i rumba-foxtroten *Min tös från Paraguay*:



Ur Min tös från Paraguay, 1931. Musik: Helge Lindberg. Text: Nils-Georg.

Många rumbor framförs i operettstil och nästan alla är besläktade med foxtrot. I vissa fall kombineras flera eller alla nämnda stildrag i en och samma rumba.

Det som ger dessa rumbor karaktären av rumba är delvis de speciella rytminstrumenten maracas, claves och gurka, där claves ofta spelar clave-rytm – men inte alltid. Den rätta rumbakänslan skapas dock framför allt genom basens tresillorytm. Ju mer framträdande tresillorytm, desto mer rumbakänsla.²⁹

Gemensamt för de flesta svenska rumbamelodierna är dess humoristiska texter. Ett stort antal texter handlar också om musik och dans. Följande text låter ana att rumbastegen ibland tolkades som snarlika turerna i schottis eller polka:

Något för dej - tu, du, du, du, du,
 något för mej - tu, du, du, du, du,
 Blott pröva på, - tu, du, du, du, du,
 så ska det säkert gå.
 Först ett par hopp, - tu, du, du, du, du,
 sen i galopp, - tu, du, du, du, du,
 hoppa breve', - tu, du, du, du, du,
 och följ i takten me'.³⁰

Humor, dans och musik är för övrigt återkommande textliga teman i nästan alla latinamerikanskinfluerade stilar i Sverige, liksom texter om sydländska länder, kvinnor och passion.

La biguin och the carioca

Våra Nöjen, som gärna skrev om det flärdfulla livet i kontinentens storstäder, rapporterar i maj 1933 från Paris om en ny dansfluga med ursprung från Martinique: "La Biguin", vilken dansas "nästan till vansinne i det levnadsglada Paris" med "sinnliga och ormliknande höft- och bålrorelser."³¹ Musiken "den samtidigt både eggande och gnällande" förklaras vara av det vildare slaget:

På pianot dunkar pianisten så att hårlockarna resa sig rätt upp från huvudet, saxofonisten blåser så ögonen stå som eldkol, och längst framme står en stor och fyllig negermadame och sjunger och skriker så den vita brodyrkjolen böljar i takt.³²

Den svängiga biguinstilen med drag från rumba, jazz och chanson vågar sig inte till Sverige vid denna tid och den smäktande beguinstilen som blir populär på 40-50-talen är föga besläktad med Paris vilda biguine.³³

1933 händer dock något annat som påskyndar utvecklingen av det latinamerikanska intresset; detta år har filmen *Flying down to Rio* premiär i USA, med Fred Astaire och Ginger Rodgers i två av birollerna. Filmens stora musiknummer, *Carioca* av Vincent Youmans, blir en världshit och vinner samma år en Oscar som bästa filmmelodi. Klassisk är den filmscen under det stora cariocadansnumret där Astaire och Rodgers dansar med pannorna tryckta mot varandra. Filmen blir startskottet både för paret Astaire och Rodgers samarbete och för ett internationellt intresse kring brasiliansk musik. I maj 1934 har filmen Sverigepremiär under namnet *Flyg med till Rio*. Reaktionerna över musiken är entusiastiska, melodin förväntas bli en "landsplåga" och *O.J.* deklarerar glatt att "rumban lever upp igen".³⁴

Carioca är den första sambainspirerade melodi som slår igenom internationellt.³⁵ Dansen har sitt ursprung i en karnevalsmusik kallad *Samba-carioca*.³⁶ Men någon samba är inte Youmans melodi utan snarare en blandning av foxtrot, charleston, tango, rumba och choro (en brasiliansk ekvilibristisk musikstil utvecklad ur bl.a. polkan).³⁷ Dess snabba tonflöden i moll kan tyda på en påverkan från choron *Tico-tico* som bara något år tidigare getts ut på skiva (men ännu inte blivit känd för den stora publiken).³⁸

Carioca blir mycket riktigt en landsplåga i Sverige. Bara inom några

månader efter premiären spelas den in i flera olika svenska versioner under beteckningen "foxtrot-rumba". Som en parentes kan nämnas att även i den svenska filmen *Lärarinna på vift* från 1941 dansas en carioca med pannorna ihop à la Astaire och Rodgers, med den skillnaden att det här är Hugo Björne och Hjärdís Pettersson som dansar.

Filmen *Flyg med till Rio* får stor betydelse för populariseringen av latin-amerikansk musik i Sverige. För många är detta första gången de får en glimt av Sydamerika och någon slags brasiliansk musik (må vara i Hollywoodtappning). Filmens stora genomslag i Sverige kan belysas med 1935 års stora Volvonyhet, PV 36, vilken kallas just – "Carioca".

Mexikanska influenser

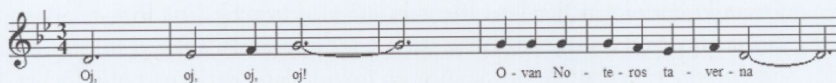
Det med Mexiko förknippade instrumentet marimba blev redan på 20-talet internationellt känt då ett flertal marimbaorkestrar turnerade i USA och i Europa. Deras huvudsakliga repertoar bestod av amerikansk Tin Pan Alleymusik, mest så kallade hawaiiischlagers, men intresset för Mexiko var i och med detta påbörjat.³⁹ En och annan mexikansk melodi letade sig även till Sverige.⁴⁰

Under 30-talet ökar inflytandet från Mexiko, till stor del genom Hollywoodfilmer med mexikanskinspirerad musik.⁴¹ *La Cucaracha*, *Cielito Lindo*, *Ti-pi-tin* och *La Butaquito* är några av de mexikanska melodier som blir populära och spelas in i ett flertal svenska versioner. *La Cucaracha* (vilken betecknas som rumba i Sverige) görs om till hambo av Thore Ehrling och Hambo-Kalle och kallas *Tumba-Hambo*.⁴²

Den mexikanska musik som blir känd i USA och Europa under 30-, 40-talen är i de flesta fall internationellt präglad musik kryddad med vissa spansk-mexikanska inslag – diffust besläktad med stilarna corrido eller canción ranchera.⁴³ Vad som i denna musik uppfattas som mexikanskt är vaga markörer som melodramatisk stämsång med långt utdragna frasslut, lågmålt melodispel på gitarr, ornamentering, tjurfäktningsassocierande trumpetinslag, hästhovsklapper, inslag av marimba och utrop i stil med ay, ay, ay, ay!⁴⁴

Den mexikanska musiken inspirerar svenska kompositörer att skriva

”spanska” eller ”mexikanska” valser och serenader. Två av de mest populära blir Jules Sylvains *Aj, aj, aj vilken röd liten ros* och Kai Gullmars *Uti Rio de Janeiro* – en melodi med tydliga influenser från *Cielito Lindo*. I Gullmars melodi finns i flera frasslut en melodisk figur som är typisk för de mexikanska valserna – tersfall med skotsk synkopytm där halvnoten är överbunden till nästa takt:⁴⁵



Ur Uti Rio de Janeiro, 1938. Musik: Kai Gullmar. Text: Gus Morris.

Rumbaorkestrar och synen på Latinamerika

En av de viktigaste orkestrarna i den internationella lanseringen av kubansk musik blev The Lecuona Cuban Boys, vilken grundats av kompositören och senare kulturattachén Ernesto Lecuona. Denna orkester turnerade i USA och Europa från 30-talets början till långt in på 60-talet och blev sinnebilden för en rumbaorkester med blanka volangprydda dräkter och andra exotiska attribut.⁴⁶

1936 kommer The Lecuona Cuban Boys till Sverige och Gröna Lund och röner stor uppmärksamhet. ”Ett är säkert, att rumban först nu genom Lecuona Boys besök blivit riktigt populär” står att läsa i reklam för rytm-instrument i *O.J.* i november.⁴⁷

Rumbaintresset håller i sig och Lecuona Cuban Boys besöker åter Sverige i maj 1938 och uppträder då på Stockholmsvarietén Royal. Stockholm får vid samma tid även besök av den kubanska orkestern Ciro Rimacs and his Rumbaland Muchachos som spelar på China.⁴⁸

Den allmänna åsikten bland kritiker var vid denna tid – och även långt senare – att ju mer autentiskt ”rasslig” och ”djungellik” en latinamerikansk orkester lät, desto bättre. Redan 1935 skrev Nils Månsson artikeln ”Tillbaka till naturen” i *O.J.*:s decembernummer, där han ojade sig över att rumban hade ”utvecklats i en civilisatorisk riktning” och blivit alltför ”salongsmäs-

sig". Rumban borde enligt Månsson utföras "på så sätt att vi får en liten känsla av kubansk djungel. Mycket rassel och många rytmer".⁴⁹

Samma anda återfinns även i *O.J:s* recension från de båda kubanska orkestrarnas framträdande i Stockholm 1938:

Lecuona Cuban Boys, som består av en samling latinska storcharmörer med ledaren som primo amoroso tycks bli mer och europiserade [sic] för varje säsong, men i Rimacorkesterns ådror flyter det nog åtskilliga droppar indianblod, och det är kanske därför som den låter litet mer autentiskt rasslig. [...] Rimacs orkester lancerade [sic] en utmärkt danserska i den övererotiska stilen. [...] För båda orkestrarna gäller, att så fort de spela en foxtrot, låter det genast mindre bra.⁵⁰

Den latinamerikanska musiken och dess musiker förväntades levandegöra det "äkt" Latinamerika – även vad gäller klädedräkt. Det hela ledde paradoxalt nog till att den latinamerikanska musiken kom att förknippas med en slags pajaserier där även svenska orkestrar som spelade rumba och samba, gärna styrde ut sig i gauchodräkter och sombreros.⁵¹ Detta, tillika med att texterna var humoristiska, ledde i de flesta fall till att musiken kom att betraktades som oseriös.⁵² Det hela hjälptes inte upp av det faktum att den latinamerikanska musiken associerades med erotik och passion. Den sydländska kvinnan (där "sydländsk" innebar praktiskt taget vilken främmande plats som helst) sågs som en femme fatale och Carmen-typ:⁵³

Flickorna i Casablanca
Ä' så vackra och så slanka
Vaggar frestande på höften
och ger bara falska löften.⁵⁴

Thor Modéens stora bravurnummer *En äkta mexikanare* ur filmen *Pensionat Paradiset* illustrerar hela den schablonartade föreställning man hade om latinamerikaner varande hetlevrade och amorösa, på gränsen till ociviliserade och djuriska:

Jag är en äkta mexikanare
och jag är van att göra som jag vill
Jag har ett blod som en afrikanare
och vilden spåras i min pupill.
Att dansa foxtrot som en amerikanare

kan jag ej med jag tar en rumbasväng.
Jag är en äkta mexikanare
jag älskar kvinnor och handgemäng.⁵⁵

Den svenska musik som skapas i slutet av 30-talet tyder dock på att kompositörer och musiker inhämtat mer kunskap om rumbamusiken. Nästan alla dansorkestrar har någon enstaka rumba på repertoaren. Helt specialiserad på latinamerikansk musik är den kända orkestern Tobis and His Gauchos, med gitarristen Torvald Tollgren (Tobis) som orkesterledare och dragspelaren Walle Söderlund som arrangör.⁵⁶ En liknande orkester är Cubanera, varibland dragspelarna Hasse Tellemar (då basist) och Andrew Walter en tid är medlemmar.⁵⁷ Iförda sina färgglada gauchokläder turnerar dessa båda orkestrar land och rike kring. Tobis and His Gauchos gör även internationell karriär.⁵⁸

Tobis rumba *Malou* illustrerar här rumbans vanliga ackompanjemangsfigur, där diskantens åttondelar svarar basens tresillorytm vilket ger en rytmisk känsla av 3+3+2:



Ur Malou, 1941. Musik: T. Tobis.

Kriget och Carmen Miranda

Under 40-talet trappas intresset för den latinamerikanska musiken upp i såväl USA som i Europa. Utåt sätt märks detta genom de många latinamerikanskt kryddade Hollywoodfilmer som lanseras.⁵⁹ Dessa är dock inte den grundläggande orsaken till att latinamerikansk musik sprids över världen under 40-talet. 1939 höjer ASCAP, American Society of Composers, Authors and Publishers (ungefär motsvarande STIM), de redan skyhöga upphovsrättsliga avgifterna i USA. Radiostationerna går då samman och

bildar en egen organisation som går in för att spela icke ASCAP-ansluten musik – till exempel sydamerikansk sådan. Lämpligt nog uppmärksammas den brasilianska samban på världsutställningen i New York samma år.⁶⁰

Trots Sveriges isolering under andra världskriget lyckas utländsk musik att nå landet via radions kortvågsutsändningar och genom filmer.⁶¹ Som en bomb exploderar den brasilianska sångerskan Carmen Miranda på vita duken. Hennes färgstarka person och exotiskt kryddade musik låter bio-besökarna glömma vardagen under den mörka orosfyllda krigstiden. Iförd jättelika fruktkreationer på huvudet blir hon den stora stjärnan i en hel rad amerikanska filmer med mer eller mindre tropiska teman under 40-talet. Med varje film följer ett antal schlagermelodier varav många gör stor succé i Sverige och sjungs och spelas av många svenska artister. Ett exempel är Harry Warrens och Mack Gordons samba *Chica, Chica Boom Chic!*, ur filmen *En natt i Rio* från 1941, som i Sverige spelas in i tio olika versioner under premiäråret. I Sverige går denna melodi under beteckningen rumba och det ska dröja ända till slutet av 40-talet innan termen samba helt slår igenom i Sverige.

För svenska öron blir Carmen Mirandas mjukt gungande musik, med en intim ensemble av kör, gitarr och slagverk, synonymt för vad som menas med samba. Även sådan sambastil som hörs i Xavier Cugats och Edmundo Ros storbandsorkestrar med blåssektioner, flöjter och en flödande pianostil påverkar den svenska musiken.

Ett stort antal svenska filmer inspireras av Hollywoodfilmernas musikalnummer. I Nils Poppe-filmen *Blåjackor* från 1945 gör Annalisa Ericson ett sprakande Carmen Miranda-inspirerat dansnummer till Louis Lajtais *Rumban går i Casablanca*.

Det ökade intresset för latinamerikansk musik under 40-talet kan skönjas även på andra sätt än genom filmer. Musikförlaget Ehrling & Löfvenholm påbörjar 1941 en orkesterserie för rumba.⁶² Gustaf Wally ger storslagna och glittrande revyer på Oscars där Tobis och hans gauchos underhåller med latinamerikanska rytmer.⁶³ ”Den chilenska näktergalen” Rosita Serrano ger under åren 1942–43 ett flertal utsålda konserter i Sverige tillsammans med Curt Åkerlinds orkester.⁶⁴ I maj 1943 öppnar Kungliga Teatern portarna för den latinamerikanska musiken då Jules Sylvains operett *Zorina* (om en

indianflicka i den sydamerikanska fantasirepubliken Costadora) har premiär. Huvudnumret *Rumba Zorina* – med tydlig musikalisk inspiration från Youmans *Carioca* – dansas av operabaletten. I rollistan återfinns Isa Quensel som indianflickan Zorina och Thor Modéen som president i Costadora.⁶⁵

Samban etableras

Nya dörrar öppnas mot omvärlden efter kriget. Det amerikanska musikförlaget Southern Music Publishing Company startar filialen Southern Music A-B i Sverige 1946. I förlagets svenska premiärreklam nämns nästan enbart latinamerikanska melodier som *Besame Mucho*, *Brazil* och *Tico-tico*.⁶⁶

De två sistnämnda melodierna har då nyligen presenterats för den svenska publiken i två amerikanska filmer. I Ester Williams-filmen *Genom eld och vatten* spelar hammondorganisten Ethel Smiths sin version av *Tico-tico*, och i Walt Disney-filmen *Saludos Amigos* lär sig Kalle Anka dansa samba till en mer traditionell version av *Tico-tico* och *Aguarela do brasil* (känd som *Brazil*). I *Saludos Amigos* visas även dokumentära inslag där de sydamerikanska länderna och deras folk framställs i en romantisk, solig dager med traditionell dans och musik. I Rio de Janeiro, som enligt filmens ciceron är "en stad så vacker så man nästan inte kan tro det", får publiken uppleva karnevalen och höra "Brasiliens egen musik – samban [...] med den förvirrande rytmen" och dess instrument reco-reco och cabaça.

I *O.J.* görs reklam för dessa brasilianska melodier men *Tico-tico* kallas för "rumba" och *Brazil* för "foxtrot".⁶⁷ *Tico-tico* gör dundersuccé i Sverige, används i diverse reklam, spelas frekvent i radion och ligger sju månader på *O.J.*s lista på "Vad Sverige spelar".⁶⁸

Vid denna tid, strax efter kriget, börjar beteckningen samba att etableras i Sverige. I mars 1947 görs reklam för det nya sambainstrumentet *bambas*.⁶⁹ Filmen *Får jag lov, magistern!* presenterar den brasilianska samban, *O passu du kanguru*, som i Lasse Dahlquists översättning blivit *Brazilly Willy*.

I augusti 1947 uppträder Lecuona Cuban Boys (som nu även kallas Havana eller bara Cuban Boys) på Gröna Lunds Tivoli som "den dyraste attraktion Tivoli direkt tagit till Sverige".⁷⁰ Orkestern turnerar i Sverige i några månader och får i Malmö ett svenskt tillskott genom trumpetaren

Nisse Skoogh.⁷¹ I svensk radio viks ett helt program på bästa sändningstid åt Cuban Boys, vilket tyder på ett stort och riksomfattande latinamerikanskt musikintresse.⁷²

Året därpå öppnas Club de Brazil i Stockholm – en ”dansattraktion” med rumba-, samba och hawaii-musik. Första orkestern som spelar är en rumbahawaii-kvintett vid namn Los Mellonarios.⁷³

Den svenska samban som tillkommer under denna tid är ingen dundrande, slagverksbetonad karnevalssamba med intrikata rytmflätningar, utan en mild, melodiös variant. Humor, vissa svenska folkkulturella anslag och swing- och sweetjazz präglar, precis som rumban, denna musik. Typiskt för den svenska samban är betoningen på sambans feststämning med många referenser i texten till själva dansen och musiken:

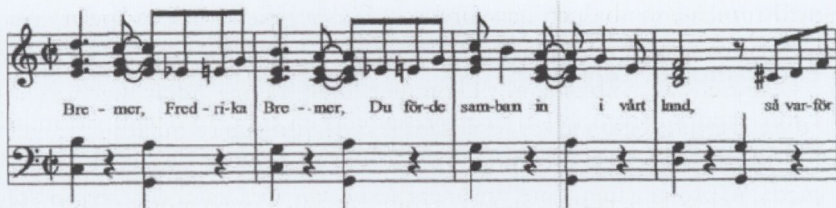
Alla danshak dubbla vakter
me' pistoler sätter ut,
när man spelar dessa takter
som ä laddade me' krut. (Pang!!)⁷⁴

Rytmiken är enkel och snarlik den som redan hörts i rumban, basen spelar dock inte tresillorytm utan betonar sambans gångtakt. Då i vissa fall synkoperingar saknas i melodin gör denna strikta grundpuls att musiken påminner om svenska gånglåtar eller marscher, som i *Riddar Bullrik dansar samba* av Leon Landgren och Bengt Jackson eller Lasse Dahlquists *Canasta*. Den svenska prägelns förstärks även av en durbaserad treklängsmelodik – något som visserligen förekommer i brasiliansk musik men som utan synkoper inte ger någon brasiliansk association:⁷⁵



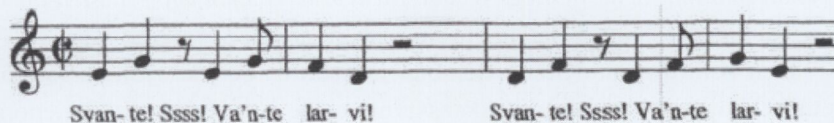
Ur Canasta, 1950. Musik och text: Lasse Dahlqvist.

Förutom de vanligaste ackorden förekommer ibland maj7- och sextackord, vilka ger en viss brasiliansk klang, som här i Olrogs *Samba till Fredrika Bremer*.⁷⁶



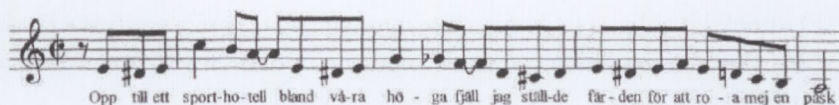
Ur *Samba till Fredrika Bremer*, 1949. Musik och text: Ulf Peder Olrog.

I orkesterarrangemangen ingår ofta tydliga trummor, flöjter, dragspel och olika former av rytminstrument som ägg, maracas, gurka och koskälla. Ibland förekommer en glad bakgrundskör i stil med Carmen Mirandas sjungande Bando da Lua. Detta kan höras i Povel Ramels inspelning av hans egen *Svante! SSSS! Va' nte larvi'*. Här, liksom i många Mirandasamba, används textinslag rent fonetiskt som rytminstrument. I Ramels text blir själva väsanDET "Ssss!" ett rytmiskt inslag i musiken:



Ur *Svante! SSSS! Va' nte larvi'*, 1953. Musik och text: Povel Ramel.

Även den svenska rumban influeras av samban under andra hälften av 40-talet. Till rumbornas instrumentering läggs flöjter och starkare trummor, och många rumbor får en glad, uppsluppen paradfeststämning. Rumbornas melodik visar influenser från storsäljare som *Chica chica boom chic*, *Tico-tico* och *South American way*. Kai Rönns *Det är så hälsosamt och stärkande i fjällen* är melodiskt och harmoniskt mycket lik *Tico-tico*:



Ur Det är så hälsosamt och stärkande i fjällen, 1947. Musik: Kai Rönn. Text: Åke Pettersson.

En försmak av calypso

Under andra halvan av 40-talet presenteras en tidigare okänd västindisk musikstil i USA – calypso. Detta efter att The Andrew Sisters gjort succé med calypsosångaren Lord Invaders *Rum and coca cola*, en calypso som handlar om prostitution.⁷⁷ I Sverige får den en lite oskyldigare text av Ninita under titeln *Kom och koka kola!* och betecknas som ”samba-fox”.⁷⁸ Någon calypsofeber skall inte härja i Sverige förrän drygt tio år senare.

Redan 1947 reser dock viskompositörerna Ulf Peder Olrog och Bo Sundblad med en av skeppsredare Sven Saléns båt till bland annat Jamaica och Guatemala.⁷⁹ På Jamaica hör de musik som de inte vet namnet på men som de döper till ”Jamaica-sväng”. Musikstilen heter egentligen mento men betecknas senare som calypso – en musikaliskt mycket nära släkting.⁸⁰ På sin resa samlar Olrog och Sundblad in text och musik till ett antal visor vilka Olrog bearbetar och ger ut i vissamlingen *Rosenblom i Västindien*.⁸¹ En av dessa traditionella visor, *Iron Bar*, heter i Olrogs version *Mera bruk i baljan boys* – nästan tio år senare sjunger Harry Belafonte in sin version, *Jamaica Farewell*.⁸²

Den visintresserade Sven Salén blev indirekt en betydelsefull person för utvecklingen av den latinamerikanskt influerade musiken i Sverige. Genom hans uppmuntran och försorg och via hans bananbåtar reste flera generationer viskompositörer till Latinamerika där de fick unika möjligheter att inhämta kunskaper om musiken direkt på plats. Förutom Olrog och Sundblad gällde detta också Evert Taube, med vilken Salén 1936 startat Visans Vänner, samt Povel Ramel och Olle Adolphson som reste till Västindien på 50-60-talen.⁸³

I början av 1949 gästas Nalen i Stockholm av calypsosångaren Lord Caresser från Trinidad. Tidningen *Estrads* utsände visar en viss nedlåtande och trivialiserande syn på både sångaren och hans musik då han menar att

Lord Caresser är intressant "...inte för att han är någon särskilt bra sångare utan därför att han kommer med något äkta och primitivt".⁸⁴ Vurmen för det "ursprungliga" är fortfarande mycket aktuell.

1950 omtalas calypson åter i *Estrad* och beskrivs som "jazzens lille kusin".⁸⁵ Termen calypso finns alltså i svenskan redan i slutet av 40-talet men calypsomusiken slår inte igenom förrän i slutet av 50-talet.

Cubop och mambo växer fram

Som nämnts började USA:s populärmusik och den latinamerikanska musiken redan i slutet av 1800-talet att påverka varandra. Någon direkt blandform uppstod dock inte förrän i början av 1940-talet då Machito och Mario Bauzá anställde jazzmusiker till deras orkester The Afro-Cubans. Deras musik inspirerade i sin tur jazzmusiker som Dizzy Gillespie till att berika bebopmusiken med latinamerikanska rytmer och instrument som congas – cubopen var därmed född.⁸⁶

1948 gör Dizzy Gillespie and his Orchestra en turné genom Sverige. De svenska kritikerna blir förvirrade när Gillespie, vilken har företrott den seriösa moderna jazzen, visar sig använda drag av den mer osofistikerade latinamerikanska musiken. Bengt Röhlander i *O.J.* skriver från konserten med Dizzy Gillespie and his Orchestra i Göteborg:

Det var [...] anmärkningsvärt hur starkt sydamerikanskt influerad Dizzys musik var. I "Afro-Cuban Drum Suite" som var något slags mellanting mellan voodoo gudstjänst, rumba och jazz spelade Dizzy flera takter i rent latinamerikansk stil. Det skall inte förnekas att det numret var intressant, men det hade mycket lite med jazz att göra. När Dizzy spelade det i Mässhallen var det inte svårt att se att han blev stött över att åhörarna skrattade – det var menat som ett allvarligt musikaliskt experiment i modernistisk stil...⁸⁷

Publik och kritiker förväntade sig att latinamerikansk musik skulle vara humoristisk och oseriös. Latinamerika var fortfarande "djungel" medan USA var kultiverat. Att på ett seriöst sätt blanda den kultiverade jazzen med den tokroliga och exotiska latinamerikanska musiken upplevdes som fel.

En mer underhållningsmässig blandning mellan jazz och kubansk musik framträdde i mambon – en swingartad form av rumba där de improviserade

delarna av sonmusiken gav vika för ett mer standardiserat, men desto mer komplext, rytmarrangemang influerat av swingjazzen.⁸⁸ Kubanen Pérez Prado populariserade mambon för en mycket stor publik och kallades "King of the mambo". Ett karaktäristiskt inslag i denna mambo var de upprepande, recitativartade sångavsnitten som avslutades med ett UGH! från orkestermedlemmarna.⁸⁹

Redan 1949 skriver man i *O.J.* om "...den nya kubanska rytmen 'MAM-BO'" vilken beskrivs som "...en kombination av bolero-rytm och modern amerikansk jazz". Artikeln konstaterar att "i jämförelse med traditionell samba och rumba är Mambo detsamma som bebop jämförd med en ålderdomlig two-step".⁹⁰ Mambon står således för något nytt, modernt, mer utlevande. En ny typ av musik är på väg. Men mambon förblir tämligen okänd för den stora publiken i Sverige ännu några år – 40-talets sista år domineras av samban.

Det heta sambåret 1949

1949 dundrar det till på allvar och en hel mängd sambainspirerade schlager och dansmelodier komponeras i Sverige, däribland Sam Samsons samba *Love, amour och Liebe* som blir uppmärksammas utomlands och säljs till USA och mängder av länder i Europa.⁹¹ Att samban betraktas som en erotiskt laddad dans visar Nils Idströms text:

Sambarytmen lockar
den på älskog pockar.
Älskling, ack säg,
längtar du ej
att dansa en samba med mej?⁹²

Överallt märks sambaintresset detta år, på scen, i film, radio, reklam och böcker. På revyscenen, där det mest aktuella speglas, återfinns revyn *Här vare samba* av Falco, uppbyggd kring kända sambamelodier.⁹³ Även Radiotjänst uppmärksammar det heta sambaintresset och byter ut programmet *I afton dans* mot dansprogrammet *Copacabana*.⁹⁴

Att det bland allmänheten finns ett intresse för att lära sig latinamerikansk dans visar de dansskolor som ges ut i bokform av Kurt Wade och Freddie

Fredberg där danser som rumba och samba beskrivs. Wade visar i sin bok även instruktioner för folkdanser som hambo, polka och schottis vilket tyder på en flexibel danspublik som är lika intresserad av gammal som ny dans.⁹⁵ I Fredbergs dansskola ingår kunskaper om den mexikanska folkdansen la raspa som kommit på modet tack vare Ester Williams-filmen *Fiesta* från 1947 där Nacho Garcias melodi *La raspa* ingått. Denna polkapräglade melodi spelas in i flera olika svenska versioner – bland annat med Povel Ramel.

Riktiga latinamerikanska tongångar hörs i landet då den latinamerikanska damorkestern El Marios All Girl Rumba Band turnerar i Sverige. Orkestern spelar in skivor i Stockholm och sångerskan Isauré stannar kvar i Sverige för att turnera med en så kallad kubansk orkester, Chango Azul's Cuban Show (sammansatt av estländare, ryssar och fransmän och eventuellt svenskarna Olle Jacobsson och Thord Arne Nilsson).⁹⁶

Gitarristen Karl-Olof Finnberg och dragspelaren Calle Jaerde har 1947–48 varit på en musikalisk studieresa till Argentina där de bland annat spelat med pianisten Tito Fuentes och hört en ung Astor Piazzolla spela tango "á la Stravinskij". Med sig hem har Finnberg och Jaerde cirka 600 latinamerikanska melodier samt ett flertal, ditills okända, rytminstrument. Detta resulterar 1949 i en bok kallad *Rytmer från Rio och Havanna* med beskrivande texter, noter, uttalslexikon och radiostationstips. Finnbergs och Jaerdes resa blir synnerligen uppmärksammas i radio och tidningar och följs av en turné genom Sverige.⁹⁷

Det stora sambaåret 1949 avslutas symboliskt med premiären på den svenska filmen *Vi flyger på Rio* där en stor Douglas DC-4 dundrar iväg upp i det blå mot sydligare breddgrader på den nya Sydamerikalinjen.

Samba- och rumbaintresset avtar

Det febrerusiga samba-rumbaintresset mattas av under 50-talet. Nyhetens behag är borta. I *O.J.* och *Estrad* står allt mindre att läsa om rumba och samba. Några få notiser skymtar förbi. Abdel Halims Tropical Band bestående av "en egyptier, en amerikansk neger, en engelsk dito och tre franska dito" specialiserade på latinamerikanska rytmer spelar i februari 1952 på Nalen.⁹⁸ Carmen Miranda spelar in sin sista film 1953 och medverkar i en

Odéon-varieté i Stockholm, men gör ingen succé. Varken *O.J.* eller *Estrad* uppmärksammar tilldragelsen.⁹⁹

Rumba-sambaintresset som trappats upp under hejdlöst kommersiella former börjar sakta falna. Utslätningen blir allt tydligare. Detta kan illustreras med Edmundo Ros, den store rumba-sambakungen i England, som även var mycket populär bland svenska musiklyssnare. Ros började sin karriär som orkesterledare med att spela rytmisk kubansk dansmusik men ändrade sedan stil genom att tona ner rytmsektionen och istället betona melodin. Denna strömlinjeformade stil gav Edmundo Ros enorma framgångar men gjorde att latinamerikansk musik började betraktas som innehållslös och banal.¹⁰⁰

Baião och beguine

Förenklingen av den latinamerikanska musiken innebär dock att de latinamerikanska rytmerna får lättare att integreras i den vanliga dans- och underhållningsmusiken. Detta märks tydligt i rumbans sentimentala släkting, beguinstilen, vilken blivit populär efter Artie Shaws inspelning av Cole Porters *Begin the beguine*. Denna beguinstil är en internationell variant av kubansk bolero med en stiliserad rumbarytm som är enklare att dansa till än rumba.¹⁰¹

En hel mängd beguinemelodier skrivs i Sverige under 50-talet och spelas flitigt av dansorkestrar. Med sitt milda latinamerikanska drag och sin sofistikerade framtoning är beguinstilen en god representant för tidens pastellfärgade, sockersöta sida. Till skillnad från texter till övrig latinamerikanskinfluerad musik handlar beguine inte om erotisk kärlek. Beguinetexterna är alltid ljuvt oskuldsfulla, gärna med himlen, stjärnor och naturen som fond:

Just då,
när pärlband av stjärnor små
strött ljus i det dunkelblå
möttes i dans vi två.¹⁰²

Arrangemangen är smäktande med betoning på stråkar och passar ypperligt som romantisk dans- och bakgrundsmusik på dansrestauranger. Beguine-stilens ofta eleganta harmonik kan illustreras med de färgade ackorden och

kromatiken i Thore Ehrlings *En vision*. Här syns beguinestilens förenklade rumbarytm där ackompanjemanget ger den rytmiska känslan 4+2+2:



Ur *En vision*, 1950. Musik: Thore Ehrling.

Även i dragspelsmusiken hålls den latinamerikanska musiken levande på ett lite undanskymt sätt genom hela 50-talet. Andrew Walter är en av flera dragspelare som flitigt komponerar dragspelsmusik i alla de latinamerikanska stilarna (ofta i didaktiskt syfte). Många av dessa kompositioner är tydliga blandningar mellan latinamerikansk musik och det vi kallar gammaldansmusik, som Walters samba-polkor *Sombrero* och *Speedway*. Genom denna dragspelsmusik kan man lätt skönja släktskapen mellan de traditionella gammaldansstilarna och den latinamerikanska musiken.

I Brasilien leder reaktionen mot utslätningen och kommersialiseringen av samban till en återgång till den mer traditionella brasilianska musiken och instrumenteringen. Den livliga, lite skuttiga folkstilen baião får ett kortvarigt uppsving både i Brasilien och i USA.¹⁰³ Även i Sverige märks ett intresse för baião eller baion som den kallas. *Anna* ur Silvana Mangano-filmen med samma namn, *El baion* och *Delicado* är några baiãos som blir populära i Sverige under 50-talet.

Även om baião-stilen aldrig riktigt slår igenom kan den ses som en föregångare till både bossa novan och den nya ungdomsmusiken som tonar fram i slutet av 50-talet.¹⁰⁴ I den svenska baião *Pedro från Brasilien* av Chiela

Philip görs bruk av elgitarr och saxofon i ett storskaligt arrangemang med en ny ungdomligare prägel som förebådar rock.



Ur Pedro från Brasilien, 1956. Musik: Chiela Philip, Text: Yorrick.

De latinamerikanska rytmerna försvinner således inte, trots att rumban och samban förlorat sin sensationskraft – de märks bara inte lika påtagligt.

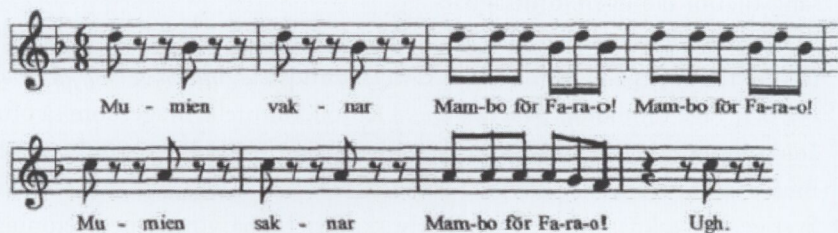
Mambo och chachachá

I marsnumret av *O.J.* 1951 görs det reklam för Pérez Prados *Mambo Jambo*, "den sensationella sydamerikanska flugan, som f.n. gör sitt segertåg i London". Trots sitt namn betecknas denna låt som "samba-foxtrot" i Sverige.¹⁰⁵ Tobis and his gauchos har då redan hunnit spela in sin version av *Mambo-Jambo*.

Jazzvärlden i Sverige, som länge sett lite nedlåtande på den underhållningsmässiga latinamerikanska musiken, börjar efter hand att upptäcka att det pågår ett seriöst korsande av kubanska element och jazz i USA. "Jazzen och de kubanska idiomerna har upptäckt varandra" förkunnar en stor artikel i *Estrad* 1952 där det också berättas om Machitos orkester vari storheter som Charlie Parker och Dexter Gordon har gästspelat.¹⁰⁶

Ett antal reportage om mambon i USA presenteras i *Estrad*.¹⁰⁷ Jazzintresset börjar dock svikta; hillbilly, cowboymusik och snart rock'n roll dyker upp som nya begrepp från USA.¹⁰⁸ När mambon uppmärksammas i Sverige i mitten av 50-talet håller den nya ungdomsmusiken sakta på att ta över. Endast några få mambokompositioner tillkommer i Sverige – ingen av dessa påminner om Prados mambo utan är personliga och egna tolkningar av stilen. En av dessa är Ulf Peder Olrogs *Mambo för Farao* vilken knappast

kan betecknas som en egentlig mambo – musiken ligger närmare polka. *Mambo för Farao* anspelar dock lekfullt på vissa typiska drag hos mambon, som upprepande call-and-response och ”ugh”-inslag:



Ur Mambo för Farao, 1955. Musik och text: Ulf Peder Olrog.

Även Andrew Walter knyter an till den svenska traditionen då han förvandlar skillingtrycket *Hjalmar och Hulda* till *Hjalmar och Hulda dansar mambo*.

Owe Thörnqvists *Rumba i Engelska parken* bör också kunna sällas till de få svenska mambovarianterna från denna tid. Här finns mambons snabba tempo och drivande fyrtakt. Här finns mambons större blåssektioner med svarande riff och en breakartad passage med call-and-response där Thörnqvist svarar sig själv i olika oktaver – något som förebådar rock.



Ur rumban Rumba i Engelska parken, 1955. Musik och text: Owe Thörnqvist.

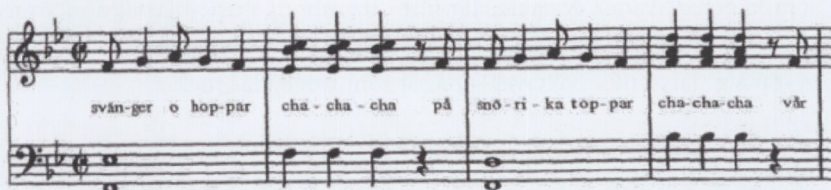
Parallellt med den tidiga rocken slår också mambons långsammare släkting, chachachástilen, igenom i Sverige. I USA har denna stil snabbt blivit enormt populär men också förenklats i allt högre utsträckning tills den förlorat en del av sin ursprungliga förfining och grace och blivit stereotyp.¹⁰⁹

De klichéartade musikaliska gester som utvecklats i chachachámusiken i USA blir också standard i Sverige. Ett typiskt drag är koskällans taktfasta betoningar på varje slag. Vid denna tid kring 1960 har svenska orkestrar

anammatt en internationell stil på de latinamerikanska arrangemangen med stora stråk- och blåsorkestrar och välutvecklade slag- och rytmensembler. Detta gör att chachachámusiken, tillsammans med en hurtig och glättig sångstil, blir tämligen förutsägbart.

Många av de svenska chachachákompositionerna äger en naiv prägel vilket också titlarna ger en vink om, som Owe Thörnqvists *Alla barn i början cha-cha* och Tage Elmholdts *Skol cha-cha*. Det folkulturella draget som så ofta återkommit i svensk musik kan även höras i en chachachá – både text och musik i Sam Samsons polkalika *Sälen, Sälen, Cha-Cha-Cha* knyter an till Sverige. Här saknas helt den karaktäristiska chachachárytmen med betoning på fjärde fjärdedelen:¹¹⁰

Fjällen i Dalom
cha-cha-cha
ja de' ska ja' talom
cha-cha-cha
är gjorda för slalom
cha-cha-cha



Ur *chachachá Sälen, Sälen, Cha-Cha-Cha*, 1957. Musik och text: Sam Samsons.

Calypson blir svensk visa

1957 kommer vad som av samtiden uppfattas som ett stort hot mot rocken – den nyupptäckta calypson. Bo Hansson skriver i tidningen *Tonårston*:

...det finns de musikkännare, som är villiga att sätta sin sista skjorta på att den [calypson] kommer att grassera lång tid framåt. Att den praktiskt taget helt slagit ut rock 'n-roll i Amerika är ett både glädjande och märkligt tecken.¹¹¹

Den som utlöser detta nyvakna intresse för calypson är sångaren Harry Belafonte. Samma år kommer även musikfilmen *Calypso Heat Wave*.

Den calypsostil som Belafonte presenterar är den jamaicanska formen av calypso (byggd på mento och besläktad med rumba och samba). Dess mjuka cinquillorytm, enkla durbaserade melodik och lekfulla textbehandling är lätt för publiken att ta till sig.¹¹²

Harry Belafontes insjungning av *Banana Boat Song* gör stor succé i Sverige. I september 1958 kommer han för första gången på besök till Stockholm och ger ett antal succéartade konserter.¹¹³ Året innan har den jamaicanska artisten Sandra Ward uppträtt i Sverige tillsammans med Karl-Olof Finnbjergs calypsogrupp. Ward upptäcktes redan tio år tidigare av Ulf Peder Olrog vid hans Jamaica-besök.¹¹⁴

Calypsostilen anammas genast av ett flertal svenska kompositörer. Många av dessa kompositörer bygger – som nämnts – sin musik på egna intryck från resor till Västindien. I en radiotävling vinner Olle Adolphson första pris med visan *En glad calypso om våren* – en visa som nästan helt är uppbyggd på cinquillorytm:¹¹⁵



Ur En glad calypso om våren, 1958. Musik och text: Olle Adolphson.

Owe Thörnqvist gör en svensk version av den jamaicanska sången *Naughty little flea* och kallar den *Loppan*. Povel Ramel använder calypsostilen i ett flertal kompositioner – *Naturbarn*, *Måste vägen till Curacao gynga så?* och *Ta av dig skorna* – där calypsos lekfulla ord- och rytmbehandling kommer till sin rätt.

Bo i stilla hav på liten ö,
enligt broschyr: Paradismiljö.
Paradis O.K. för längesen,
numera offer för turismen.

Båtar lägga till vid nybyggd kaj
dumma människor kalla oss "malaj";
be malaj dansa äkta dans,
malaj dansa dans som aldrig fanns!¹¹⁶

Det är just i den svenska visgenren som calypson med sin ironiska, berättande och muntra karaktär finner ett naturligt forum. Genom de många visor som skrivs i denna stil under slutet av 50-talet och under 60-talet blir calypsostilen en del av den nya svenska vistraditionen.

Calypson i Sverige har flera aspekter som skiljer den från tidigare latin-amerikanska stilar. Förutom att de svenska kompositörerna nu fått direkta musikaliska influenser i större omfattning än tidigare betraktas också calypson på ett annorlunda sätt. Då calypson blir känd i slutet av 50-talet håller den jazzbaserade populärmusiken – som den latinamerikanska varit en del av – på att förlora sin ställning som den ”moderna” musiken. Den nya ungdomsgenerationen har trätt fram och den hotfulla rocken har anträt scenen. Calypson – vilken innehåller de redan välbekanta latinamerikanska rytmerna – står på det äldre, mjukare tonspråkets sida i tävlan mot den nya, hårdare rocken. Bo Hanssons artikel i *Tonårston* 1957 vittnar om detta förändrade synsätt; han menar att när det gäller calypso är det ”...fråga om musik *och* rytm och inte bara enformigt stampande bomba-bomba-takt som rock ’n-roll.”¹¹⁷

Den latinamerikanska musiken betraktas således plötsligt inte längre som exotisk och främmande utan som ”riktig” musik, det vill säga musik som man känner sig trygg med och förstår sig på – de latinamerikanska rytmerna har blivit en del av det allmänna populärmusikaliska språket.

Efterord

Under hela denna 30-åriga etableringsfas av den latinamerikanska musiken pågår en kritik i musiktidningarna mot amerikaniseringen eller europeiseringen av dessa stilar. Med dagens ögon kan denna kritik ibland te sig berättigad då den latinamerikanska musiken i händerna på västerländska musiker (och ibland även latinamerikanska dito) förenklades och kanske till och med förlöjligades. Men det är också uppenbart att den process som den latinamerikanska musiken genomgick under 1900-talet var fruktbar och kanske oundviklig. I sin ursprungliga form skulle troligtvis Latinamerikas musik aldrig ha kunnat nå en så stor publik. Att tala om något ”ursprungligt” eller ”äkt” vad gäller Latinamerika blir också egentligen

absurt, eftersom den musik vi kallar "latinamerikansk" är resultatet av en mängd möten, blandningar, kompromisser och anpassningar – på 1800-talet liksom under 1900-talet. I Sverige under 1930-, 40- och 50-talen sker också dessa möten, blandningar, kompromisser och anpassningar, allt efter de svenska förutsättningar som då rådde.

Den latinamerikanska musiken etableras i en brytningstid i Sverige, då 1800-talets och sekelskiftets musiklandskap sakta håller på att försvinna i den tilltagande strömmen av Amerikainfluenser. I denna brytningspunkt finner äldre stilar som schottis, polka, vals och gånglåt nya överlevnadsformer i de latinamerikanska stilarna, vars specifika rytmer så småningom etablerar sig och går upp i den moderna musiken. Kanske finner man de mest unika skapelserna från denna tid just i dessa märkliga möten mellan gammalt och nytt, svenskt och latinamerikanskt.

Noter

¹ Artikeln är ett sammandrag och en bearbetning av min magisteruppsats med samma namn. Titelcitatet: "Utan att Andersson ana're verkar han faktiskt cubanare" är hämtat ur texten till Gösta Jahners rumba *Brabalatonka*, tryckt på Sonora förlag 1942.

² Bremer 1854, s. 172

³ Bremer 1854, s. 116

⁴ Hellqvist 1978, s. 29

⁵ Se: Fairley 2000, s. 392; Manuel 1988, s. 54; Geijerstam 1976, s. 71 ff.; Canzio 1992; Roberts 1998, s. 81; Schreiner 2002, s. 33 ff.

⁶ Se: Åhlén 1987, s. 83 f; Béhague 1990, s. 206 & s. 219; Fairley 2000, s. 387; Manuel 1995, s. 34.

⁷ Se: Roberts 1998, s. 217 f; Roberts 1999, s. ix & s. 36–42; Stewart [www]

⁸ Se: Malmström 1996, s. 124 f. & s. 70 ff.

⁹ Hellqvist 1978, s. 26 ff; Roberts 1999, s. 17; Lee 1997, s. 20.

¹⁰ Edström 1989, s. 284.

¹¹ Leymarie 2002, s. 331.

¹² Clifford: *Origins of Samba – From Choro to Samba* [www]

¹³ Leymarie 2002, s. 330 f.

¹⁴ Roberts 1999, s. 76 f. Orkestern heter Don Azpiazu's Havana Casino Orchestra.

- ¹⁵ Den första rumba som sprids är Moïses Simóns *El Manisero* (*The Peanut Vendor*). Jfr: *Våra nöjen* nr 43, 1931, s. 23; *Estrad* nr 8, 1939, s. 12. *The Peanut Vendor* spelas in av The BBC Dance orchestra, dir. Jack Payne, den 23 feb. 1931 i London på Columbia CA 15321.
- ¹⁶ Se: *O.J.* 1933–39; Malmström 1996, s. 128 f. & 114–117.
- ¹⁷ *Våra nöjen*, julnummer 1931, s. 13.
- ¹⁸ *Våra nöjen* nr 43, 1931, s. 23
- ¹⁹ *Våra nöjen* nr 43, 1931, s. 30.
- ²⁰ *Våra nöjen* nr 44, 1931, s. 27.
- ²¹ *Våra nöjen* nr 44, 1931, s. 32 f.
- ²² *Våra nöjen* nr 45, 1931, s. 30.
- ²³ *Rumba* – SF-film av Per Erik Branner (1931). Kan ses på SLBA.
- ²⁴ *Våra nöjen* nr 44, 1931, s. 10; *Våra nöjen* nr 45, 1931, s. 30.
- ²⁵ *Estrad* nr 8, 1939, s. 12
- ²⁶ Jfr: *Våra nöjen* nr 44, 1931, s. 27; *Estrad* nr 8, 1939, s. 12; *O.J.* dec. 1947, s. 22.
- ²⁷ Jfr: Edström 1989, s. 248 ff.
- ²⁸ Jfr: Edström 1989, s. 284–291.
- ²⁹ Jfr: Manuel 1985, s. 251.
- ³⁰ Ur rumba-foxtrot *Något för dej* (*något för mej*), 1933. Musik och text: Sam Samson och Arne Ekman.
- ³¹ *Våra nöjen* nr 18, 1933, s. 22 f.
- ³² *Våra nöjen* nr 18, 1933, s. 22 f.
- ³³ Se: Roberts 1998, s. 150.
- ³⁴ *O.J.* nr 6, 1934, s. 10; *O.J.* nr 8, 1934, s. 7.
- ³⁵ Roberts 1999, s. 85.
- ³⁶ Clifford: *Origins of Samba – 1916–1928* [www]
- ³⁷ Om choro se: Canzio 1992.
- ³⁸ *Tico tico no Farello* (som den först hette) skrevs 1917 av Zequinha de Abreu och spelades in på skiva 1931 av Orquestra Colbaz (Columbia 22029).
- ³⁹ Roberts 1999, s. 53 f.
- ⁴⁰ Jfr: Edström 1989, s. 118 ff.
- ⁴¹ Exempel på amerikanska filmer med mexikanska melodier: *La Cucaracha* (kortfilm, 1934), *Viva Villa!* (1934), *Go into your Dance* (1935), *The Gay Desperado* (1936)
- ⁴² Ingen av inspelningarna till *Tumba-hambo* nämner Thore Ehrlings namn, där står endast Hambo-Kalle som upphovsman. Däremot står det på originalnoterna att Ehrling har arrangerat och att Hambo-Kalle har skrivit texten.
- ⁴³ Jfr: Roberts 1999, s. 23.

- ⁴⁴ Jfr: Geijerstam 1976, s. 125.
- ⁴⁵ Geijerstam 1976, s. 127 ff.
- ⁴⁶ Roberts 1999, s. 7.
- ⁴⁷ *O.J.* nr 11, 1936, s. 12.
- ⁴⁸ *O.J.* nr 6, 1938, s. 13.
- ⁴⁹ *O.J.* nr 12, 1935, s. 6.
- ⁵⁰ *O.J.* juni 1938, s. 13.
- ⁵¹ Jfr: Geijerstam 1976, s. 83 f.
- ⁵² Jfr: Roberts 1999, s. 109 f.; *O.J.* juni 1938, s. 13 ; *O.J.* sep. 1948, s. 19.
- ⁵³ Jfr: *O.J.* juni 1938, s. 13.
- ⁵⁴ Ur rumban *Flickorna i Casablanca*, 1942. Musik: Louis Lajtai. Text: S.S. Wilson.
- ⁵⁵ Ur rumban *En äkta mexikanare*, 1937. Musik: Jules Sylvain. Text: Sven Pad-dock.
- ⁵⁶ *Estrad* nr 7, 1948, s. 4; Åhlén 1984, s. 154.
- ⁵⁷ Se: *O.J.* feb. 1942, s. 7; *O.J.* maj 1943, s. 7; *Estrad* nr 10, 1942, s. 6; *Estrad* nr 5, 1945, s. 5; *Estrad* nr 6, 1947, s. 1; Tellemar 2000.
- ⁵⁸ Åhlén 1984, s. 154.
- ⁵⁹ Roberts 1999, s. 105.
- ⁶⁰ Clifford: *Origins of samba – 1929 to the Present* [www].
- ⁶¹ Malmström 1996, s. 122 & 128.
- ⁶² *Estrad* nr 11, 1941, s. 2.
- ⁶³ Tollgren.
- ⁶⁴ *Estrad* nr 4, 1942, s. 6; *Estrad* nr 5, 1942, s. 7; *Estrad* nr 3, 1943, s. 11.
- ⁶⁵ Haslum 1971, s. 246 f.
- ⁶⁶ *O.J.* mars 1946, s. 32 & sista sidan.
- ⁶⁷ *O.J.* okt. 1945, s. 36 & s. 39.
- ⁶⁸ *O.J.* jan. 1946, s. 39; *O.J.* feb. 1946, sista sidan; *O.J.* okt 1945 t.o.m. april 1946.
- ⁶⁹ *O.J.* mars 1947, sista sidan.
- ⁷⁰ *Estrad* nr 8, 1947, s. 2 & s. 3.
- ⁷¹ *Estrad* nr 9, 1947, s. 2; *Estrad* nr 10, 1947, s. 4; *Estrad* nr 11, 1947, s. 3.
- ⁷² *Estrad* nr 9, 1947, s. 13. Radioinslaget sändes 19 september klockan 19.30–20.00.
- ⁷³ *Estrad* nr 12, 1948, s. 8.
- ⁷⁴ Ur samban *Amba-Tamba-Samba*, 1949. Musik och text: Leon Landgren och Bengt Jackson.
- ⁷⁵ Jfr: Edström 1989, s. 96 f. & s. 255; Appleby 1983, s. 97 f.
- ⁷⁶ Jfr: Appleby 1983, s. 115.

- ⁷⁷ Ledesma, de och Popplewell 2000, s. 512.
- ⁷⁸ *O.J.* maj 1946, s. 39.
- ⁷⁹ Intervju med Bo Sundblad, 2003.
- ⁸⁰ Jfr: Mthembu-Salter och Dalton 2000, s. 432 ff.
- ⁸¹ Olrog 1958, s. 102.
- ⁸² *Iron Bar* har också likheter med Evert Taubes *Flickan i Havanna* som enligt Taube själv är en bearbetning av en Havanesisk visa men som även har tydliga drag av den amerikanska frälsningssången *Är du glad av hjärtat nöjd*.
- ⁸³ Jfr: Korrespondens: Dalnäs 2003.
- ⁸⁴ *Estrad* nr 4, 1949, s. 3.
- ⁸⁵ *Estrad* nr 2, 1949, s. 10.
- ⁸⁶ Yanow 2000, s. 3.
- ⁸⁷ *O.J.* mars 1948, s. 7.
- ⁸⁸ Leymarie 2002, s. 121; Manuel 1988, s. 31.
- ⁸⁹ Roberts 1999, s. 127 ff.
- ⁹⁰ *O.J.* okt 1949, s. 21.
- ⁹¹ *O.J.* juni 1949, s. 7.
- ⁹² Ur samban *Love, amour och Liebe*, 1949. Musik: Sam Samson. Text: Nils Idström.
- ⁹³ Falco 1949.
- ⁹⁴ Björnberg 1998, s. 86. Programmet Copacabana fanns kvar till början av 1952.
- ⁹⁵ Wade 1949; Fredberg 1949.
- ⁹⁶ *Estrad* nr 4, 1949, s. 5; *Estrad* nr 6, 1949, s. 1.
- ⁹⁷ *O.J.* jan 1949, s. 13; *O.J.* okt 1949, s. 20; *O.J.* jan 1949, s. 13; *Estrad* nr 2, 1949, s. 9; *Estrad* nr 4, 1949, s. 2; *Estrad* nr 8, 1948, s. 9.
- ⁹⁸ *Estrad* nr 1, 1952, s. 1.
- ⁹⁹ *Myggans nöjeslexikon*: "Miranda, Carmen" 1989.
- ¹⁰⁰ Roberts 1999, s. 215.
- ¹⁰¹ Roberts 1999, s. 83. *Begin the beguine* var alltså ingen beguine utan en bolero men gav upphov till att genren bolero kallades beguine i USA och Europa.
- ¹⁰² Ur beguine *Just då*, 1955. Musik: Karl Iwre. Text: Bengt Haslum.
- ¹⁰³ Roberts 1999, s. 14.
- ¹⁰⁴ Jfr: Roberts 1999, s. 134.
- ¹⁰⁵ *O.J.* mars 1951, s. 34.
- ¹⁰⁶ *Estrad* nr 4, 1952, s. 10.
- ¹⁰⁷ *Estrad* nr 8, 1954, s. 9; *Estrad* nr 12, 1955, s. 9.
- ¹⁰⁸ Se: *Estrad* årgångar 1952–55.
- ¹⁰⁹ Roberts 1999, s. 131 f.

¹¹⁰ Jfr: Brimhall 1986, s. 288.

¹¹¹ *Tonårston* nr 2, Hösten 1957, s. 7.

¹¹² Se: Schechter 1999, s. 119; Mthembu-Salter och Dalton 2000, s. 433 f.; Fredericks [www].

¹¹³ *Estrad* nr 10, 1958, s. 26.

¹¹⁴ Intervju: Sundblad 2003.

¹¹⁵ Haslum [www].

¹¹⁶ Ur calypson *Naturbarn*, 1956. Musik och text: Povel Ramel.

¹¹⁷ *Tonårston* nr 2 Hösten 1957, s. 7.

Källor och litteratur

- Not- och textexemplen från den svenska musiken är citerade från noter som finns vid arkivet för svenska kompositörer av populärmusik (SKAP).
- Uppgifter om inspelningar av den svenska musiken finns vid Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) där det mesta också går att avlyssna.
- I min magisteruppsats *Utan att Andersson anar'e...* finns en förteckning över alla svenska latinamerikanskt influerade noter och fonogram från den behandlade tiden som jag har hittat.
- För upplysning om svenska filmer hänvisas till Svensk Filmdatabas: <http://www.svenskfilmdatabas.se/>
- För upplysning om utländska filmer hänvisas till The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>

Internet

Clifford, Paul F: *Origins of samba - From Choro to Samba*: http://www.geocities.com/sd_au/samba/choro.html

Clifford, Paul F: *Origins of samba - 1916 to 1928*: http://www.geocities.com/sd_au/samba/sambanotes1.html

Clifford, Paul F: *Origins of samba - 1929 to the Present*: http://www.geocities.com/sd_au/samba/sambanotes3.html

Fredericks, Brad: *American Rhythm and Blues Influence on Early Jamaican Musical Style*: <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/fredericks.html>

Haslum, Bengt: *Olle Adolphson*: <http://www.mic.stim.se/>

Stewart, Jack: *Cuban Influences On New Orleans Music*: <http://www.arhoolie.com/titles/7032c.shtml>

Intervjuer och korrespondens

Intervju med Bo Sundblad, Lidingö, 30 okt 2003. Inspelning hos Broman Åkesson.
Korrespondens med Torbjörn Dalnäs, via E-post 16 oktober 2003.

Litteratur

- Appleby, David P: *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas, 1983.
- Béhague, Gerard: "Latin American Folk Music". Ur *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Red. Bruno Nettl. Englewood cliffs: Prentice Hall, 1990.
- Björnberg, Alf: *Skval och harmoni – musik i radio och TV 1925–1995*. Stockholm: Nordstedt, 1998.
- Bremer, Fredrika: *Hemmen i den nya världen – en dagbok i bref, skrifna under tvenne års resor i Norra Amerika och på Cuba*, tredje delen. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1854.
- Brimhall, John: "Latin American Dance rhythms". Ur *The Best of Latin Music – complete words & music. 80 great songs. English/Spanish Music Dictionary and National Anthems of Latin America*. Red. James C. Armstrong. Miami: Columbia Pictures, 1986.
- Broman Åkesson, Johanna. "Utan att Andersson anar'e verkar han faktiskt cubanare" *Latinamerikanska influenser i svensk populärmusik 1930–1960 – med internationell bakgrundshistorik*. Opublicerad 60/80-poängsuppsats, Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2004.
- Canzio, Ricardo. Kommentar till *Os Ingênuos play Choros from Brazil*. CD, Nimbus Records, 1992.
- Edström, Olle: *Schlager i Sverige 1910–1940*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1989.
- Fairley, Jan: "Cuba – son and Afro-Cuban music". Ur *World music – Vol. 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Red. Simon Broughton och Mark Ellington. London: Rough Guides, 2000.
- Falco: *Här vare samba: revy i 24 nummer*. Hässleholm: R. Frennesson, 1949.
- Fredberg, Freddie: *Lärobok i samba, rumba och La raspa*. Stockholm: Birgin, 1949.
- Geijerstam, Claes af: *Popular Music in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

- Haslum, Bengt. *Operett och musical*. Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1971.
- Hellqvist, Per-Anders. *Röster på Cuba: Om musik, kultur, samhälle*. Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1978.
- Ledesma, Charles de och Popplewell, Georgia: "Trinidad, Calypso/Soca – put water in the brandy?". Ur *World music – Vol. 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Red. Simon Broughton och Mark Ellington. London: Rough Guides, 2000.
- Lee, Pedro van der: "Latin American Influences in Swedish Popular Music". Ur *Popular Music and Society* vol. 21.2, 1997, s. 17–45.
- Leymarie, Isabelle: *Cuban Fire – the Story of Salsa and Latin Jazz*. London: Continuum, 2002
- Malmström, Dan: *Härligt, härligt men farligt, farligt – populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Stockholm: Natur och Kultur, 1996.
- Manuel, Peter: "The Anticipated Bass in Cuban Popular Music". Ur *Latin American Music Review*, vol. 6, nr. 2, 1985, s. 249–61.
- Manuel, Peter: *Caribbean Currents: Caribbean music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World – An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Mthembu-Salter och Dalton, Peter: "Jamaica – the loudest island in the world". Ur *World music – Vol. 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Red. Simon Broughton och Mark Ellington. London: Rough Guides, 2000.
- Myggans nöjeslexikon: "Miranda, Carmen". Red: Uno Myggan Ericsson. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1989.
- Olrog, Ulf Peder. Kommentarer i: *Samling kring Rosenblom – 75 visor av Ulf Peder Olrog*. Stockholm: Nils Georgs Musikförlags, 1958.
- Roberts, John Storm: *Black music of two worlds – African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*. New York: Schirmer Books, 1998.
- Roberts, John Storm: *The Latin Tinge - The impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Schreiner, Claus: *Música brasileira – A History of Popular Music and the people of Brazil*, (översatt från tyska av Mark Weinstein). London: Marion Boyars publishers, 2002.

Tellemar, Hasse. Förord till: *26 Trevliga melodier*. Gnesta: Koster Musikproduktion, 2000.

Tollgren, Tobis. Kommentar till: *Tobis and his Gauchos - Latin American Rhythms*. LP, SVT Tevegram SVT – 7019.

Wade, Kurt: *Lär Er dansa själv – En kurs i 41 lektioner av Kurt Wade, omfattande gammal vals, schottis, hambo, polka, foxtrot, slowfox, modern vals, tango, samba, rumba: För nybörjare*. Stockholm, 1949.

Yanow, Scott: *Afro-Cuban Jazz*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.

Åhlén, Carl-Gunnar: *Det mesta om tango*. Stockholm: Svenska Dagbladet, 1984.

Åhlén, Carl-Gunnar: *Tangon i Europa, en pyrrusseger? – studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess*. Stockholm: Proprius, 1987

Tidskrifter

Estrad – tidskrift för den moderna dansmusiken. Årg. 1939–63. Stockholm.

Orkesterjournalen. Årg. 1933–60. Stockholm: Nordiska musikförlaget.

Tonårston. nr 2, 1957. Malmö: Värnamo Konfektion.

Våra nöjen. Årg. 1925–33. Stockholm.

Banjon

En afrikansk luta i den Nya Världen

Ulf Jägfors

Ulf Jägfors har varit intresserad av banjons historia sedan han i början av 1960-talet spelade tenorbanjo i ett Dixieland-band. Senare övergick han till 5-strängad banjo och folkmusik. Han har gjort flera resor till Afrika för att söka instrumentets ursprung. Jägfors är samlare av stränginstrument och har över 70 banjos i sin samling.

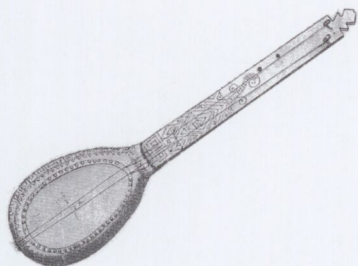
Kalebassbanjos¹, ca 1700–1850

År 1772 skrev USA:s president Thomas Jefferson i *Notes on the State of Virginia*:

The instrument proper to them² is the Banjar, which they brought hither from Africa and which is the original of the guitar, its chords being precisely the four lower chords of the guitar.

Under 1700-talet i den Nya världen var *banjar* efter afrikansk förebild uppbyggd kring en kalebass som ljudkropp, den hade en hals och två till fyra strängar. Banjaren kunde också, i likhet med flera afrikanska lutinstrument, ha en kort bordunsträng³ som mestadels spelades med tummen. Den försågs dock tidigt med platt greppbräda utan band och stämskruvar av fioltyp, troligen efter europeisk påverkan.⁴ Den Nya världens kalebassbanjo fick då två eller tre lika långa melodisträngar, men med olika tjocklek. Oftast behöll man den korta bordunsträngen. Under mitten av 1800-talet infördes, troligen av europeiska banjoister, i USA ytterligare en bassträng. Banjon med en kort bordunsträng

blev då ett femsträngat instrument så som vi känner det idag.⁵ Ingen kalebassbanjo har återfunnits i Amerika. Som gammalt slavinstrument ansågs det vara av ringa värde. Kalebasser är dessutom sköra och torkar eller spricker efter en



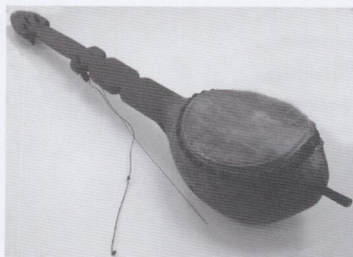
Kalebassbanjo "Strum-strum" avbildad av Hans Sloane på Jamaica ca 1700. Det är troligen en tvåsträngad banjo som spelades med plektrum. Den har sina förebilder i Ghana-området, där ca 25% av Jamaicas befolkning har sina rötter. Instrumentet skall finnas i de av Sloane grundade samlingarna i British Museum, men har troligen förkommit. Del av skiss från Sloanes reseskildring från Västindien, ca 1690.



The Old Plantation. Detalj av akvarell av okänd konstnär, troligen från South Carolina ca 1790–1800. Banjon har tre melodisträngar och en kort bardunsträng. Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, Colonial Williamsburg, Virginia, USA.



Kreol-bania, insamlad av John Stedman ca 1775 i Holländska Surinam, med tre melodisträngar och en kort bardunsträng. Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leyden, Nederländerna.



Banza från Haiti med tre melodisträngar och en kort bardunsträng. En inskrift på skinnhuvudet säger: "Banza, instrument av Afrikanskt ursprung i stor omfattning använd av den svarta befolkningen." Instrumentet samlades in 1841 av Victor Schoelcher och förvaras på Cité de la Musique i Paris. Foto av förf. Musée Cité de la Musique, Paris, Frankrike.

tid. Man kan idag bara beklaga att man inte tidigare insåg det kulturhistoriska värdet av instrumentet och förstod att bevara det. Emellertid upptäcktes år 2001 några exemplar av den fyrsträngade kalebassbanjon *banza* från Haiti. En sådan har förvarats i Paris sedan 1841, och det ger oss en uppfattning om hur man en gång konstruerade kalebassbanjos i den Nya världen. Banzan från Haiti visar stora likheter med de bilder som finns på kalebassbanjos från 1700- och 1800-talen. Tyvärr har man fortfarande inte funnit några ledtrådar till *hur* man en gång spelade eller stämde instrumenten.⁶

Minstrelbanjo-perioden, ca 1830–1875

Den moderna banjon utvecklades under perioden 1830–40 av slavättlingar från Afrika, bl.a. på plantager i sydöstra USA. Alltsedan afrikaner började skeppas över till den Nya världen som slavar har det bland de europeiska invandrarna funnits såväl fascination som förakt för afrikanska kulturyttringar. Banjon sågs i det sammanhanget å ena sidan som "primitiv" men å andra sidan också som spännande och fascinerande. För de europeiska invandrarna blev den därmed en del av den Nya världen. Den "vita" och den "svarta" – eller den europeiska och afrikanska – kulturen fungerar alltså i ett växelspel.

Européer, som lärt sig spela banjo av den svarta befolkningen, ersatte efter ett tag kalebassen med en tonkropp byggd som en trumma. Efter att till en början ha experimenterat med olika konstruktioner, bland annat med membran av skinn på båda sidorna av trumsargen, fastnade man till slut för en konstruktion med skinn endast spänt på en sida, dvs. som en modern banjo ser ut idag.

Drivande kraft bakom denna utveckling var en trumtillverkare i Baltimore vid namn *William Boucher*. Han samarbetade med en banjospelare från Appomatox i Virginia vid namn *Joe Sweeney*. Denne hade växt upp vid en stor plantage och omkring 1820 lärt sig spela banjo av de svarta slavarerna, och ansågs under första delen av 1800-talet vara en av de främsta vita banjospelarna i USA. Sweeney kan med viss rätt kallas "de vita banjospelarnas lärofader" eftersom han lärde upp en hel generation banjoister för de allt populärare s.k. *minstrelshowerna*⁷. Det är också troligt att han var den som införde den extra bassträngen på banjon. Han skapade därmed prototypen för den moderna femsträngade banjon. I grunden har inte konstruktionen eller sättet att stämma banjon ändrats sedan dess.

Joe Sweeney och William Boucher introducerade den utvecklade, femsträngade banjon på marknaden ca 1835–40. Till en början tillverkades instrumenten på beställning. Kvar från dess afrikanska ursprung var den korta bordunsträngen⁸. Greppbrädan var bandlös⁹, stämskruvarna av fioltyp och strängarna gjorda av tarmar¹⁰. Senare ersattes den grövsta strängen av en silvertrådsompunnen silkessträng, som importerades från Europa. Av de minstrelbanjos som tillverkades av Boucher under 1840–50-talen har till idag ca 50 instrument bevarats av museer och privata samlare. Dessa instrument lämnar sällan samlingarna, men kopior av de här tidiga modellerna tillverkas på beställning av ett flertal instrumentmakare i USA.

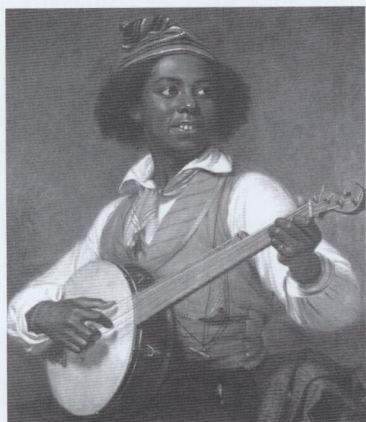
Minstrelshower, Amerikas första popmusikvåg

Många amerikaner såg alltså en banjo för första gången i samband med de s.k. *minstrelshower*, som hade sin storhetstid vid mitten av 1800-talet. Den första berömda minstrelartisten var *Thomas D. Rice*, som på 1820-talet ska ha sett stalldrängen *Jim Crow* framföra en egen liten show med sång, banjospel och dans på gårdsplanen. Rice lärde in Crows nummer, svärtade ansiktet med sotad kork ("black face"), målade läpparna vita, klädde sig i Jim Crows sjaskiga kläder och gjorde succé på de stora scenerna i New York med de nummer han lärt sig av Crow. Han grundade därmed ett slags bondkomik som skulle förbli populär i drygt hundra år. För USA:s svarta blev genren dock en plågsam påminnelse om slavtidens förnedring, och uttrycket "Jim Crow" blev också symbolen för, och beteckningen på, rasdiskriminering.

1842 framförde showgruppen *Virginia Minstrels* en uppskattad föreställning i New York. Den blev stilbildande för kommande minstrelshower: en musiker spelar fiol, en banjo, en tamburin och en av artisterna är kombinerad dansare och kastanjettspelare¹¹. En minstrelshow innehåller olika musiknummer, sketcher och dansnummer i en bestämd ordning. Minstrelshower spred sig snabbt från kust till kust, och redan 1843 turnerade Virginia Minstrels även i Irland, Frankrike och England, där drottning Victoria ska ha uppskattat showen. Många av företeelserna i minstrelshowerna levde vidare flera decennier in på 1900-talet i *vaudeville*, *music hall*, *musicals* och, inte minst, inom *filmen*, där t.ex. sångaren *Al Jolson* i slutet av 20-talet nådde världsrykte med minstrelnummer

som *Mammy* och *Sonny Boy*, iklädd vita handskar och sminkad i *black face*.

Banjon kom ofrånkomligt att förknippas med minstrel, vilket alltså gjorde att USA:s svarta befolkning alltmer tog avstånd från instrumentet, som påminde dem alltför mycket om den förnedring och de plågor som slavtiden hade inne-



The Banjo Player av William Sidney Mount 1856. Long Island Museum of Art, History and Carriages.



Banjons utveckling från Afrika till den Nya världens minstrelbanjos. Från vänster till höger: akonting-luta, (Senegambia), entofin-luta (Senegambia), banza (Haiti), kalebassbanjo (USA) och kopia av Boucher minstrelbanjo. Foto av författaren ur den egna samlingen.

burit. Instrumentet hade en ny storhetstid som kompinstrument i "det glada 20-talets" jazz- och dansorkestrar, en tid då sydstatsromantiken och slavnostalgin frodades i bl.a. Chicagos South Side och New Yorks Harlem. Miljontals svarta hade i början av seklet utvandrat till, vad de hoppades, ett bättre arbete i dessa och andra städer, men drömmen om "den lyckliga slavtiden i Södern" levde paradoxalt nog kvar länge.

Banjon kom dock att överleva, bl.a. i lantliga områden i Mississippideltat och Appalacherna, som ett dans- och sånginstrument, även om gitarren kom att överta dess gamla roll – både bland svarta och vita.

Den klassiska banjoperioden¹² ca 1865-1920

Allteftersom europeiska musiker började spela banjo ändrades spelsättet. Den

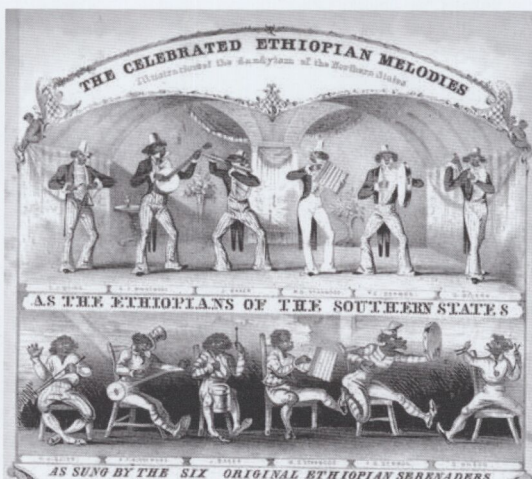
afrikanska s.k. *stroke-stilen*¹³ försvann delvis till förmån för den typ av fingerspel som användes av gitarrspelare. Den klassiska banjoperioden anses vara mellan 1865 och 1920, med höjdpunkten mellan 1880 och 1910.

Banjon flyttade också in i salongerna, även i England: klassiska stycken och marscher transkriberades för banjo, och instrumenten blev allt pråligare och mer påkostade. Det var nu inte ovanligt att kvinnor fick lära sig spela banjo som en del av borgerlig uppfostran. "Banjon har nu, från att ha varit ett simpelt negerinstrument, kommit att bli ett instrument på modet. Det kan nu även spelas av kvinnor, som vill hänga med i tiden", skrev en Bostontidning i mitten av 1860-talet.

Mellan 1870 och 1900 producerades närmare fem miljoner banjos av olika modeller. Många stora tillverkare etablerades varav kan nämnas *Dobson* (vars



Jim Crow på nothäfte.



Minstrelkarikatyrer på nothäfte, ca 1845-1875.

banjos tillverkades av New York-firman *Buckbee*), *Fairbanks*, *Bacon*, *Cole*, *S.S. Stewart*, *Bay State*, *Tilton* och *Washburn* (*Lyon & Healy*). Även i England fanns många banjotillverkare.

Instrumenten utvecklades också tekniskt. Först infördes greppband på halsen vilket underlättade spelet för många amatörer. Fiolstämskruvarna byttes också



Minstrelbanjoist i typisk scenkostym och sminkning, ca 1850. Ur författarens samling.

ut till metalledito och sargen liksom stränghållaren kläddes med metall. Olika s.k. tonringar i gjutjärn infördes i trumkroppen för att förbättra klangen. Under senare hälften av 1890-talet höjdes också stämningen med tre till fem tonsteg. Tarmsträngarna ersattes med metalledito. Olika hybridvarianter av banjos producerades som *mandolinbanjos*, *gitarrbanjor*, banjos med korta halsar som *banjeurine* och *piccolo-banjor* etc. Det var också populärt att bilda s.k. *banjo and glee clubs*, speciellt vid universiteten. Dessa kunde bestå av ett tiotal medlemmar som spelade olika stränginstrument, mestadels banjos.

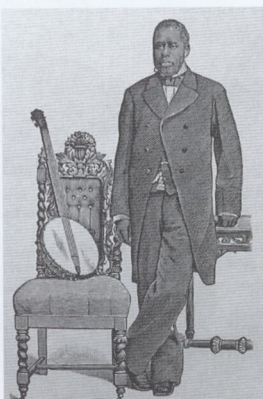
De första banjospelningarna

Edison uppfann fonografen 1877 och många

HUNTLEY & LEE IN THEIR CELEBRATED BANJO PERFORMANCES



Banjospelare med banjeurine och piccolo-banjo. Ur författarens samling.



Horace Weston, den mest berömda "klassiska" banjospelaren av afro-amerikanskt ursprung. Ur författarens samling.

tidiga fonografrullar av vax från 1890-talet innehöll banjomusik. Banjon var med sin höga ljudvolym mycket lämplig att spela in med den tidens enkla, helt akustiska inspelningsutrustningar. Stora banjostjärnor vid sekelskiftet var *Fred*



Banjo and glee-band, ca 1895. Ur författarens samling.

van Eps och Vess L. Ossman i USA och Ollie Ockley i England. Vaxrullar var svåra att kopiera, medan den i början av 1900-talet lanserade 78-varvsskivan var lättare att massproducera och distribuera¹⁴.

De första kända banjospelningarna är gjorda av Edison-bolaget i New York 1889. På dem spelar banjosolisten *Will Lyle* ett antal minstrelstycken.¹⁵ Enligt noteringar i Edisons inspelningsbok gjorde Lyle 64 vaxrullar på en dag. Rullarna gick ju inte att kopiera.

När man lyssnar på tidiga banjospelningar inser man hur mycket musiksmaken har ändrats under dessa drygt hundra år.¹⁶ Vad som vid den tiden upplevdes som lustigt, modernt, provocerande och fräscht ter sig för oss idag löjligt, ålderdomligt, mekaniskt och förlegat, men som alla modeföreteelser måste givetvis även minstrelmusiken betraktas ur sitt tidsperspektiv.

Repertoaren ändrades under den klassiska banjoperioden i riktning mot ballader, specialkomponerad banjomusik och ibland även tolkningar av de klassiska mästarna. Hela banjokonsorter gavs med klassisk musik, exempelvis ouvertüren till operan *Wilhelm Tell*. Banjospelare från USA åkte på turné till Europa och spelade för högt uppsatta personer, som drottning Victoria. En av dessa var den svarta banjospelaren *Horace Weston*. Den klassiska banjospelstilen dominerade helt i salongerna under senare hälften av 1800-talet, men denna spelstil och repertoar var knappast folklig. En reaktion uppstod och i nöjeslivet, på barer och bordeller, var önskemålet en mer rytmisk och mer dansvänlig

musik, och banjo- och pianospelare började spela i en mer synkoperad stil. Det engelska verbet "rag" med betydelsen "rugga upp", "trasa sönder" anses ligga bakom begreppet *ragtime*¹⁷, alltså en beteckning på den mer synkoperade, "svängiga" nya spelstil som växte fram kring sekelskiftet. Ragtime var knappast någon "enkel" musik, och kom därför huvudsakligen att hamna i händerna på ett antal virtuoser som exempelvis *Scott Joplin*, *Joseph Lamb*, *Vess L. Ossman* och *Fred van Eps*.

Jazzbanjoperioden ca 1917–1935 – "det glada 20-talet"

Banjon förekom sällan eller aldrig vid sekelskiftet i de dansorkestrar som förebådar jazzen i New Orleans. Däremot är där gitarren obligatorisk som rytm-instrument. Det skulle alltså komma att dröja ett tjugotal år innan instrumentet gjorde comeback, och då i en annan roll: som rytminstrument i 1920-talets jazzorkestrar. Banjon blev senare åter ett obligatoriskt instrument i alla de Dixieland- och New Orleans-band som decennierna efter andra världskriget ville återuppliva den tidiga jazzen och som hyllade gamla hjältar som *Bunk Johnson*, *Kid Ory*, *Jelly Roll Morton* och *Louis Armstrong*, en revivalrörelse som pågår än idag om än i mindre omfattning.

Den fyra- eller åttasträngade mandolinbanjon kom att bli populär i de dansorkestrar som spelade tango i början av 1900-talet. Dock var den korta halsen inte tillräckligt stor och lämpad för ackordspel. Omkring 1908 började *J.B. Schall* marknadsföra den första fyrsträngade s.k. *tangobanjon*. Den hade en hals med 19 band, var stämd i kvinter som en mandolin, CGDA, och spelades med ett plektrum. Tangobanjon blev senare omdöpt till *tenorbanjo* och blev ett av 1920-talets populäraste jazzinstrument. De banjoister som redan kunde spela femsträngad banjo tog ofta bort den femte bordunsträngen och fick då en långhalsad, fyrsträngad banjo som kunde spelas med ett plektrum. Denna banjo kom att kallas *plektrumbanjo* eller *G-banjo*.

Efter första världskriget blev jazzen ungdomens musik. Under en era av livsglädje, "omoral", optimism, emancipation och ekonomiskt uppsving fungerade denna spännande musik som ett hetsande ackompanjemang till den moderna livsstilen och symbol för något nytt och bättre: första världskriget var slut, industrin producerade och "det victorianska samhället" vädrades ut. Spritförbudet

medförde alltså ironiskt nog ett uppsving för många jazzmusiker som kunde försörja sig på sin musik, bl.a. på de många gangsterkontrollerade lönnkrogarna i Chicago. Banjon blev jämte saxofoner och fantasifulla trumbatterier en del av tidsandan och var "inne". Allt detta tog en ände med börskraschen 1929, då också banjon byttes ut mot gitarren i de flesta jazz- och dansorkestrar.

De första jazzinspelningarna gjordes av *Original Dixieland Jass Band*⁸ den 26 februari 1917 i New York för skivmärket *Victor*. Ingen banjo fanns med i detta band, som helt bestod av vita New Orleans musiker. Några månader senare gjorde den likaledes vita orkestern *Frisco Jass Band* flera inspelningar där det förekommer en okänd banjoist. Dessa är så vitt man vet de första jazzinspelningar med banjo som kompinstrument¹⁹, något som alltså skulle bli regel i jazzsammanhang under det kommande decenniet.

Det kan påpekas att den första jazzskivan i Sverige spelades in redan i november 1922 i en studio i Sundbyberg. Ledaren för bandet var den amerikanske tenorbanjospelaren *Russel Jones*, född 1891 i USA, men uppväxt i Berlin. Han kom till Sverige redan 1919 och blev sedan kvar till sin död 1959.²⁰ Russel gjorde för övrigt en inspelning tillsammans med Ernst Rolf i Oslo 1925. Också där spelade han tenorbanjo. Banjo förekom också i de tidiga svenska jazzorkestrarna på 20-talet, men liksom i USA föll den ur modet åren kring 1930.

Banjotillverkare

De flesta stora banjotillverkarna från banjons s.k. "guldålder" försvann i slutet av 1800-talet eller bildade grunden för de tillverkare som blev stora under 1920-talets jazzvåg. Kända tillverkare i USA blev då är *Bacon & Day*, *Ludwig*, *Vega*, *Washburn*, *Paramount*, *Epiphone* liksom *Gibson*. De flesta bolag gick i konkurs efter börskraschen. Vega fortsatte verksamheten fram till ca 1980.

Endast *Gibson* fortlever idag. Vega startades 1881 i Boston av två emigrerade svenska bröder, *Julius* och *Carl Nilsson*. Först tillverkade man enbart mandoliner och gitarer. År 1904 övertog man produktionen av *Fairbanks* efter det att fabriken brunnit ner, men för 926 dollar förvärvade man rätten till firmamnamnet samt patenten.

Vega levde därefter som banjotillverkare ända fram till början av 1980-talet då produktionen lades ner av dåvarande ägaren *Martin Guitar Co*. En Fair-

banks/Vega *Whyte Laydie*- eller *Tubaphone*-banjo från perioden 1900–1910 anses vara det finaste och mest välljudande banjoinstrument som gjorts för klassiskt spel.²¹

Gibson försökte också sätta upp ett system för vad man skulle kalla de olika banjomodellerna som producerades. Följande beteckningar finns i alla Gibson kataloger från 1920-talet:

RB= regular banjo ("vanlig" femsträngad banjo)

TB= fyrsträngad tenor banjo

PB= plectrum (G) banjo (fyrsträngad banjo = femsträngad banjo utan kort bordunsträng)

MB= mandolin banjo

GB= guitar banjo

UB= ukelele banjo

I Sverige började *Levin* producera banjos 1924, till en början med egna hal-sar men med trumhuvuden från den tyska tillverkaren *Cid*. Ett par år senare kom Levin med en helt egen serie av idag eftertraktade tenor-, plektrum- och mandolinbanjos. Levin tillverkade också under 1930-talet tenorgitarrer. Dessa stämdes och spelades som en tenorbanjo. De efterfrågades främst av banjospelare som inte ville eller kunde lära om då jazzen förändrades och banjons korta ljud inte passade i trettioalets mer mjuka swingmusik.

Old Time-, country- och bluegrass-musiken

Trots stilistiska förändringar under den klassiska perioden levde det gamla sättet att spela banjo vidare, i synnerhet hos den färgade befolkningen vid privata tillställningar och i andra informella sammanhang. Redan före mitten av 1800-talet var banjon etablerad i delstater som Virginia, North och South Carolina. Att banjon spelades av den vita befolkningen i bergsområdena Appalacherna långt tidigare är säkert, dock inte hur instrumentet kom till dessa trakter.²² Arvet från den amerikanska folkmusiken lever vidare i olika musikgrenar under beteckningar som *Old Time*, *Western swing*, *Bluegrass* och *Country music*. Många Old Time-musiker som spelades in under 1960- och 70-talen var alltså inte mer än ett par generationer från banjons födelse i bergen. Det kan därför med

visst fog antas att dessa musiker spelade på ett sätt som ganska väl speglade hur banjon hade trakterats i dessa områden. Den vanliga kombinationen av fiol och banjo blev en mycket lyckad förening, där fiolen som regel spelar melodin med banjon som rytmisk bakgrund.



Fr.v: Ukelebanjo, mandolinbanjo, tenorbanjo, plektrum eller G-banjo samt tenorgitarr. Foto av förf. ur den egna samlingen.

Repertoaren var en blandning av i huvudsak *engelsk/keltisk folkmusik* och *blues*. Speciellt rytmen, vissa sångstilar som den afrikanska *fråga-svar*-sången (*call-respons*) och danser med ursprung i Afrika som *clogging*, *shuffle*, *flat-footing* inorporerades i den vita amerikanska folkmusiken och gav den dess speciella karaktär. Folkmusiken blev i hög grad synkoperad efter det afrikanska inflytandet, detta gäller också fortfarande den på 1940-talet framväxande *bluegrassmusiken*.

The Grand Ole Opry och Uncle Dave Macon

Den amerikanska Old Time-musiken och därmed också banjon sjönk i po-

pularitet under 1930-talet. Det fanns dock motkrafter, som den konservativa industrimannen och mångmiljonären Henry Ford, som under 20-talet gav stora bidrag till att bevara den vita amerikanska folkmusiken. Folkmusiken och därmed den femsträngade banjon överlevde dock, och till det bidrog radion. År 1925 startade en radiostation, WSM, i Nashville, Tennessee, populära direktsändningar med amerikansk folkmusik under namnet *The Grand Ole Opry*. De blev oerhört populära och många av de tidiga country-artisterna som *Uncle Dave Macon*, *Jimmy Rogers*, *Carter Family*, *Roy Acuff* och senare *Bill Monroe*, *Hank Williams* och *Chet Atkins* blev stjärnor tack var WSM:s sändningar. År 1974 invigde president Nixon en ny konserthall för sändningarna, och den gamla hallen blev samtidigt ett museum där banjon spelar en central roll. Idag är Nashville centrum för en moderniserad variant av countrymusik där banjon har en mer undanskymd roll.

Uncle Dave Macon, "The Dixie Dewdrop", föddes 1870 i Smart Station i Tennessee. Han dog 1953, 83 år gammal. Macon lärde sig spela banjo i unga år. Han hade många yrken, bland annat färdades han med sin banjo på landsvägarna med mulåsnespänn och uppträdde då tillfälle gavs. Han samlade under resorna på sig en repertoar av hundratals låtar och ännu fler roliga historier. Vid femtio års ålder började han en professionell karriär som underhållare. Han spelade på estrader, spelade in skivor och, det allra viktigaste, han blev omkring 1925 radiostjärna på "The Grand Ole Opry" i Nashville. Man kan förmoda att Macon, via sina många radioframträdanden därifrån, höll den femsträngade banjon vid liv i folks medvetande under det för instrumentet mörka 30-talet och fram till det att bluegrassmusiken blev etablerad på 1940-talet. Många Old time- eller Western swing-inspelningar som gjordes under 1920- och 30-talen har banjospelare som använder tenor-, plektrum- eller gitarrbanjos. Så Uncle Dave Macons mycket populära framträdanden bidrog med stor säkerhet till den femsträngade banjons fortlevnad.

The Bluegrass Boys

Bluegrass-musiken utvecklades under mitten av 1940-talet av mandolinspelaren *Bill Monroe*, ofta kallad bluegrass-musikens fader. Han anställde 1945 en banjospelare vid namn *Earl Scruggs* när han bildade *Bill Monroe and the*

Bluegrass Boys. "Bluegrass" blev efter detta band senare beteckningen för en hel genre. I bandet ingick fiol, banjo, mandolin, gitarr och akustisk bas. Detta kom att bli den instrumentsättning som de flesta kända bluegrassband har följt sedan dess.

Earl Scruggs föddes år 1924 i Flint Hill, North Carolina. Han började spela banjo med trefinger "up-picking"-stil redan i barndomen, men utvecklade därefter sin egen kraftigt synkoperade trefingerstil. Vid femton års ålder spelade han i ett lokalt band som hette *Carolina Wildcats*. Scruggs sätt att spela den fem-strängade banjon²³ kom att bli stilbildande och mönster för många av dagens bluegrass-banjoister. Vi kan notera att banjon med Earls drivna spelsätt delvis kom att ersätta fiolen som ledarinstrument samt att bluegrass-musiken så småningom krävde förstärkare med mikrofoner för att de olika instrumenten och stämsången skulle komma fram på lika villkor. Bluegrass-musiken är därför i första hand en musik gjord för scenframträdanden och har av sina belackare kallats "Old Time-musik i turbofart".

Folkmusikvågen under 1960-talet

Den man som kanske mest av alla har blivit förknippad med banjons återkomst under 1950-60-talets folkmusikvåg är Pete Seeger. Han föddes i New York i maj 1919 som son till en professor i musikvetenskap och en mor som var violinist. Vid åtta års ålder började han spela ukulele men skiftade till tenorbanjo vid tretton års ålder för att kunna spela i skolans jazzorkester. Hans far Charles sysslade med amerikansk folkmusik och 1935 kom Seeger tillsammans med sin far att besöka den av banjoisten *Bascom Lunsford* arrangerade *Mountain Dance Festival* i Ashville i North Carolina. Där hörde han för första gången en femsträngad banjo som spelades av "clawhammer"-spelaren *Samantha Baumgarner*. Hon spelade *Lord Thomas* sittande i en gungstol. Detta möte förändrade Seegers liv, han började spela femsträngad banjo. År 1940 gjorde Seeger ett radioframträdande med folksångaren *Woody Guthrie* (*The Almanac Singers*) i New York. De sjöng om fackföreningar och solidaritet mellan arbetare, vilket gjorde att båda blev anklagade för oamerikansk verksamhet och portförbjöds från vidare radioframträdanden. Seeger blev sedan inkallad till armén och gjorde sin militärtjänst som underhållare för trupper över hela världen.

Under denna tid blev han tillfrågad av sin far om han kunde skriva en instruktionsbok för femsträngad "folkbanjo". Någon sådan hade inte funnits. Grunden för denna bok skrevs således under kriget. Vi kan på illustrationerna se en Pete Seeger i uniform. Efter kriget var han med och startade folkmusiktidskriften *Sing-out* och samarbetade tidigt med Folkways Records grundare Moe Ash. Seegers många inspelningar med gruppen *The Weavers* under 1950-talet samt hans instruktionsbok för banjo bidrog starkt till folkmusikåterfödelsen i USA i slutet av 1950-talet. Nästan alla banjospelare från den tiden vittnar om hans betydelse för deras första stapplande steg in i "banjovärlden".



Folkmusikbanjos: Old-Time banjo (1924), långhalsad folkbanjo (1960) och bluegrass-banjo med resonator från 1950-talet. Foto av författaren ur den egna samlingen.

Banjons status idag

I dag har intresset för att spela banjo ökat, speciellt i USA. Detta gäller i första hand för bluegrass-banjon som blivit populär genom countryinfluerade band som *Dixie Chicks*. Även kända filmstjärnor som Steve Martin framträder ofta som bluegrass-banjoist. Ett ökat intresse finns också att spela minstrel-banjo, en genre som är känslig och svårhanterlig idag med tanke på de associationer den väcker. Jazz-banjon verkar dock föra en tämligen tynande tillvaro utanför New Orleans- och Dixieland-miljöer och samlarkretsar.

De afrikanska lutinstrumentens historia

När jag började söka banjons rötter i Afrika fann jag snart att det fanns en stor okunskap både hos etablerade musikforskare och intresserade amatörer om hur olika stränginstrument hade utvecklats i Afrika. Det stora problemet är den brist på någon form av skriven information om vad som har hänt för kanske flera tusen år sedan. En mycket intressant fråga är: Har stränginstrument utvecklats lokalt på olika platser i Afrika eller har allt importerats utifrån? Jag hoppas kunna redogöra för mina forskningsresultat i en kommande artikel. Mitt banjomuseum står dessutom alltid öppet för studiebesök. Välkomna!

Noter

- ¹ Kalebass (eng. "gourd") är en växt vars frukt brukar torkas och användas som skålar, dekorationer, musikinstrument m.m. Beträffande pluralformen av "banjo" håller jag mig i denna artikel till "banjos", den form som allmänt används bland svenska banjoister och samlare. I svenska ordböcker finner man annars såväl formen "banjor" som "banjoer".
- ² Jefferson refererar här till den svarta slavbefolkningen i Virginia.
- ³ Spelsträng med oföränderlig tonhöjd
- ⁴ I Östafrika förekom lutinstrument med flata greppbrädor, eventuellt kan man tänka sig en påverkan därifrån.
- ⁵ När Jefferson jämför banjons stämning med en gitarr är det troligt att han avser den under 1700-talet vanliga engelska gitarren, stämd C,E,G,C,E,G. Den var således stämd annorlunda än dagens spanska gitarrer. Intervallet för stämningen av de tre till fyra sista strängarna stämmer med vad som har angivits i instruktionsböcker utgivna av vita banjospelare under 1850-talet: d,G,D,F#,A eller e,A,E,G,B. Dessa stämningar var då baserade på vad man hade lärt från de svarta banjospelarna. Detta gäller för den av vita utvecklade minstrelbanjon med fem strängar: en kort bordun och fyra långa melodisträngar. Tidigare banjos, som spelades av de svarta, hade aldrig mer än fyra strängar. Den långa bassträngen saknades. Idag stäms en C-stämd femsträngad banjo g,C,G,B,D, i s.k. G-stämning blir det g,D,G,B,D. Forskningen är bristfällig kring vilka andra instrument, av exempelvis portugisisk eller spansk härkomst, som kan ha påverkat banjons tidiga sätt att stämmas.
- ⁶ Med hänvisning till min forskning i Afrika, vilken jag hoppas kunna redogöra för i en

kommande artikel, kan man dock med viss sannolikhet förmoda att det vanligaste spelsättet var s.k. "stroke"-stil, dvs. att man slog an strängarna med naglarna.

⁷ Under rubriken "Minstrel show" finner man på http://en.wikipedia.org/wiki/Minstrel_show en historik över denna underhållningsform. Övr litt: Robert C. Toll (1974): *Blacking up – The Minstrel Show in Nineteenth-century America*. New York. Oxford University Press; Frank Sweet (2000): *A History of the Minstrel Show*. Backintyme. ISBN 0-939479-21-4; Amiri Baraka (=LeRoi Jones) (1963): *Blues People*, s. 82-86. New York. William Morrow and Company.

⁸ Eng. "drone"

⁹ Eng. "fretless"

¹⁰ Eng. "gut"

¹¹ Egentligen s.k. "bones", ett slags ljudstarka snatterpinnar, ofta av valnöt eller ebenholts.

¹² "Classic Banjo" är en vedertagen benämning på denna period bland dem som forskar kring banjons historia

¹³ Tekniken att slå an strängarna med naglarna kallas idag mest "claw hammer" pga. handens form när man spelar.

¹⁴ För att kunna sälja vaxrullar måste man därför till att börja med låta artisten samtidigt spela in stycket i många akustiska trattar. För att göra många kopior måste således artisten spela stycket felfritt ett stort antal gånger. Vaxrullar producerades av *The Edison Phonograph Company* ända fram till 1920-talet då den platta 78-varvsskivan helt tog över.

¹⁵ "Banjo Jingles", "Stop That Knocking", "Barn Yard Son", "When Daddy Picked up the Old Banjo" och "Hunky Dory Darkey".

¹⁶ Fred van Eps, banjo med orkester. Edison Diamond Disk recordings 0195-R, Mx. 3308, late 1914. Dixie medley; <http://turtleservices.com/dxemedly.htm> "Classic" banjo blir ragtime

¹⁷ Kernfeld, Barry (Ed.) 1980. "Ragtime". *The New Grove's Dictionary of Jazz*. MacMillan Press Ltd, London 1988, s. 345-46.

¹⁸ Stavningen av ordet "jazz" varierade till en början. Varianter kunde, som här, vara "jass" men även "jaz", "jayzz" eller "jas" förekom. Se: Gold, Robert S. *Jazz talk*. The Bobbs-Merrill Company, Inc. Indianapolis/New York, 1975, s. 142-45. Se även längre artikel, "Our Word Jazz" av Dick Holbrook i tidskriften Storyville, nummer

50, december 1973-januari 1974, sid. 46-58. Storyville Publications and Company (England).

¹⁹ Ex: Frisco Jass Band: "Johnsons Jazz Blues".

²⁰ Ett exemplar av Russells "When Buddah Smiles" finns i Svenskt visarkivs skivsamling.

²¹ En "modell 7", den mest utsmyckade modellen, betingar idag ett pris på \$ 7-8.000. En senare motsvarighet i pris och prestige är Gibsons "pre-war" (1925-1940) resonatorbanjos som nästan är ett måste i professionell bluegrassmusik. De är också de banjos som kanske har blivit mest kopierade genom åren. I dag finns säkert ett tiotal tillverkare i världen som gör Gibsonkopior. Detta förutom Gibson, som själv har en full serie av olika "pre-war" banjomodeller. En original "prewar" Gibsonbanjo kan idag betinga ett pris på uppemot \$150.000.

²² År 1997 deltog jag i en konferens om banjons historia i Charlottesville, VA. En av de stora stridsfrågorna där var hur banjon spreds från plantagen till bergen. Mest sannolikt är, enligt min åsikt, att det var två stora händelser som bidrog till spridningen – det amerikanska inbördeskriget och järnvägsbyggandet under 1860-talet. Under fälttågen i sydstaterna kom vita soldater från bergen i kontakt med banjon; många arbetare på järnvägsbyggena var svarta och de förde instrumentet och dess musik med sig upp i bergen. Mindre troliga är teorierna att det i första hand var minstrel- och de s.k. medicinshowerna (försäljning av patentmediciner mot alla sjukdomar) som åstadkom spridningen.

²³ Modell Gibson "pre-war" flat-top.

Arkiv för mångfald?

Reflektioner kring ett nytt verksamhetsområde

Anders Hammarlund

Våren 2006 skedde en utvidgning av Svenskt visarkivs verksamhetsfält i och med inrättandet av en tjänst som mångkulturarkivarie. Viss dokumentation av traditionsmusik utanför den svenska vis- och folkmusiksfären har visserligen förekommit tidigare, men knappast i systematisk omfattning, då personella resurser för detta saknats. Det finns anledning att nu reflektera kring den nya verksamhetens syften och målsättningar.

Ämnesområden som kulturell identitet, etnicitet, mångkultur och kulturarv har gett upphov till en väldig och ganska motsägelsefull litteraturflora, särskilt under de senaste decennierna. Men det är inte alls min ambition att redovisa detta brokiga och svåröverskådliga idéflöde. Den här texten skall ses som ett slags "tänkebok", där jag försöker vrida och vända på en del begrepp och idéer som aktualiseras av den pågående kultur- och samhällsdebatten. Jag har bland annat drivits av en strävan att ge den samtida diskussionen kring mångfald, kulturpolitik och integration dess nödvändiga (men tyvärr ofta frånvarande) humanistiska, idéhistoriska relief. Symposiet *Herder, nationen och det musikaliska kulturarvet*, som Svenskt visarkiv arrangerade i samarbete med Vitterhetsakademien i februari 2006, berikade infallsvinklarna. De tankefigurer som ligger till grund för sådana kulturpolitiska manifestationer som Mångkulturåret är nämligen inga innovationer – de formades i ett historiskt Europa vars speciella politiska och intellektuella klimat man bör känna till för att kunna värdera deras eventuella relevans i nuet. Därför bör vi först kasta en blick i backspegeln innan vi med vässade teoretiska hästkrafter kastar oss ut i praktiken.

1. I backspegeln

Mångkulturtanken – och nationalismen – glimtar fram 1762. Från den lilla staden Mohrungen (i Ostpreussen, några mil från Danzig/Gdansk, nu Morąg i Polen) kommer en ung man till Königsberg (nu Kaliningrad i Ryssland) för att studera vid universitetet. *Johann Gottfried Herder* följer Immanuel Kants föreläsningar i skilda ämnen men tar också lektioner i engelska för den egen-sinnige förnuftskritikern *Johann Georg Hamann*; därvid kommer hans djupare intryck att handla mer om språken i allmänhet än om det engelska språket. Hamann hade nämligen viktiga saker att säga om det mänskliga språkets natur och kultur.

Barockens naturrättsfilosofer och 1700-talets upplysningsivrare, sådana som Hobbes, Pufendorf, Montesquieu och Voltaire tror på förnuftets autonomi, tror att deras rationella värld existerar helt oberoende av det språk de använder för att beskriva den, att språket helt neutralt kan användas för att upptäcka och beskriva bakomliggande sanningar. Men, säger Hamann, människan har *skapat* sin värld genom att använda symboler, t.ex. språkets symboler. Man kan inte uppfatta mening i ett naket, symbolfritt, ordlöst tillstånd. Det som kallas "förnuftet" existerar inte utanför eller bortom människorna, det är beroende av språket.

Herder byggde vidare på detta uppror mot upplysningstidens fyrkantiga rationalism. Hans tankar om det politiska handlar mycket om den fria viljans problem, om människan som etisk, väljande varelse och om förhållandet mellan det enskilda och det allmänna. Människan är en del av naturen och underkastad dess lagar. Men samtidigt lever hon i kulturens rike, och där är hon både subjekt och objekt; där råder viljans frihet, inte tvingande nödvändighet. Men för att bli effektiv och meningsfull behöver friheten en "skala", ett "rum", som skapar upplevelsen av att dela utrymme med andra. Att uppnå medvetande om vår *humanitet* är därför att urskilja gränserna för vår valfrihet, de gränser inom vilka vi är aktörer. Nationen, det språkligt avgränsade sociala rummet, möjliggör en samverkan mellan det enskilda och det allmänna.

Nationen talade Herder om, men han talade också om Folket. En huvudlinje i hans politiska tänkande är en strävan att föra samman dessa två begrepp, och detta var en koppling som på 1700-talet kunde uppfattas som radikal, ja

rentav stötande. Ordet *folk* (*Volk*) användes på den tiden som en motsvarighet till latinets *vulgus*, "den gemena, simpla hopen"; "massan". Man kan säga att Herder vill ge *folk* jämbördighet med *populus*, som för romarna betecknade folket som fritt politiskt kollektiv. I 1700-talssamhället utgjordes detta *populus* i så fall av borgarna och bönderna, till skillnad från högreståndspersonerna. Men de kulturella idealen, det sköna och sanna, kunde faktiskt hämtas från *vulgus*, hävdade Herder, från de enkla kroppsarbetande människorna! Han talar också om *Folket* i ett slags holistisk mening, som en storhet som är mer än summan av sina komponenter, så att man till sist kan tala om *folksjäl*en, som överskrider ståndssamhällets alla sociala distinktioner och blir grundvalen för *nationens* sociala och politiska organism. Med nationen förknippas föreställningar om gemensamt *urprung*, för Herder främst av kulturell och historisk art.

Folkspråket och dess diktkonst är de högsta uttrycken för en nations identitet, och de är samtidigt de viktigaste redskapen för denna identitets vidmakthållande. Språkets och diktens *musikaliska* dimensioner och klädnader blir därför också av högsta relevans, de uppfattas som de mest omisskännliga utflödena av folksjäl; de traderade musikaliska formerna blir ett slags nationens fingeravtryck: ... "alltså har skaparen gjort musiken till bildningens verktyg; ett språk för känslan, ett faders- och modersmål, ett barna- och vänskapsspråk." (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* 9:2). Det åligger varje nations intellektuella att dokumentera alla dessa karaktärsblomster, att bevara dem och studera dem. Men det förnuftsmässiga samlandet är inte nog; man måste också se till att denna flora av folkvisor och folklåtar får goda levnadsbetingelser, att den får en ny spridning och används i levande och nyskapande artisteri! För att demonstrera den folkliga traditionens rikedom och inspirationskraft gav Herder ut sin berömda samling av folklig diktkonst, *Stimmen der Völker in Liedern*. (ung. "Folkens röster i deras sånger").

Stimmen der Völker är alltså som framgår av titeln inte en samling av enbart tysk folkdiktning. Den vill presentera nationernas *mångfald* och visa på den komplexitet som uppstår genom människans förbluffande skaparförmåga. Därför är perspektivet globalt. Herder samlade med vänners och korrespondenters hjälp ihop ett poetiskt kalejdoskop. I hans nationstanke ligger nämligen vad mången idag skulle kalla ett mångkulturkoncept. Med utgångspunkt hos

bl.a. Montesquieu och Rousseau menade Herder att de olikartade betingelser under vilka människor lever i olika delar av världen får dem att utforma sina samhällen och kulturtraditioner på skiftande sätt. Alla dessa nationer och kulturella uttryck är emellertid likvärdiga, och Herder vänder sig bestämt mot den eurocentrism som var närmast självklar under upplysningstiden. Med Herders kulturrelativism sammanhänger också hans upptagenhet av bevarandenaspekten. Varje språk, varje tradition, varje nations försvinnande gör världen fattigare och minskar mångfalden. Mångfalden har ett egenvärde, men även ursprungligheten. Därför har Herder en tendens till att uppfatta "blandade", synkretistiska kulturer som mindre värdefulla än tydligt särpräglade, "rena" sådana.

Dessa tankefigurer om folket, språket, nationen och mänskligheten, som hade rötter i 1700-talets politiska diskussion i Europa, lyckades Herder förena och formulera mer slagkraftigt än andra samtida skribenter. De kom på så sätt att ingå i det tankegods som fördes ut till breda folklager under 1800-talets bildnings- och skolexpansion och har sedan dess upplevts som självklara. De har tagits till intäkt både för nationell aktivism och internationalism. Och de har en högst aktuell verkan. Minst ett dussin nya stater har bildats i Europa efter Sovjetunionens kollaps, och i samtliga ugör herderska idéer den politiska legitimationen. Språk, historia och gestaltning avgör, inte ekonomisk eller samhällelig rationalitet.

Den herderska idén om nationernas mångfald och nationen som det fundamentala politiska subjektet är förstås också en förutsättning för *internationalismen*, synen på mänskligheten som en "familj" av nationer. När efter första världskriget en världsomspännande organisation för politiskt samarbete skapades gavs den som bekant namnet Nationernas förbund. Senare övertogs tankefiguren av Förenta nationerna. FN:s kulturpolitiska agenda har en tydligt herdersk prägel. På TV ser jag stundom, insprängda på någon global kanal, UNESCO-produktioner i miniformat som handlar om världens små, undergångshotade språk och kulturer: arkaiska människor sitter framför sina hyddor och sjunger och berättar. Det gäller att bevara den etniska mångfalden. "Stimmen der Völker in Liedern" i satellitåldern.

Är nu den språkligt definierade nationen, upptagen med att bevara sin distinkтивitet och sitt kulturarv, verkligen en relevant och tidsenlig storhet i 2000-talet?

Herders nationstanke är både inskränkt och perspektivrik; inskränkt därför att den betonar den etno-nationella tillhörigheten så starkt på bekostnad av andra aspekter av mänsklig samverkan, perspektivrik för att den ser det *symboliska* som något fundamentalt för det mänskliga. Det som gör Herders diskussion kring det nationella intressant för dagens kulturforskare ligger alltså mindre på det kulturpolitiska än på det teoretiska planet. Hamann och Herder deltog i ett paradigmskifte som har betydande likheter med vår egen tids intellektuella klimatväxling med dess uppbrott från positivism och strukturalism. Tolkning och skapande betonades i stället för registrering och beräkning. (Om man bekantar sig med de mera sofistikerade bland 1800-talets nationella aktivister runt om i Europa skall man finna att de i hög grad var medvetna om det *kreativa* momentet i identitetssträvandena. Många av dem skulle troligen ha bejakat Benedict Andersons tes om *imagined communities*, "föreställda gemenskaper"; de deltog engagerat i skapandet av just sådana.) Herder hade fäst uppmärksamheten på kultur- och samhällsbyggets *symboliska* karaktär, och vad han formulerade var därför ytterst en teori om medier och estetik!

Men innan jag går in på denna medieteoretiska linje vill jag en stund uppehålla mig vid ett begrepp som är högfrekvent i vår tids diskussion kring kultur och identitet men som jag uppfattar som högst högst problematiskt, nämligen *etniciteten*. För det Herder vill inringa, definiera och formulera när han talar om nationen är just de företeelser som idag kallas *etnisk grupp* och *etnicitet*.

2. I teorin

Om man slår i Nationalencyklopedin i syfte att få klarhet om vad som menas med "etnicitet" blir man besviken. Man möter bland annat följande karaktäristiska formulering: "Termen är omstridd inom samhälls- och kulturvetenskaperna, dess definition har ofta skiftat under de senaste decennierna beroende på vilka teoretiska perspektiv som lagts fram." Icke desto mindre används termen mycket ofta i aktuell utredningsprosa. Så vad är det egentligen fråga om?

Det tenderar att vara "de andra" som är "etniska grupper" och har "etnisk kultur". Ett slags distanserande manipulation vidlåder det "etniska". Detta ligger också i ordets ursprungliga innebörd. Den klassiska grekiskans *ethnos* betydde inte bara "folk", utan syftade ursprungligen på icke-greker, de främ-

mande stammarna. (Grekerna själva utgjorde ett *genos*, ett "släkte".) Medeltidens kristna författare använde ordet som beteckning på alla icke-kristna och icke-judar; *eticism* betydde för dem hedendom. Ethnos och det etniska gör ett återinträde i det lärda språkbruket under 1800-talet. I Sverige var det arkeologen och zoologen Sven Nilsson (1787–1883) som lanserade termen i vetenskapliga sammanhang. *Etnografi* och *etnologi* ("folk-beskrivning" och "folk-vetenskap" – men också "främmande-beskrivning" och "främmande-vetenskap") blir akademiska discipliner. Folklivsforskaren G. O. Hyltén-Cavallius (1818–1889) anses med sitt verk *Wärend och wirdarne* (1863–68), som har underrubriken *Ett försök i Svensk etnologi*, ha lagt grunden för den etnologiska forskningen i Sverige.

Men att tala om etnicitet är inte bara att tala om "vi" och "dom". Diskursen handlar i grunden om förhållandet mellan *individ* och *kollektiv*. Kanske kan vi klara oss utan denna belastade term "etnisk", som ofta sveper in det vardagliga och åtkomliga i en närmast mystifierande, samhällsvetenskapligt klingande jargong. När man har åsatt några människor etiketten "etnisk" tror man sig nämligen ha begripit, förklarat – och ibland legitimerat – dem och deras strävanden. Men det mesta återstår.

I mina bemödanden om att finna en framkomlig väg genom den snårskog som kallas *etnisk musik* har jag funnit det lämpligt att först försöka överge termen etnisk, för att därefter leta efter en mer produktiv vinkling på fenomenet musik. (Jag vill betona att jag givetvis varken vill eller kan ändra det allmänna språkbruket; jag föreställer mig inte att ordet *etnisk* kan utmönstras ur Svenska Akademiens Ordlista. Däremot är jag ute efter att i den här texten försöka undvika den etniska diskursen, detta för att möjligen nå ökad klarhet i resonemangen.) Den mest hindrande undervegetationen i snårskogen verkar gro ur den inrotade sammankopplingen mellan en social kategori och en estetisk uttrycksform. Den viktigaste frågeställningen beträffande den "etniska" musiken handlar om den dubbelriktade relationen mellan de båda företeelserna: hur kan musik bli etnisk och etnicitet musikalisk?

Den besvärliga etniciteten och dess kulturella aspekter dyker upp i de inledande kapitlen i flera av de utredningar och programförklaringar som har publicerats med anledning av mångkulturåret 2006 och i förarbetena till lagen

om nationella minoriteter. I dessa teoretiska avsnitt brottas författarna med svår-
bemästrade definitionsproblem. Vad innebär egentligen detta med mångkultur?
blir den stora frågan. Och en lika stor fråga blir då själva kulturbegreppet. Här
sammanblandas estetiska och antropologiska definitioner på ett sätt som gör
också detta begrepp notoriskt undanlidande och rentav motsägelserfullt.

Låt oss därför börja om från början! I begynnelsen var både individen och
kollektivet. Den första människan (lyckligt omedveten om detta sitt först-
lingsskap) var omgiven av håriga släktingar med vilka hon nödvändigtvis
kommunicerade. Genom att hon och hennes efterkommande (till skillnad
från de fortsatt håriga) lyckas vidareutveckla just detta kommunicerande med
hjälp av alltmer sofistikerade symbolsystem blir hon så småningom en art som
i sitt unika självmedvetande ger sig beteckningen *Homo Sapiens*, den visa
eller vetande eller tänkande människan. Hon hyser (liksom de håriga) fort-
farande synnerligen starka emotioner och drifter men handskas nu även med
idéer och föreställningar – tankefigurer av abstrakt art, som kan föras vidare
från generation till generation på symbolisk väg. Detta *symboliska* är kultur i
antropologisk mening, och det torde vara bäst att reservera termen för denna
användning. Väl att märka: idéer och föreställningar har sin existens enbart i
de *enskilda individernas* tankeapparater; bara som symboliska manifestationer
kan de delas av kollektivet.

Människan intar nu en ny ontologisk position, hon *är* på ett nytt sätt, hon
skaffar sig förutom sin fysiska, kroppsliga existens en abstrakt tillvaro som
individ, som personlighet, som jag. Vi kan kalla detta hennes *habitus*, hennes
individuella sätt att vara. Hon kan nu forma bestående icke-fysiska, föreställda
tankeobjekt som kan manifesteras och representeras även materiellt, sådant som
kallas traditioner och institutioner. Detta sker förstås i ett ständigt samspel med
kollektivet, och detta samspel producerar *samfund*. I samfundet interagerar
det enskilda och det allmänna. Samfundet skapar en symbolisk gräns mot
omvärlden och bekräftar individens identitet genom upplevelsen av gestaltad
tillhörighet.

Samfund är ett utmärkt – och ännu inte missbrukat – ord att använda i det här
sammanhanget. (Det fungerar utmärkt som svensk motsvarighet det praktiska
men svåröversättliga engelska ordet *community*.) Någon kanske invänder att

termen samfund främst förknippas med religiösa sammanhang. Men detta är en sentida inskränkning av en mycket vidare betydelse. Begrunda de etymologiska och semantiska utläggningarna i Svenska Akademiens Ordbok:

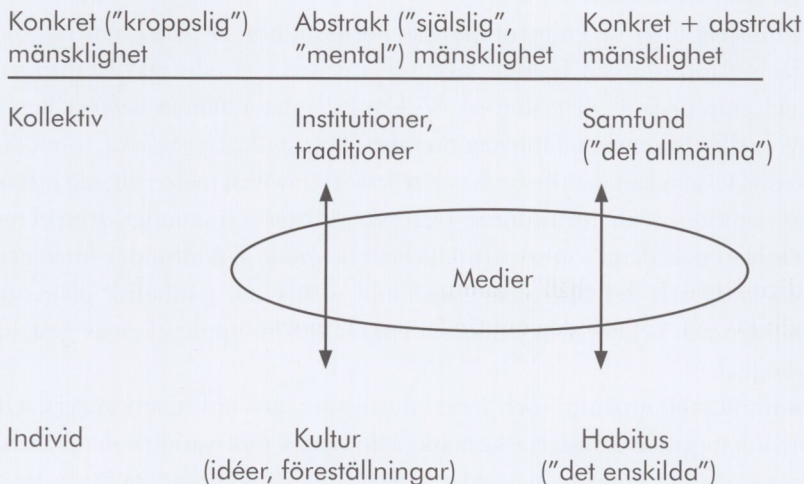
SAMFUND

[fsv. *samfunder*, m., *samfund*, f.; jfr fd. *samfund*, *samfynd* (d. *samfund*, best. -et, ä. d. äv. -en), fvn. *samfundr*, m.; av **SAM-** resp. SAMMAN o. ett med FUND, sbst., identiskt vbalsbst. till FINN]
[...]

BETYDELSE:

om mer l. mindre fast organiserad grupp av personer (l. personligt tänkta väsen), som uppfattas ss. en av gemensam tro l. gemensamma rättsförhållanden l. sedvanor l. moralbegrepp l. strävanden o. d. kännetecknad enhet: förbund l. förening l. sammanslutning l. samhälle o. d.; äv. om sammanslutning av stater; i sht förr äv. allmänna, om oorganiserad (l. mer l. mindre tillfällig) grupp av personer: hop l. flock l. skara l. krets o. d.;

Alltså: ett antal människor *finner* varandra och *tror på* att de hör *samman*, att de har något gemensamt – och uppfattas därmed av andra som en enhet. Ett försök till visualisering av ovanstående tankegångar kan se ut på följande sätt:



Skissen åskådliggör tre ontologiska aspekter, dvs. synvinklar på det mänskliga varat: den fysiska, konkreta existensen; den själsliga eller mentala; och till sist samverkan av det fysiska/konkreta och det själsliga/abstrakta. Diagrammet kan alltså läsas processuellt från vänster till höger. På den vertikala axeln är polerna individen och kollektivet. Idéerna och föreställningarna finns hos individerna i unika och föränderliga konfigurationer. Genom att kommuniceras symboliskt kan de på det kollektiva planet ge upphov till traditioner och institutioner, företeelser som förutsätter kommunikation mellan individer.

"Folksjälen" – en projektion i den mediala nebulosan

I min skiss har jag lagt in en lysande nebulosa som svävar mellan det individuella och det kollektiva, som intar den mellanställning som är grundbetydelsen av latinets *medium*. I vanligt språkbruk brukar termen "medier" reserveras för de s.k. massmedierna, dvs pressen och elektroniska media som radio, TV, internet etc. Men många oklarheter kan undanröjas om man här inbegriper hela det estetiska fältet, alltså sådana företeelser som brukar kallas konst i vid mening.

Metaforer måste tillgripas för att åskådliggöra denna tanke. Medierna är den yta som vår föreställningsförmågas ljusknippen riktas mot, det spegelglas i vilket vi kan se oss själva. Men vi intar alla olika betraktningssvinklar; varje individuellt perspektiv är unikt, och därmed varje tolkning personlig. Tolkningsobjektet är däremot gemensamt, åskådligt för alla: de komplex av symboler, metaforer och metonymier som ger oss vår reflektionsförmåga. Så uppstår vårt gemensamma rum. Varje jag intar i detta rum en särskild plats. Identitet förutsätter alteritet ("annanhet") och åtskillnad, sär-rumslighet och samtidighet – eller sam-rumslighet och sär-tidslighet. Vi kan förflytta oss, byta plats, men då förflyter tid och ljusförhållandena och tolkningsvinkeln förändras. Vad vi gemensamt besitter, iakttar och låter oss koordineras av är "form"; vad var och en av oss oavlatligt skapar är "innehåll", "sammanhang", "mening". Men den spontana, vardagliga upplevelsen är den omvända: vad vi gemensamt besitter, iakttar och samordnas av är "innehåll", "sammanhang" och "mening", vad var och en av oss oavlatligt skapar är "form".

Musiken som medium? Tankegången kan verka främmande och svårsmält för just musikmänniskor som är vana vid att betrakta musiken som innehåll och budskap, som något som *förmedlas* av massmedier. När den berömd

musikskriftställaren Eduard Hanslick vid mitten av 1800-talet i sin strid med wagnerianerna hävdade att konstmusiken rätt och slätt var *tönend bewegte Formen*, ung. "klingande former i rörelse", formulerade han den klassicistiska idén om den absoluta musiken. Marshall MacLuhans berömda tes *the medium is the message*, "mediet är budskapet" kan ges en liknande innebörd och är i hög grad tillämplig på den västerländska konstmusikens universum, där det musikaliska solsystemet gärna ses som autonomt, som sitt eget budskap. Men om vi tänker på musiken som *överbringare* så finner vi att den har just de komponenter som brukar anses nödvändiga för medier i traditionell mening. Musiken har sin mjukvara (tonförråd, kompositionsprinciper, musikverk – motsvarande ungefär binäritet, operativsystem, programvara och med dessa skapade dokument) och sin hårdvara (instrument, konsertlokaler, ljudteknik). Den har också (i analogi med radions och televisionens etervågor) sin "bärvåg", det vill säga ljudet. Musiken är inte ljudet; musiken *förmedlas* genom ljudet, musikverket framförs och upplevs sinnligt genom klangen.

Musiken är som bekant ickeavbildande och betydelsefri – men det är just därför den är så betydelsefull. Den kan överbringa budskap och mening, skapa föreställningar utan att föreställa något, men sällan på ett entydigt sätt, trots sin höga grad av perceptuell pregnans och distinktivitet. Den *påminner* om någonting i ordets dubbla innebörd: dess förlopp och inre relationer *liknar* emotionella processer och kan därför med analogins kraft återkalla dessa, trigga en replay; dess gestalter kan ges överenskomna semantiska kopplingar och på så sätt *peka på* och aktualisera utommusikaliska företeelser. I sin förening av abstraktion och sinnlig konkretion har den en unik påverkanskraft och räckvidd som förstärks av dess mångtydighet.

Effekten av musikens möte med moderna massmedia brukar kallas *medialisering*. Vad som inträffar måste då ur mitt perspektiv beskrivas som en interaktion mellan ett etablerat medium och ett antal nya sådana. Musiken "stoppas in" i de elektroniska medierna; man ser det ur musiksynvinkel oftast så, att radion fungerar som en megafon, en gränslös förstärkare vars funktion det är att helt enkelt sprida den klingande musiken. Musikens form, dess speciella logik, påverkar i detta skede faktiskt radions form: programtablåer konstrueras som liknar instrumentalsviter eller symfoniska konsertprogram

med avgränsade "kompositioner" som inramas av presentation. Programblad och programtidningar trycks och distribueras. Landet kan för några timmar om dagen förvandlas till en rikstäckande konsertlokal och föreläsningssal.

Men det blir snart uppenbart att radiomediet har sin egen logik, att det inte enbart har en distribuerande och reproducerande kapacitet utan föder sin egen formsträvan och får en självständig roll i samfundsprocesserna. Härvid uppstår en konflikt, som blir ett långvarigt skavsår (behandlat med kulturpolitiska salvor) under den expansiva era för public service-broadcasting som vidtar efter andra världskriget. Kulturhus eller radiohus? löd den fråga som irriterade. Den här komplicerade interaktionen påminner en hel del om ett tidigare skede i mediehistorien, nämligen kampen mellan det teatraliska och det musikaliska i operakonstens utveckling. I den tidiga musikteatern anlätades musiken som ett slags förstärkare, som skapade ökad intensitet åt det verbala och dramaturgiska. Musiken "stoppades in" i teatern och fick underordna sig, bli medial. Men snart tog musikens logik över; publikens fokus försköts till de musikaliska prestationerna, och efterhand frigjorde sig orkestermusiken som en egen konstform, vars utövare blev mycket noga med att betona att musiken är sitt eget budskap. Konserthus började konkurrera med operahus.

Samfund som uppfattning

Vi kan se historien som en kommunikationsprocess som oavslåligen producerar och upplöser samfund. Moderna, komplexa samhällen består alltid av en mångfald av parallella och kompletterande samfund, som har olika funktion och betydelse för de enskilda individerna och för samhället som helhet. Man brukar skilja mellan sådana samfund som uppstår ur individernas önskan att frivilligt samverka kring vissa avgränsade frågor, och sådana som främst emanerar ur det existensiella behovet av tillhörighet och identitet, som är inriktade på det sociala "varat". Det är givetvis vissa av de senare som brukar kallas "etniska". Men gränserna mellan de här kategorierna är i själva verket inte alltid så lätta att upprätthålla. Intressegemenskaper kan skapa tillhörighet och ge upphov till existentiella gemenskaper. Ur yrkesroller har folksjälar och nationer uppstått.

(De associationer till religiösa gemenskaper som kan väckas av ordet "samfund" är egentligen inte alls så malplacerade i det här sammanhanget. Det religiösa "sam-

manfinnandet” ger oss de kanske tydligaste exemplen på det estetiskt medierade spelet mellan individuellt och kollektivt, vilket var uppenbart för t.ex. Herder, som såg monoteismen som kärnan i de gamla hebréernas paradigmatiska nationella genes.)

Men tillbaka till *medierna*. Varje samfund behöver manifestera sig symboliskt för att ge en föreställd ”kropp” åt sin ”själ”. Jag vill peka på ordvalet i den ovan citerade definitionen där det fastslås att ett samfund är ”en mer eller mindre fast organiserad grupp av personer (eller personligt tänkta väsen), som *uppfattas* (min kursivering) såsom en [...] enhet”. Detta leder oss nämligen över till *estetiken*, som handlar just om hur något uppfattas, om det sinnligt förnimbara.

Hur människor inom ett samfund uppfattar sin gemenskap eller hur samfundet uppfattas utifrån, alltså *estetiskt grundade omdömen*, är här det avgörande. Och detta uppfattande sker ju oundvikligen via medierna: tal, musik, bild, skrift, åtbörder... Nu är vi alltså tillbaka hos Herder, som ju alltså betraktade språket och diktkonsten som de högsta uttrycken för det nationella samfundet.

Varje nation har sitt eget förrådshus av [...] till tecken blivna tankar, nationalspråket: ett förråd till vilket den i århundraden har bidragit, som har undergått tillväxt och avtagande liksom månljuset, som har upplevt fler revolutioner och förändringar än en kunglig skattkammare under olikartade efterföljare: ett förråd som visserligen ofta genom rov berikat grannen, men sådant som det är dock egentligen tillhör nationen, som besitter det och ensam kan nyttja det – ett helt folks tankeskatt. Nationens skriftställare! Hur kan ni använda den? Och en nationens filolog, vad skulle han inte kunna visa och förklara genom denna skatt?

Über die neuere deutsche Literatur (1768): Die Sprache überhaupt

De nationella samfundens filologer, etnologer och konstnärer bemödade sig som bekant om att förklara och gestalta denna och andra nationella skatters innebörder. Och här blev det tydligt att de nationella skatternas *locus vivendi* var just medierna, den symbolhanteringens nebulosa som svävade mellan individ och kollektiv. Samfund förutsatte *föreställning* i dubbel bemärkelse, som tankebild och som performance och gestaltning.

Om mänskliga samfund är föreställda gemenskaper som bygger på tro, på försanthållanden och övertygelser hos de enskilda individerna, och om vi inte vill tillmäta dessa föreställningar på *kollektiv* nivå en metafysisk karaktär, då måste vi tänka oss att detta svårhanterliga som Herder kallade folksjälen är

något som ständigt måste gestaltas och upplevas. Detta innebär att det har sin existens i medierna, i själva den kommunikation som förbinder människor. Herder och hans tyska efterföljare talade om *Einfühlungsvermögen*, ett slags intuitiv förmåga till inkännande som de ansåg vara oundgänglig för förståelsen av denna typ av holistiska entiteter – alltså ett slags kreativ kapacitet till *förståelse genom upplevelse*, en *estetisk* hållning.

Att de politiska rörelserna i Europa, bland annat de nationella, under de senaste tvåhundra åren satsat enorma ekonomiska och personella resurser på estetiska projekt framställs ofta som svårförklarligt, ja rentav kuriöst. Utifrån ett konventionellt samhällsvetenskapligt perspektiv är ju "det estetiska" ett slags utanverk, som i och för sig kan vara intressant och fascinerande men ändå inte kan påverka de strukturellt betingade sociala processerna. Men utan dessa estetiska medier skulle vi inte kunna föreställa oss (sic) vare sig det förflutna eller framtiden, och vi skulle stå främmande som autister inför de gemenskaper och kollektiva subjekt som målas upp och återberättas i myter, romaner och historieböcker. "Musikens makt" hette en tidning på 1970-talet. Och visst har musiken makt över våra sinnen. Därför är den också ett redskap för maktutövning. Den markerar gränser och framkallar gemenskaper.

Ett studium av samfund, av deras uppkomst, vidmakthållande och avveckling, förutsätter alltså att vi skärskådar den mediala/estetiska sfären, dokumenterar och studerar symbolerna, metaforerna, gestaltningarna, framställningsformerna. Och detta studium blir också nödvändigtvis ett studium av mångfaldens mekanismer, eftersom samfundsbildningens pluralitet förutsätter distinktivitet, olikhet. Skillnaden, gränsen, måste vara möjlig att uppfatta, och då blir mediets klara färger, skarpa linjedragning eller pregnanta timbre av största vikt. Estetiken är en maktfråga.

Mångfald?

Mångfalden är säkerligen en mera ursprunglig kategori än enheten, ty mångfald är det faktiska inom erfarenhetsvärlden, enhet däremot en abstraktion.

Allen Vannérus: *Kunskapslära*. (Stockholm 1917)

Vad betyder mångfald? Vad kan man mena med mångfald? Förleden mång- behöver ju ingen närmare förklaring, men var kommer denna efterled *-fald* ifrån? Det är intressant att läsa vad som står i Svenska Akademiens Ordbok:

Suffixet sammanhänger med FÄLL, inviken och tillsydd kant på tyg eller klädesplagg o. d. (jfr även FALT), och betyder egentligen: hopviken eller sammanlagd o. d. (så eller så många gånger). Den enkla grundroten utan *t*-utvidgning föreligger i gr. διπλόος, lat. dupliss (se DUBBEL) osv., sannolikt även i TVIVEL.

Alltså: mångfald innebär att något som är sammanhängande *viks*, så att det bildas en mängd olika ytor vilka intar olika vinklar mot varandra, varigenom ett antal skiftande aspekter av helheten uppstår. Själva vecken blir därmed det kanske mest intressanta; vår uppmärksamhet riktas mindre mot själva tygsjoket än mot plisseringen. Vecket är övergången mellan två delytor, två plan; det är själva *gränsen* och samtidigt det som *binder samman* de olika delytorna.

"Mångfald är det faktiska inom erfarenhetsvärlden", säger alltså den envetne men bortglömde kunskapsteoretikern och systembyggaren Allen Vannérus (1862–1946), och detta är ju en bra utgångspunkt. En pluralitet av samfund, en mångplissering, är ju överallt de urbaniserade storsamhällenas kännemärke. Vad som däremot i hög grad varierar mellan olika sådana samhällen är *relationerna* mellan de ingående samfunden, vilken karaktär gränserna mellan dem har; är de skarpa eller mjuka, är de täta eller genomsläppliga? Detta är frågor som handlar om makt, och om maktens kommunikation. Makt innebär en förmåga att påverka och påbjuda, och denna förmåga är inte bara relaterad till socioekonomiska positioner och fysiskt tvång utan även till övertygelsekraften i kommunikationen. Den klassiska retorikens treklang *docere, delectare, movere* (som i denna musikaliska kontext skulle kunna återges som "belära, besjunga, beröra") äger giltighet även inom politikens estetik.

I den kulturpolitiska vältaligheten används ordet "mångfald" på ett tvekluvet sätt, vilket inte är förvånande, men ändå förvirrande. Lundberg, Malm och Ronström har i *Musik Medier Mångkultur* visat på de motsägelser som finns inbyggda i denna retorik. Å ena sidan finns ett *individcentrerat* betraktelsesätt som definierar den kulturella mångfalden som ett slags smörgåsbord av estetiska produkter och praktiker som den enskilde som konsument har rätt att ta del av efter personligt val. Mångfalden ligger här i det utbud som erbjuds i medierna. Å andra sidan talar man om mångfald på ett *kollektivt* plan, det vill säga ur vad som i mitt språkbruk skulle kallas för samfundsperspektivet. Samhället består av etniska grupper, och var och en av dessa bör ha kollektiva

rättigheter att utöva sin kultur, använda sitt språk, vårda sitt kulturarv etc. Det är det senare perspektivet som i allmänhet åstyftas när det talas om *mångkultur* och *multikulturalism*.

De här två principerna står egentligen i motsatsställning till varandra, och deras tydliga idéhistoriska rötter illustrerar på ett intressant sätt denna konfliktbenägenhet. I det individcentrerade synsättet känner vi igen linjen från naturrättsfilosoferna och upplysningstänkarna. Samhället består av individer som på förnuftsmässiga grunder sluter sig samman och ingår förbund. Statens ansvar är att förse individerna med de redskap för personlig utveckling som krävs för samhällets fortbestånd. Den kollektiva mångfaldens princip däremot utgår från Herder och hans uttolkare i det sena 1700-talets antirationalism; de språkligt och kulturellt definierade och föreställda *kollektiven* är de primära politiska subjekten, och det är statens viktigaste uppgift att garantera deras fortbestånd. Upplysningslinjen betonar individernas grundläggande *likhet* inför lagen, Herder-linjen kollektivens rätt till *olikhet* och särbehandling.

Man kan också se det så, att det individcentrerade perspektivet sätter fokus på den mediala nebulosans mångfald av estetiska *uttryck*, medan det kollektivistiska synsättet placerar de samhälleliga uttrycken av *samfundsmångfald* i centrum.

3. I praktiken

Samhället har skapat statsfinansierade institutioner för dokumentation av de estetiska medierna (museer, arkiv etc.) och vissa av dessa kan faktiskt sägas ha som sitt huvudsakliga uppdrag att fokusera medieproduktionens *generellt samfundsskapande* funktioner (t. ex. Musikmuseet, Folkens museum, Museet för världskultur). De här institutionerna samlar, vårdar, katalogiserar, exponeerar och tillhandahåller estetiska produkter som genom forskning sätts in i en samhällelig kontext. Sedan finns där en lång rad av organisationer och institutioner som arbetar utifrån *samfundsavgränsande* (dvs. etniska) kriterier och ser handhavandet av den specifika estetiska repertoaren inom det egna samfundet som en viktig del av sina uppdrag (t.ex. Assyriska riksförbundet, Åjtte fjäll- och samemuseum, Judiska museet, Romskt kulturcentrum m.fl.).

Var kan då Svenskt visarkiv inordnas i denna kontext? Adjektivet "svenskt" kan givetvis tolkas på två sätt; antingen handlar det om en rumslig/rättslig

avgränsning ("det som finns inom den svenska statens territorium eller jurisdiktion"), eller också syftar ordet på ett samfund och dess symboliska yttringar – *kulturarvet*. En viss (kanske produktiv) vacklan mellan dessa båda tolkningar verkar ha funnits genom åren. Under det senaste halvsekle har troligen den förstnämnda tolkningen framstått som mest politiskt korrekt. Men i realiteten har det "svenska" ofta tolkats som ett samfundsdefinierat kulturarv. Betydande samlingar har exempelvis sammanbragts hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland.

Svenskt visarkiv har ett flerfaldigt uppdrag. *Samlandet och ordnandet* skapar den empiriska basen för den *vetenskapliga, analytiska* verksamheten (som förresten starkt betonas i institutionens engelska namn, The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research, där arkivaspekten inte rymts). Den vetenskapliga verksamheten står givetvis i ett reciprokt förhållande till insamlingsverksamheten; frågeställningarna påverkar förvärven, förvärven kan generera frågeställningar. Det finns också ett *estetiskt* eller mediespecifikt uppdrag, som går ut på att tillhandahålla musikaliskt material åt utövande musiker. Så finns där till sist den *förmedlande* och rådgivande funktionen, visarkivets mångfacetterade service åt den intresserade och frågvisa allmänheten. Alla dessa verksamheter kan i viss grad underordnas den ideologiska, samfundssymboliska agendan, kulturarvshanteringen. Den här mångfacetterade kulturpolitiska rollen kan – om man så vill – tolkas som ett koncept i herdersk anda. Samfundets (nationens) musiker har ett slags ansvar för att gestalta det gemensamma ("folksjälén"); detta kan de tydligast göra genom att utgå från samfundets traderade uttrycksformer, men då måste detta musikaliska materialförråd ställas till deras förfogande på ett sakkunnigt sätt. Samfundets lärde har ett ansvar för att utforska och definiera det gemensammas natur eller essens; "[...] en nationens filolog," säger Herder, "vad skulle han inte kunna visa och förklara genom denna skatt?"

Vi måste fundera över huruvida detta traditionella koncept går att tillämpa på det nya ansvarsområde som proklamerats för visarkivet, det "mångkulturella"? Man föreställer sig då ett stort antal samfund, lokaliserade inom de svenska statsgränserna, vilka samtliga skulle begära service enligt det tredelade koncept som ovan antytts. Skall den musik som då insamlas vara representativ för den totala *musikanvändningen* inom varje samfund, eller skall sådan distinkt musik

utväljas som fungerar som *samfundsskapande* i den mediala nebulosan? Frågan kompliceras förstås av att visarkivets ansvarsområde är avgränsat till "folkliga och äldre visor, instrumental folkmusik, och svensk jazz". Den kompliceras dessutom ytterligare av att i stort sett alla invandrarsamfund inom landet måste betraktas som små avknoppningar av gigantiska samfund utanför Sverige. Då skall ni bara samla på sådant som skapas *inom Sverige*, säger kanske någon. Men många musikutövare rör sig ständigt över gränserna, bor kanske i Sverige men konserterar mestadels i ett antal andra länder och spelar in fonogram i sina ursprungsländer. Situationen är helt enkelt globaliserad! Att Svenskt visarkiv under dessa villkor skulle kunna fungera som något slags "mångkulturellt" serviceorgan, ett slags digital Stimmen-der-Völker-tjänst, finner jag ganska osannolikt. Varför skulle den turkiske musikern Mehmet från Botkyrka söka efter inspirationsmaterial i ett arkiv i Stockholm som mest innehåller andra samfundsmedlemmars ofta amatörmässiga prestationer när han på internet eller under en billig semesterresa till Istanbul kan hitta outtömliga musikgruvor?

Vad som däremot bara kan studeras i Sverige är de *samfundsbildande processer* som äger rum här, och ur studiet av dessa kan generella slutsatser dras. Samfundsbilden är ju aldrig statisk! Vi skall alltså ge oss in i den mediala nebulosans diversifierade mångfald av musikaliska planetsystem, spela in deras svängningar, ta avtryck av planeter och satelliter när de figurerar i de växlande konstellationer som bygger samfund. Det visar sig kanske att turken Mehmeds son som vuxit upp i Sverige känner sig mer attraherad av det kurdiska samfundet och engagerar sig för att finna nya musikaliska redskap för det svensk-kurdiska samfundsbygget – och för forandet av sin egen, individuella habitus.

Det behöver knappast sägas att en heltäckande ambition skulle vara orealistisk, särskilt om tanken vore att dokumentera det totala nysvenska musikbruket, men även om vi begränsade oss till musiken i de samfundsbildande processerna. Visarkivet kommer aldrig att ha resurser att bevaka och bearbeta ett så enormt fält. En inriktning på projekt framstår därför som mest rimlig. En sådan profil fanns också antydd i mångkulturarkivariens tjänstebeskrivning i samband med utlysningen, där det bland annat sägs att "identifiering av nya etniska musikformer i Sverige" hör till arbetsuppgifterna. Det *framväxande*, människors nya sammanfinnanden, skall stå fokus. Man skall därvid vara vaken för att dessa

sammanfinnanden inte alls behöver vara av konventionellt "etnisk" natur, samt att de studerade samfundens aktörer kan ha flerfaldiga parallella tillhörigheter. "Det svenska" ingår som en komponent i en samfundsmångfald som absolut inte bara har med "invandrare", "migranter" eller "nysvenskar" att göra, utan omfattar hela samhället. Därför måste studiet av "det svenskas" interaktion med andra samfunds symbolvärldar ingå som en del av det mångkulturella uppdraget.

Verksamheten bör alltså koncentreras till samfunds- och tidsmässigt avgränsade projekt, där en rätt hög grad av fullständighet kan eftersträvas i dokumentationen, och där tydliga frågeställningar kan formuleras. Vetenskaplig bearbetning måste ingå i sådana projekt. Sådan bör i viss utsträckning ombesörjas av visarkivets personal, men här kan interaktion med akademiska institutioner vara en lämplig modell. C-studenter och doktorander och forskare inom ett flertal olika discipliner (musikvetenskap, etnologi, sociologi, socialantropologi, litteraturvetenskap, historia, medievetenskap etc.) bör erbjudas samarbete inom ramen för sina studier och forskningsprojekt.

Några projektidéer

Här nedan listar jag nu avslutningsvis några tänkbara dokumentations- och forskningsprojekt, mer som exempel än som konkret arbetsplan. Prioriteringar och vinklingar kommer att vara föremål för fortlöpande diskussion inom SVA och Statens musiksamlingar.

- *Romerna i musiken och musiken i romerna.* Bland den romska befolkningen i Sverige pågår, liksom överallt i Europa, samfundsbildande processer, som vill sammanföra en mångfald av språkligt och kulturellt olikartade grupper till en romsk nation i herdersk mening. Musik förefaller i denna process tillmätas en särskild vikt, troligen på grund av den professionella musikerrollens starka representation bland romerna i vissa länder.

- *Sverige, islam och estetiska media.* Böneutropet och koranläsningen bärs av konstfulla musikaliska strukturer. Icke desto mindre är användningen av musikaliska uttrycksformer inom islamisk religiös praxis kringgårdad av mycket skarpa restriktioner, ägnade att begränsa de estetiska mediernas emancipation. Hur praktiseras och utvecklas dessa former inom islam i Sverige? Hur påver-

kas de av majoritetsamhällets musikaliska värderingar? Formas en "svensk" koranläsningstradition som uttryck för framväxten av ett Sverige-muslimskt samfund?

- *Herder i folkhemmet.* I den process av musikaliskt återbruk som brukar kallas den svenska folkmusikvågen aktualiserades ideologiska komplex med rötter i romantikens diskussion kring estetik och tillhörighet, svenskhet och folklighet. Svenskt visarkiv var från början en aktör i denna kontext, inte minst genom sin förvaltning av den stora samling av traditionsinspelningar som hade sammanbragts av Matts Arnberg på Sveriges Radio. SVA har dessutom en omfattande dokumentation kring den svenska revivalrörelsen, och arkivets medarbetare har också bedrivit framgångsrik forskning inom området. Idag är det möjligt att sätta in folkmusikvågen i ett större historiskt och internationellt perspektiv. Det är därför en angelägen uppgift att inom de närmaste åren – bland annat genom intervjuer med nu åldrande men en gång centrala aktörer (musikvetare, radio- och TV-producenter, kulturpolitiker, musiker) under 1960-80-talen – dokumentera de ställningstaganden, idémässiga positioner och politiska beslut som befrämjade den parallellt uppflammande entusiasmen för den egna folkligheten och för "all världens musik" (så hette ju ett tidstypiskt radioprogram).

- *Sången i synagogan.* I det judiska samfundsbygget har *chazzanut*, den kantoriala sången, sedan årtusenden varit ett distinkt symbolredskap. I strävandena att finna moderna musikaliska uttryck för en sekulariserad judisk självbild har tonsättare som Moses Pergament sökt förena element från *chazzanut* med konstmusikaliska principer. En dokumentation av de kantoriala traditionerna i Sverige och deras konstmusikaliska återbruk skulle vara av stor musikhistorisk och musiketnologisk relevans.

- *Att sjunga sig kurdisk.* Den kurdiska diasporan i Sverige har haft en mycket stor betydelse för den framgångsrika internationella lanseringen av den kurdiska nationsidén. Den herderska föreställningen om en distinkt kurdisk musikprofil etablerades i Sverige på 1970-talet och har sedan, genom en tidvis omfattande produktion här i landet av litteratur och fonogram på det kurdiska språket, framgångsrikt återförts till ursprungsländerna. Hur har kurdiskheten konstruerats musikaliskt?

- *En sekulär motbild?* Bland invandrare och flyktingar från Iran har den persiska konstmusikform som kallas *dastgah* fått sin speciella svenska odling. Iranska kulturföreningar har varit flitigt verksamma som konsertarrangörer och musikförmedlare. Man ser sig därvid som vårdare av ett världsarv som hotats av den musikfientliga teokratiska regimen i Iran. En viktig förutsättning har varit tillgången till ett globalt nätverk av landsflyktiga iranska musiker och intellektuella. Är *dastgah*-musicerandet en väg till en sekulariserad Sverige-iransk identitet? Står persisk estetik mot islamistisk politik?

De listade projektidéerna handlar alla om musikens roll i samfundsprocesser. Det skall dock framhållas att detta perspektiv inte utesluter utan *förutsätter* ett studium av individuella karriärer och personligt skapande. Det kollektiva består ju av de enskilda ödena; individernas ensamma vägar bildar samfundens sammanflätade vägnät.

Anförd litteratur

Agenda för mångkultur. Programförklaring och kalendarium för Mångkulturåret 2006.
SOU 2005:91.

Anderson, Benedict: *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso 1991.

Berlin, Isaiah: *The magus of the north: J.G. Hamann and the origins of modern irrationalism*. Ed. by Henry Hardy. London: Murray, 1993.

Hamann, Johann Georg: *Johann Georg Hamanns Hauptschriften* / erklärt von Fritz Blanke ...; hrsg. Fritz Blanke und Lothar Schreiner. Gütersloh: Bertelsmann, 1956-1963.

Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. I J. G. von Herder, *Werke*. Bd 3, München: Hanser, cop. 2002.

Herder, Johann Gottfried: *Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersetzt durch J.G. v. Herder. Neu herausgegeben durch Johann von Müller*. Mit königl. schwedischer allergnädigster Freiheit. Upsala, bei Em. Bruzelius 1815.

Herder, Johann Gottfried: *Über die neuere deutsche Literatur*. I J. G. von Herder: *Werke in zehn Bänden*. Bd 1, *Frühe Schriften 1764-1772* / herausgegeben von Ulrich Gaier.

Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Vlg, 1985.

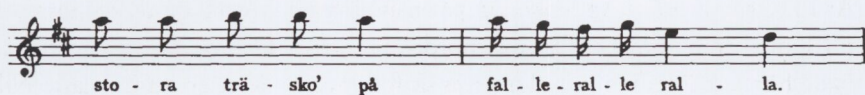
Hyltén-Cavallius, G.O.: *Wärend och Wirdarne. Ett försök i Svensk ethnologi* 1-2. Stockholm: Norstedt 1863-68.

Lundberg, Dan; Malm, Krister & Ronström, Owe: *Musik, Medier, Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlund i samarbete med Riksbankens jubileumsfond, 2000.

Nationella minoriteter i Sverige. Regeringens proposition 1998/99:143.

Pripp, Oscar; Plisch, Emil & Saar Printz Werner: *Tid för mångfald. En studie av de statligt finansierade kulturinstitutionernas arbete med etnisk och kulturell mångfald, genomförd av mångkulturellt centrum, Botkyrka, på uppdrag av Kulturdepartementet*. Tumba 2005.

Vannérus, Allen: *Kunskapslära*. Stockholm: Bonnier 1917.



Litet vis- och låtlexikon

Opp å ud å å / Näs Ingars polska

År 1910 gav sig Olof Andersson ut på en av sina allra första uppteckningsresor, till Dönaberga utanför Hjärsås i nordöstra Skåne. Det var året efter att han hade hört ett föredrag om äldre svensk folkmusik hållet av stadsnotarie Nils Andersson. Föredraget gjorde ett djupt intryck på Olof Andersson och han hade hörsammat uppmaningen att fler deltagare i insamlingsarbetet behövdes. Olof Andersson åkte till Dönaberga i syfte att uppsöka spelmannen Per Svensson, men denne kunde nästan inga låtar som upptecknaren ansåg tillräckligt intressanta att dokumentera. Spelmannens mor hade däremot en repertoar av ”musikaliskt värdefulla och ålderdomliga” visor, som Olof Andersson meddelade Nils Andersson i ett brev samma år (citerat i Andersson 1963, s. 37). Inga Persdotter, ”Näs Ingars”, var dotter till den siste häradsspelmannen i Hjärås, efter vilken hon också hade visorna. Olof Andersson publicerade sex visor efter Näs Ingars i det första skånehäftet av *Svenska låtar* (1937). De flesta vistexterna kretsar kring förtärandet av rusdrycker, däribland polskan på vänstra sidan.

Den här melodin finns bevarad i ett 20-tal varianter från Syd- och Mellansverige enligt det variantregister som Olof Andersson upprättade i samband med och efter arbetet med att ge ut *Svenska låtar* (SvL). I den stora folkmusikutgåvan ingår ett flertal upptecknade varianter av polskan, och i ett fall anges att den också spelades som ”matlåt” i samband med servering av brynost, en

typ av färskost (SvL Västergötland, nr 135). Även i flera bevarade handskrivna notböcker (spelmansböcker) från slutet av 1700-talet och 1800-talet finns melodin inskriven som polonäs/polloness(er), exempelvis i den s.k. Fjärås-samlingen, daterad 1806:



Magnus Gustafsson menar i sin kommentar till en annan av varianterna av samma melodityp, i notboken efter Petter Dufva (daterad 1807), att den tillhör "ett äldre melodiskikt, där man tycks finna rester av [1600-tals]polskans fördansform i olika versioner" (2004, s. 54).

Om melodin är av en relativt spridd typ, är Olof Anderssons uppteckning av Näs Ingars variant emellertid den enda med text, och enligt Svenskt visarkivs register dessutom den enda dokumentationen av denna visa. I SvL nämner Olof Andersson ingenting om i vilket sammanhang visan traditionellt kan ha använts, men den har senare kopplats till seden i de sydsvenska/gammeldanska landskapen att "gå maj i byn", då ungdomarna gick mellan gårdarna och sjöng majvisor för att tigga ihop ägg och andra gåvor till sitt majgille. "De törstiga drängarnas tiggargvisa vid majsjungningen" är kommentaren till visan i häftet *Visor i Skåne* (1983), en tolkning som av texten att döma ligger nära till hands.

"Opp å ud å å" har blivit populär igen från och med 1970-talet i främst två sammanhang: i den moderna folkmusikrörelsen och i pedagogiskt bruk. I folkmusikkretsar kan populariteten exempelvis avläsas i antalet utgivna fonogram där visan förekommer, vilket är en dryg handfull. De flesta som spelat in visan är folkmusikgrupper med företrädesvis skånskt fokus, men den tidigaste utgivningen – och sannolikt den viktigaste för visans popularitet – är på Carin Kjellmans och Ulf Gruvbergs LP *Folk och Rackare* (1976), där de framför "Näs Ingars polska" på rikssvenska.

Det andra området där visan kommit i bruk på senare tid är i musikpedagogiska sammanhang, främst riktat till barn. Detta har lett till att visan förändrats något. "Opp å ut å gå" publicerades som sånglek att dansa långdans till i Gren-

Nilssons *Låtar som tänder* (1987). Samma år gavs den även ut som trestämmig kanon, med en mindre melodiförändring, i boken *Pop, Rock, Schlager och Visa*. Gemensamt för dessa båda utgåvor är att taktarten här ändrats från polskans 3/4 till marschens 2/4. I den förra utgåvan har textens för barn kanske olämpliga koppling till alkoholkonsumtion mildrats genom att "sup" i andra strofen ersatts med "glas".

Visan har emellertid vandrat ännu längre ner i åldrarna och är idag även populär vid musikaktiviteter för de allra yngsta, s.k. babysång, där föräldrar sjunger tillsammans för sina spädbarn och hjälper dem att göra rörelser till musiken. I detta sammanhang har texten i stroforna två och tre helt skrivits om för att göra visan till en sånglek med inriktning mot motorisk träning. Här en version hämtad från webben:

Upp och ut och gå. Faderade rallade ralla.
Stora träskor på. Faderade rallade ralla.
(klampa omkring med stora steg)

Upp och ut och smyg. Faderade rallade ralla
Mjuka tofflors tyg. Faderade rallade ralla.
(smyg tyst)

Står vi nu i ring. Faderade rallade ralla.
Ser oss runt om kring. Faderade rallade ralla.

Från pollonessdans, brynostservering och majsjungning till moderna folk-musikgrupper och babysång – det finns ingen ände på vad en bra melodi kan användas till!

Mathias Boström

Källor och litteratur

Ej tryckta källor:

Svenskt visarkiv

Textbörjanregister

Olof Anderssons arkiv: variantregister

Tryckta källor och litteratur:

Andersson, Olof (red.) 1932: *Svenska låtar. Västergötland*. Stockholm.

- 1937: *Svenska låtar. Skåne I*. Lund.

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

Eriksson, Ola & Kjell-Åke Hamrén 1987: *Pop, Rock, Schlager och Visa*. Stockholm.

Gren, Katarina & Birger Nilsson 1987: *Låtar som tänder*. Mölndal.

Gustafsson, Magnus 2004: "Petter Dufvas notbok – en småländsk mjölnares polskor och menuetter..." *Notbok efter Peter Dufva! med notskrift av Bent Hansen och kommentarer av Magnus Gustafsson*. Smålands spelmansförbund, s. 3–87.

Visor i Skåne. Stockholm, 1983.

Elektroniska källor:

Tommy Sjöbergs databas över svenska kommersiella folkmusikfonogram, <http://www.slba.se/netahtml/folkhome.htm> (besökt 2006-08-10)

"Lek[-] och rörelsevisor", <http://lenaz.net/lekvisor.htm> (besökt 2006-08-10)

Av alla färger / Den blå färgen

Visan om den blå färgen tycks ha varit alldeles särskilt populär bland konstnärer och i visintresserade kretsar under 1900-talets första hälft. Men den hade vid det laget redan en lång historia, och den har dessutom uppträtt i flera olika skepnader.

Från början är det en tysk visa, "Lob der blauen Farbe" av Karl Mühler, först publicerad i *Berliner Musenalmanach für 1794*. Texten översattes till svenska av Carl Gustaf Wadström (1787–1841), en numera tämligen okänd skald som publicerade dikter i tidningar och tidskrifter under signaturen Tandem. Exakt var och när hans översättning först publicerades vet vi inte, men det bör ha varit kring 1820. Texten trycktes i flera skillingtrycksupplagor 1824, och det blev ytterligare några upplagor på 1820-talet. Under andra hälften av 1800-talet trycktes den i stället i en hel del visböcker. Titeln är "Den blå[a] färgen", och första strofen (av fyra) lyder:

Av alla färger, ack! ändå
Har mig förtjusat mest den blå.
Blå är den ljusa himlapällen
Då inga nattmoln skymma fjällen.

År 1902 gav Albert Engström och hans gode vän kapellmästaren Nalle Halldén ut en visbok med titeln *Öfver ett halfjog wackra smålandswisor och en wals*. Där finns "Den blå färgen" med. De båda utgivarna påstår i sitt förord att visorna i häftet är sådant de hört under barndomen i Småland. Så kanske det ligger till, men vi kan konstatera att "Den blå färgen" här har fått en litet annorlunda utformning. Innehållet är i stort sett detsamma, nu koncentrerat till tre strofer, varav den första lyder så:

Av alla färgerna de små
Är mest förtjusande den blå!
Blå är den höga himlapolen,
När inga moln bortskymmer solen.
Adelidelialia, adelidelialia, adelideliali
Harmoni.

Albert Engström sjöng själv visan i den här utformningen, och på en inspelning med honom, gjord 1908, hör man att han ger den troskyldiga texten en lätt bondkomisk anstrykning, och det understryks ytterligare av hans sätt att sjunga refrägen, som ju heller inte är ursprunglig. Det finns flera exempel på att man vid den här tiden gjorde skämtsamma versioner av folkliga visor, bland annat "Drängen som spelade handklaver" (se artikel i Noterat 4).

Genom Engströms och Halldéns utgåva fick visan ny spridning, och inte långt efteråt också ytterligare en ny version. Axel Engdahl, Göteborgs store revykung, gjorde omkring 1910 en bearbetning av visan under titeln "Bohusläns folksång". Engdahl behöll refrägen men bytte ut ordet "Harmoni" mot "Bohuslän", och det bondkomiska är ytterligare markerat i hans bearbetade text, som blivit blå-gul snarare än rent blå: "Av alla färgerna de små/älskar jag den gula och den blå".

"Bohusläns folksång" blev populär i Bohuslän med omnejd, men i övriga Sverige har Engströms och Halldéns variant dominerat, och den har helt och hållet trängt ut den ursprungliga textversionen.

En inspelning med konstnären Isaac Grünewald gav förnyad aktualitet åt "Den blå färgen". Inspelningen gjordes för ett radioprogram 1945, bara ett halvår innan Grünewald omkom i en flygolycka, och spelades ofta i radio under en del år. Grünewald var en utmärkt sångare, och till skillnad från sin konstnärskollega Albert Engström tar han visan på fullt allvar. Och han var mycket förtjust i blått!

Eva Danielson

Eja mitt hjärta / I hoppet sig min frälsta själ förnöjer / Nävervisan

"Eja mitt hjärta" eller "Nävervisan", som den också kallas, är en koral med en märklig historia. I den ursprungliga danska texten bildar versernas begynnelsebokstäver namnet Elle Andersdater, en så kallad akrostikon. Damen i fråga lär ha varit en borgarhustru på Lolland i Danmark och ska ha avlidit 1643. Troligtvis har psalmen snarare tillägnats henne än att hon skulle ha författat den själv. Vem som skulle ha skrivit visan är inte klarlagt men Allan Arvastson, som specialstuderat "Eja mitt hjärta", säger: "Vad man med säkerhet kan säga är, att den författats av en mycket medelmåttig poet, något som bland annat framgår av dess många dåliga rimkonstruktioner och mindre lyckade ordval." Benämningen "Nävervisan" har fått olika mer eller mindre fantasirika förklaringar genom åren. En del menar att den skulle syfta på att texten ursprungligen skrevs ner på ett stycke näver, andra menar att den skulle antyda att melodin har spelats på näverlur i Dalarna. När folkmusiksamlaren August Ysenius från Halland spelades in av Sveriges radio 1943 kunde han återge inte mindre än fyra olika sägner om bakgrunden till "nävervisan". Den rimligaste förklaringen är antagligen att namnet kommer från den gamla danska beteckningen för "Visan om det himmelska gästabudet". Det danska ordet nadvere (jfr nattvard) betyder gästabud, så det handlar alltså om en andlig gästabudsvisa som blivit till nadverevisa vilket i svensk folkmun blivit till nävervisa.

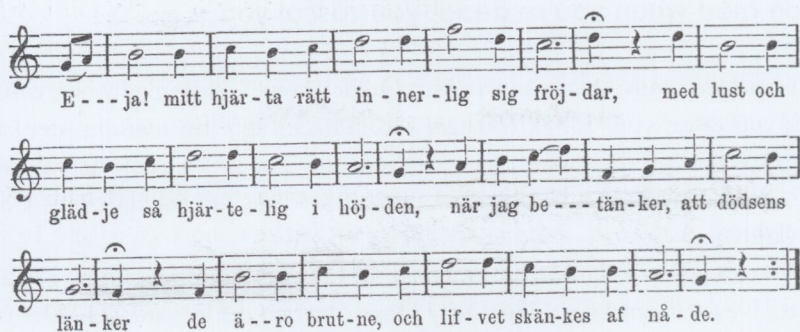
Visan trycktes för första gången i ett skillingtryck med titeln *Tuende aandelige Vjser* 1639. På svensk mark trycks den för första gången 1668 i *Manuale Eller Een Ny Handbok*. I den svenska översättningen av signaturen O.F. har visans person antagit en jag-form, Elle Andersdater ändrades till Else och efternamnet försvann helt. Även innehållet ändrades delvis, vissa verser ströks och nya tillkom, den fick en mer strikt form samt en luthersk tyngd i kontrast till den ursprungliga lite sentimentala stilen. Psalmen översattes i en tid då relationen mellan Sverige och Danmark var frostig, så "Eja mitt hjärta" är ett av de få bidragen av dansk härkomst i 1695 års psalmbok (ps. 411). Visan kom också att ingå i de svenska psalmböckerna 1819 (ps. 487) och 1937 (ps. 598/599) men i 1986 års utgåva kom endast den sistnämnda förkortade psalmen med,

som istället börjar "I hoppet sig min frälsta själ förnöjer" (ps. 325). Inför 1819 års psalmbok gjorde Wallin en relativt stor bearbetning samt en förkortning av texten. Psalmen kom så småningom även att tryckas i en del skol- och sångböcker i slutet av 1800-talet. Den har således genomgående haft både sakrala och profana spridningsvägar.

Melodin i koralboken har ett tyskt ursprung, eventuellt från två håll: "Wir Christenleut" 1589 och "Ach Gott, gehör mein Seufzen und Wehklagen" 1662. Psalmen har varit mycket omtyckt och fått flera folkliga varianter ute i landet, bland annat i Dalarna, Småland, Halland, Estland och Gammalsvenskby. Melodins form är i alla varianter genomgående AABA. Taktarterna varierar och det är intressant att se på hur många olika sätt man kan få text och melodi att passa till vitt skilda taktarter. Samtliga varianter av melodin bygger på den i 1697 års koralbok utom två från Mora, vilka har en annan melodistomme. De börjar runt kvinten istället för grundtonen och är även rikt utsmyckade. Sinsemellan är de båda Mora-varianterna däremot väldigt lika. I övrigt skiljer sig de olika melodierna från varandra med melodiska variationer, rytm, taktart och tillfälliga förtecken. Från Gammalsvenskby (i nuvarande Ukraina) finns en uppteckning efter Katarina Utas med exempelvis höga kvarter, vilket troligen är en påverkan från de lokala traditionella skalorna i regionen. Sammanlagt tre koraler har ett samband genom att sluta på kvinten i A-delen och vackla i tonaliteten mellan dur och moll – två kommer från Estland och den tredje är från Halland. Traditionsinspelningar av "Eja mitt hjärta" finns bland annat från Halland, Dalarna, Norrbotten och Gammalsvenskby.

Denna psalm har använts vid flertalet tillfällen som till exempel vid jul, som sångledningspsalm vid bröllop och vid begravningar, i synnerhet barnbegravningar. Texten i psalmen kan tolkas som en lovsång till det kommande himmelriket och allt det goda som väntar efter döden när man träder in i Guds boning. Katarina Utas fällde följande kommentar om psalmen för upptecknaren Olof Andersson: "När man har en kär anhörig, går det en mera till hjärtat, om man sjunger de sorgliga tonerna"; "Man får gråta ut".

Ulrika Gunnarsson



"Eja mitt hjärta" efter byskomakare Jonas Stolt från Högsby i Småland.

Litteratur

- Andersson, Olof 2003 (1945): *Folkliga svenska koralmelodier. Från Gammalsvensky och Estland*. Stockholm: Svenskt visarkiv i samarbete med Gidlunds förlag.
- Arvastson, Allan 1956: "Psalmen 'Eja mitt hjärta' i dess äldsta danska och svenska form" *Svensk teologisk kvartalsskrift* 1956 s. 1–11.
- Dicander, Jörgen 1975: *Folkliga koraler från Dalarna*. Stockholm: Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning.
- Lindström/Ternhag 1985: *Folkliga koraler*. Älvsjö: Verbum.
- Lövgren, Oscar 1964: *Psalm- och sånglexikon*. Stockholm: Gummessons bokförlag.
- Ohr, F. 1934: "Eja mit hjærte" *Danske studier* s.43-69. Köpenhamn: Gyldendalske boghandel Nordisk Forlag.
- Stolt, Jonas 1956: *Byskomakaren Jonas Stolts minnen* Kalmar: Kalmar Läns Fornminnesförening.

Fonogram

- Sveriges radios inspelning L-B 43/4590 (SVA CD 22) August Ysenius, Halland 1943.

I'll be glad when you're dead, you rascal you

1931 spelade Louis Armstrong and his Orchestra in "I'll be glad when you're dead, you rascal you" för skivbolaget Okeh i Chicago. En märklig titel kan det tyckas i en tid då romantiska melodier som "I'm gettin' sentimental over you", "My silent love" och eskapistiska Broadway-musikaler sköljde över USA och världen.

För att förstå en sådan titel får man gå till Louis tuffa uppväxtmiljö i sekelskiftets New Orleans, där "The Dirty Dozen" var en del av vardagen. Det var ett slags i grunden skämtsam "ordboxning" med rötter i Afrika där kombatanterna försökte överträffa varandra i obsceniteter, förolämpningar och verbala påhopp. Traditionen lever på sätt och vis kvar i dagens stöddiga rap-texter som också de är fulla av macho-attityd och obsceniteter. Särskilt effektivt var, och är, att angripa motståndarens familj: fru, syster eller mor.

New Orleans-underhållaren och -sångaren Sam Theard står i ASCAP:s register som både kompositör och textförfattare till "You rascal you", men tidigare inspelningar med bl.a. Clarence Williams är omnämnda (1930). I STIM:s register nämns även Cow Cow Davenport som kompositör. Theards inspelning från 1931 har tio verser där han varierar anklagelser som:

"You asked my wife to wash your clothes, and something else I suppose"

"You know you've done me wrong, you done stole my wife and gone"

"There aint't no use to run, I done bought a gatlin'gun"

eller

"I'm gonna kill you just for fun, the bugs can have you when I'm done."

Texten passade den humoristiske och burleske Louis Armstrong, som dock bytte ut Theards melodi till en som överensstämde med harmonierna i "When the saints go marchin' in", och han gjorde stor succé med "You rascal you" såväl på skiva som vid framträdanden inför publik, och till och med på film med den förföriska seriefiguren Betty Boop.

Louis ställning som jazzens Moses-figur är oomtvistad. Ibland har det dock sagts att han inte använde sin popularitet för att stärka de svartas sak i USA, och att han inte tillräckligt bröt sig loss från de gamla stereotyperna som ännu fanns av den late, bonnige, dumme men glade sydstatsnegern. Dessa bilder

hade under drygt hundra år förstärkts genom folkliga minstrel- och vaudeville-shower. Senare tiders forskning har visat på åtskilliga exempel på Louis mer sofistikerade sätt att föra de svartas talan.

Ett sådant exempel var när han 1932 återvände till sin hemstad New Orleans efter att under ett decennium ha gjort en fantastisk karriär i Chicago och New York. I stället för att bli hyllad i hemstaden ignorerades han av media, hans planerade framträdanden saboterades av det lokala musikerförbundet och han trakasserades av gangsters och deras hantlangare. Han genomförde trots denna behandling ett par framträdanden, bl.a. på det helvita Suburban Garden, men ville också göra något för sina rasfränder och ordnade en extrakonsert på en militärförläggning i utkanten av New Orleans. Även den saboterades. Musiker och publik möttes av stängda grindar och så småningom polis med bajonettförsedda gevär.

Musikerna i orkestern har senare berättat om hur Louis på vägen därifrån hade suttit och gråtit i turnébussen. Utanför Memphis blev de stoppade av rasistiska poliser som retade sig på att de svarta musikerna hade för lyxig buss. Med hjälp av mutor lyckades sällskapet dock ta sig vidare till Palace Theatre, där orkestern senare skulle framträda i direktsändning. Den uppretade Armstrong dedicerar vid det tillfället "I'll be glad when you're dead, you rascal you" till The Memphis Police Department.

Tidningen The Chicago Defender, som huvudsakligen vände sig till USA:s svarta befolkning, hade i mellantiden skrivit om trakasserierna mot Armstrong i den amerikanska Södern, så radiolyssnare i norr lyssnade med spänning på konserten och särskilt jazzvännerna njöt av Armstrongs ljuva hämnd och modiga tilltag.

"You rascal you" spelades och sjöngs, i olika varianter, före Sam Theards inspelning 1930, men blev rejält populär efter Armstrongs inspelning (1931). Mills Brothers, Louis Prima, Nat Gonella, Sammy Davis Jr, Louis Jordan, Chris Barber, Cab Calloway och Creedence Clearwater Revival är andra artister som senare fick utlopp för sin skadeglädje genom den fräcka sången.

(I'll Be Glad When You're Dead)

YOU RASCAL YOU

*Frank
1939.*



WORDS AND MUSIC
By

SAM THEARD

AL ROSE COLLECT

Gotham Music Service Inc.
150 West 46th St.
New York City

Sole Selling Agents
MILLS MUSIC Inc.
Music Publishers
Mills Building
148-150 West 46th St., New York

Made in U.S.A.

Notblad från 1931. Svenskt visarkiv.

Källor

Gold, Robert S: *Jazz Talk*. The Bobbs-Merrill Company, Inc. Indiannapolis/New York. 1975.

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

Raeburn, Bruce Boyd: *Louis Armstrong: Playing with Words*. Föredrag hållet på Natchez Literary and Cinema Celebration den 1 mars 2002 (manuskript från Hogan Jazz Archive, Tulane University, New Orleans).

Skivinsp (t.ex)

Louis Armstrong and his Orchestra: [I'll be glad when you're dead] You rascal you.
Insp. för skivmärket OKeh den 29 april 1931, Chicago.

Blott en dag

Blott en dag, ett ögonblick i sänder,
vilken tröst, vad än som kommer på!
Allt ju vilar i min Faders händer,
skulle jag, som barn, väl ängslas då?
Han som bär för mig en faders hjärta,
han ju ger åt varje nyfödd dag
dess beskärda del av fröjd och smärta,
möda, vila och behag.

Så lyder första strofen i den text som idag står som nummer 249 i Den svenska psalmboken: "Blott en dag". Författaren är Lina Sandell (1832–1903), "den svenska folkväckelsens främsta sångdiktare", som hon ofta har kallats. Det finns flera skäl till denna beteckning. Först och främst spelade hennes sånger en viktig direkt roll för den evangeliska väckelsen som folkrörelse, inte minst genom Oscar Ahnfeldts tonsättningar. Som textförfattare var hon ovanligt produktiv, och många av hennes alster har stått emot tidens tand. En uppskattning som gjordes sextio år efter hennes död räknade med att ungefär 150 av hennes

sånger ännu sjöngs, och än i dag hör hon till den religiösa sångens mest folk-kära textförfattare.

Lina Sandells särställning som sångdiktare sammanhänger med hennes förmåga att uttrycka den innerlighet och förtröstan som skulle bli väckelseryrikens signum. Sångspråket är enkelt, bildmässigt, på en gång vardagsnära och känslomässigt högstämt. Ofta får barnatron tjäna som mönster för människans förhållande till Gud hos Sandell, och förälder-barnmetaforer är vanligt förekommande. Detta har säkert bidragit till att flera av hennes sånger – ”Tryggare kan ingen vara”, till exempel – har kommit att användas i sammanhang som rör barn, såsom vid dop och i söndagsskolor. Flera texter är också författade direkt för barn, ursprungligen för publicering i barntidskrifter som *Dufworösten* och *Korn åt små fåglar*.

De andliga och estetiska influenserna hämtade hon från olika håll: från den svenska kyrkofromheten i sitt barndomshem (där hon i synnerhet stod sin far, prosten Jonas Sandell, nära), från Carl Olof Rosenius och från anglosaxiska väckelsesånger. Den försynstro som präglar hennes texter till både uttryck och tematik springer dock inte ur några enkla livserfarenheter. Som brev och dagböcker kan vittna om led författaren själv av återkommande fysisk ohälsa och själsliga kriser. Hennes dopnamn var Carolina Wilhelmina, som gift med nykterhetsmannen Oscar Berg lade hon till makens efternamn. Hennes skrivande signatur – i den mån hon alls satte ut någon – var dock L.S.

”Blott en dag” har kommit att förknippas med begravningar och är också den psalm som enligt uppgift sjungs mest i svenska begravningskapell. Som psalm antogs den i 1937 års psalmbok (som nummer 355), vilket är mer än sjuttio år efter att den kom i tryck första gången: i *Korsblomman* för år 1866. *Korsblomman* var en kristlig kalender som under Lina Sandells redaktörskap gavs ut i 37 årgångar mellan 1866 och 1902. Kalendern innehöll vanligen en eller flera biografier över framstående män och kvinnor i Guds tjänst samt sångtexter av Sandell själv, nästan uteslutande nydiktade för detta sammanhang. Det var alltså i *Korsblomman* som många av hennes sånger publicerades första gången.

Premiärnumret gavs ut vid juletid 1865 och innehöll två av de sånger som skulle bli hennes mest kända: förutom ”Blott en dag” så även ”Bred dina vida vingar” (Barnets aftonbön). ”Blott en dag” ingår här i ett didaktiskt samman-

hang och fungerar som utläggning av den allegoriska berättelsen "En viktig lärdom". Historien handlar om ett gammalt väggur som plötsligt har stannat. Urtavlan utreder saken och det visar sig vara pendeln som har drabbats av en plötslig olust för sitt arbete: han har räknat ut att han på ett dygn måste svänga fram och tillbaka 86 400 gånger. "Ni kan själva besinna att blotta tanken på detta var nog för att uttrötta en stackare", säger han till sina kamrater. När jag sedan började multiplicera de tjugofyra timmarna med månader och år, då må ingen undra på, att jag helt och hållet förlorade modet och beslöt att stanna." Urtavlan inser att det just är tanken på arbetet snarare än arbetet som sådant som är orsaken till pendelns leda, och uppmanar denne att koncentrera sig på ett slag i taget: "Fastän du i ett ögonblick kan *tänka* dig de millioner varv du har att gå fram och tillbaka, fordras likväl endast *ett varv i sänder* av dig." Pendeln inser det riktiga i detta förhållningssätt och återtar arbetet.

Efter en reflexion där Lina Sandell tillämpar allegorin på människans inställning till svårigheter följer så sångtexten (se nästa sida).

I denna ursprungliga form skiljer den sig på vissa punkter från vad vi idag är vana vid. Mest anslående är att varje rad har en stavelse mindre än i senare versioner: "En dag, ett ögonblick i sender/Hvad tröst, ehvad som kommer på!" och så vidare. Rytmiseringen ändrades år 1872, i samband med att Oscar Ahnfelt satte melodi till texten för tionde häftet av sin samling *Andeliga sånger*. Ahnfelt ansåg att sången skulle få en mjukare och naturligare rytm om man utökade varje rad med en stavelse. Förmodligen var det Sandell själv som utförde anpassningen av texten för detta syfte. Ahnfelts melodi är den vedertagna, men det finns ytterligare en melodi som infördes i Svensk Koralbok 1937, komponerad av organisten David Wikander.

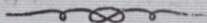
Förutom den rytmiska anpassningen utfördes vid detta tillfälle en annan intressant textändring i första strofens femte rad. Det ursprungliga "Han, som har mer än modershjerta" kom att ändras till "Han, som bär för mig ett fadershjerta". Man kan förmoda att det inte enbart var av metriskal skäl som den könsöverskridande analogin fick bereda plats för den mer konventionella.

Inför publiceringen i samlingen skrevs även andra strofens femte och sjätte rad om. Här hette det från början: "Ty att sitt arma barn försvara/Den bördan har Han lagt på sig", vilket nu blev "Att sin dyra egendom bevara/Denna omsorg

En dag, ett ögonblick i sender,
 Hvad tröst ehvad som kommer på!
 Allt hvilar uti Herrens händer,
 Hvi skulle jag väl ängslas då?
 Han, som har mer än modershjerta,
 Han gifver ju åt hvarje dag
 Dess lilla del af fröjd och smärta,
 Af möda eller af behag.

Sjelf är Han alla dagar nära
 Med nåd för hvarje särskild tid,
 Hvar dags bekymmer vill Han bära,
 Och hjälpa i hvar särskild strid.
 Ty att sitt arma barn försvara
 Den bördan har Han lagt på sig,
 Men, »som din dag, din kraft skall vara»,
 Det löftet har Han gifvit mig!

Lär mig då hvila tyst och stilla
 Vid Dina löften, Herre kär,
 Och ej den dyra tröst förspilla
 Som Du åt mig förvarat der!
 Ehvad mig under året händer,
 Lär mig att taga af Din hand
En dag, ett ögonblick i sender,
 Tills snart jag nått ditt goda land



har Han lagt på Sig". Omskrivningen innebär alltså ett ömmare uttryck för Guds förhållande till människan, från tung plikt till omsorg, från arma barn till dyr egendom. I 1937 års bearbetning har i stället jagperspektivet skärpts på detta textställe: "Morgondagens omsorg får jag spara/om än oviss syns min vandrings stig".

Det finns antaganden om att Lina Sandell kan ha hämtat allegorin om vägguret från en engelsk tidskrift. Något som talar för att även sångens text har anglosaxisk inspiration är att uttrycket i andra strofens näst sista rad: "som din dag, så skall din kraft ock vara" inte finner någon motsvarighet i den svenska men väl den engelska Bibeln. I 5 Mos. 33:25 heter det: "Thy shoes shall be iron and brass; and *as thy days so shall thy strength be*".

Att "Blott en dag" kom in i 1937 års psalmbok tycks ha särskilda orsaker. Den politiska situationen i världen vid 1930-talets början och mitt bildar bakgrunden till flera nyskrivna psalmer där kristlig passivitet står i fokus. Blott en dag, som ansluter sig till denna överlåtelsematik, fick i detta sammanhang ny resonans, för en ny tids religiösa tro och längtan.

Karin Strand

Litteratur

Ahnfelt, Oscar: *Andeliga sånger, dels samlade, dels bearbetade samt utgifvna av Oscar Ahnfelt* (Stockholm, 1873).

Arvastsson, Allan: *Svensk psalm genom tiderna* (Lund, 1975).

Arvastsson, Allan: *Svensk psalm under 1900-talet* (Lund, 1959).

Den svenska psalmboken (1937).

Den svenska psalmboken (1986).

Korsblomman för år 1866.

Lövgren, Oscar: *Lina Sandell. Hennes liv och sångdiktning* (Stockholm, 1965).

Psalms- och sånglexikon (red. Lövgren, Oscar), (Stockholm, 1964).

Sven Svanevit/Svend Vonved

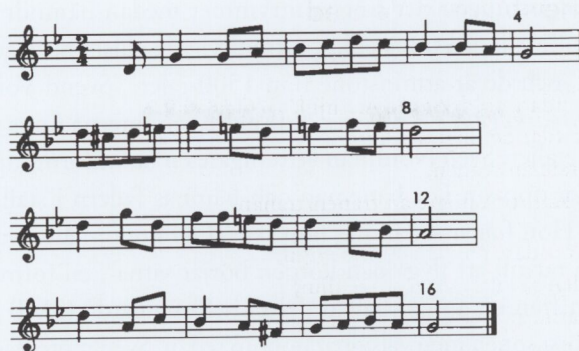
Vad är rundare än det rundaste hjul,
varunder vilar det fågraste djur,
vad är vitare än svanen,
och vem kan ropa högre än tranen/tranan.

Solen är rundare än det rundaste hjul,
i himmelen så vilar det fågraste djur,
och änglarna är vitare än svanen,
och åska ropar högre än tranen.

Så lyder i en variant ett par av gåtstroforna i balladen "Sven Svanevit" (SMB 205). Denna ballad är i Sverige idag mest känd som en dialog där en herde (vallareman) måste gissa riddaren Sven Svanevits gåtor och klarar detta med bravur, varpå Svanevit skänker honom en guldring eller flera. I flera svenska textvarianter förekommer i de första stroforna dock också det mord- och hämndmotiv som placerar balladen bland kämpavisorna – Sven Svanevits fader har mördats, han drar ut för att hämnas honom, möter banemannen och slår ihjäl honom samt möter därefter den som gissar gåtorna. Den variant som trycktes i Geijers och Afzelius *Svenska folk-visor från förntiden* (1814–1818) tillhör den kategorin (se nästa sida).

Det äldsta svenska belägget på balladen i Petter Rudebecks visuppteckningar från 1690-talet verkar vara en översättning från danska ur Vedels "Hundre-devisebog", tryckt 1591. Visan började emellertid spridas i Sverige betydligt senare, genom sex stycken skillingtryck från åren 1794–1806. Den trycktes efter hand också i åtskilliga andra visböcker och skolsångböcker, samt i *Folkskolans läsebok*. Balladen arrangerades också för två eller fyra stämmor, för blandad kör, eller för en röst och piano. Melodivarianter finns dokumenterade från främst södra och östra Sverige (från Uppland och söderut) samt enstaka belägg från Dalsland, Dalarna och Lappland. "Sven Svanevit" har också dokumenterats i Österbotten och Nyland. Flera av de svenska melodivariationerna är variationer på samma mollartade grundmelodi (t.ex. notexemplet på nästa sida), men det finns också helt andra melodier, varav flera i dur.

Också i de norska varianterna av balladen ("Svein Svane/Gåtene/Sven Vond-



- 1 Sven Svanevit rider sig den vägen fram,
Så mötte där honom en Vallareman:
»Och hör du, Vallarman, hvad jag månd säga dig:
»Och kan du de spørsmål, som jag spørjer dig?»
- 2 Spørsmål dem hafver jag aldrig læst;
I går slog jag Iselands Konung ihjel.
»Och har du slagit Iselands Konung fullväl,
»Så var det min Fader du slagit ihjel.
- 3 Sven Svanevit honom med sin tumme slog,
Så lefver och lungor de ur honom for,
Sven Svanevit slog honom i stycken så små,
Som lindelöf på marken om hösten falla må.
- 4 Sven Svanevit reste den vägen fram,
Där mötte det honom en annan Vallareman:
»Och hör du, Vallarman, hvad jag månd säga dig:
»Och kan du de spørsmål, som jag nu spør dig?»
- 5 »Hvad är det som är rundare än ett hjul?
»Och hvar finner du de fagreste djur?
»Och hvar hafver Solen sitt säte?
»Hvartutåt ligger dödmannens fötter?
- 6 »Hvem är det som bygger den bredaste bro?
»Och hvar gångar fisken som stridast i flod?
»Hvart bär den väg som är bredast?
»Och hvar ligger menniskan som ledast?
- 7 »Hvad är väl svartare än ett kol?
»Och hvad är snabbare än lärkvingar små

- »Och hvad är hvitare än svanor?
»Och hvad ropar högare än tranor?
- 8 Jo, Solen är rundare än ett hjul:
I Himmelen där finner du de fagreste djur,
I Vestern hafver Solen sitt säte.
Åt Öster ligger dödmannens fötter.
 - 9 Och isen han bygger den bredaste bro.
Derunder går fisken som stridast i flod.
Åt helvetet går vägen den bredast.
Och där ligger menniskan som ledast.
 - 10 Synden är svartare än ett kol.
Själén är snabbare än lärkvingar små.
Englar äro hvitare än Svanor.
Och Tordön ropar högare än Tranor.
 - 11 De drucko i dagar, de drucko i tre:
»Och vet du allt detta, så vet du väl mer.»
Sven Svanevit tog gullringar utaf sin hand,
Dem månde han gifva den Wallareman.

ved") tar gåtgissningen det största utrymmet medan hämndmotivet är fragmentariskt. Emellertid finns enligt Grundtvig de äldsta beläggen för balladen i Danmark, och de är åtminstone från 1500-talet. "Svend Vonved" står som nr 18 i *Danmarks gamle Folkeviser*. I de äldre varianterna finns hämndmotivet med flera detaljer: Sven Nordman (ytterligare en namnform) uppmanas av sin mor att söka upp sin fars baneman och hämnas fadern i stället för att spela guldharpa. Hon frågar sedan när hon ska vänta honom åter, varpå han svarar "när stenen tar till att flyga och korpen börjar vitna", en formulering som vi känner igen från en annan ballad, "Sven i Rosengård" (SMB 153). Modern förbannar först sonen men välsignar honom sedan. Sven möter faderns baneman och slår ihjäl honom. I vissa versioner möter han flera herdar eller kämpar som han dödar eller som gissar gåtorna; i det senare fallet ger han dem då guldringar. Han kommer så till en kungsgård; det uppdagats att Sven är ägarens brorson, och han bjuds ett hem i kungsgården. Därpå rider han hem till modern, möts av hennes trollkvinnor, slår ihjäl både dem och henne samt fäster sig sedan en skön jungfru.

Logiken i historien är inte glasklar ens i dessa tidiga belägg. Till att börja med är riddarens namn i de flesta danska versionerna Svend Vonved eller Vondved, vilket en del uttolkare tyder som "vanvett". Även "Urmand" som det står i vissa varianter skulle ha samma betydelse (galen, rasande). "Nordman(d)" skulle då vara en förvanskning av Urmand, liksom "Svanevit" av Vonved, vanvett. Man kan alltså tänka sig att huvudpersonen är galen eller "rasande" när han slår ihjäl en rad människor. En annan betydelse av Vonved skulle å andra sidan, enligt Grundtvig, vara "slug".

I linje med att "Vonved" så småningom i svenska och norska varianter byts mot "Svanevit/Svane/Svan/Svaneberg" etc. försvinner eller försvagas också vad man kan kalla galenskapsmotivet eller den rasande hämnaren, inklusive mordet på modern, och gåtstriden blir det som träder i förgrunden. Gåtgissning finns som motiv i många folksagor som ett sätt att lösa en konflikt, vinna prinsessan eller prinsen, klara livhanken eller få en tjänst utförd. (Ett sentida litterärt och välkänt exempel är gåtstriden mellan Bilbo och Gollum i Tolkiens roman *Bilbo*, vilken senare får oanade konsekvenser i trilogin om Härsckarringen). Man kan också ana ett släktskap med ett par andra motiv från sagor och visor: dels

den typ av fråga-svar som finns i balladen "Sven i Rosengård", SMB 153 (när kommer du tillbaka – när svanen svartnar/när svartnar svanen – när korpen vitnar); dels motivet "omöjliga uppgifter" som förekommer bland annat just i skämtballaden "De omöjliga uppgifterna", SMB 222 (Och skall jag göra dig sönerna tre och du likväl jungfru skall vara/Då skall du sömma mig skjortorna tre och intet stygn få taga).

Gåtor av liknande typ som i balladen om Sven Svanevit finns i den allra tidigaste nordiska litteraturen, i den poetiska Eddan och i flera av de isländska sagorna. De finns också i resten av det germanska språkområdet samt i de anglosaxiska, slaviska och keltiska områdena. Grundtvig har funnit en överensstämmelse mellan gåtstriden i Sven Vonved/Svanevit och en motsvarande episod i en av de sagor som ingår i den medeltida walesiska samlingen *Mabinogion*.

I flera brittiska ballader förekommer frågor som någon ska besvara. Gåtor av liknande typ som i "Sven Svanevit" finns i "Riddles wisely expanded", nr 1 i Childs samling *The English and Scottish popular ballads* 1882–98. Några exempel:

O what is longer than the way – o love is longer than the way.
What is deeper than the sea – hell is deeper than the sea.

What is louder than a horn – thunder/shame is louder than a horn.
What is sharper than a thorn – hunger is sharper than a thorn.

I denna ballad är det inte fråga om en riddare som ska hämnas utan om en man som söker en hustru; den kvinna som kan lösa alla gåtorna ska han gifta sig med. Även i åtskilliga varianter av den engelska balladen finns bara gåtorna/frågorna kvar. De finns enligt Child också i skotska och iriska varianter, vilket kanske pekar mot en anknytning till sagosamlingen *Mabinogion*.

"Sven Svanevit" hör idag till de mycket få kämpvisor, alltså ballader där huvudmotivet är en strid, som framförs ofta. Det är dessutom alltid fråga om varianter av den senare, avkortade versionen som enbart innehåller gåtgissningen. Den mest spridda melodivarianten är nog den efter Helmy Hansson från Stora Tuna i Dalarna, som bland andra Maria Røjås sjunger och lär ut. På skivan *Visfolk och tralltokar* sjunger hon denna variant i dialog med Lena

Willemark, som sjunger en snarlik melodi. En relativt ny folkmusikgrupp har tagit sig namnet *Svanevit* efter balladen, som de också har på sin repertoar.

Ingrid Åkesson

Litteratur

Jonsson, Bengt R. 1967: *Svensk balladtradition I. Balladkällor och balladtyper*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Danmarks gamle folkeviser 1. Kæmpeviser. Udg. af Svend Grundtvig. København 1847.

Danmarks gamle folkeviser 4. Tillegg. Udg. af Svend Grundtvig. København 1883.

<http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/arkiv.html>

The English and Scottish popular ballads. Vol. 1. Ed. Francis James Child. Boston 1882, reprint New York 1956.

Författarnotiser

Johanna Broman Åkesson är doktorand vid institutionen för musik- och teatervetenskap vid Stockholms universitet och arbetar på en avhandling om Povel Ramels text och musik från Knäppupptiden.

Anders Hammarlund – kulturforskare, radioman och docent i musikvetenskap – är sedan våren 2006 verksam som mångkulturarkivarie vid Svenskt visarkiv.

Eric Hammarström är bibliotekarie, etnolog och fiolspelman. Hans forskning har bland annat handlat om organister och klockare som folkliga dans- och ceremonimusiker.

Katarina Hammarström är arkivarie, folkmusiker och kursledare. Hon har forskat om några av de informanter som bidragit till Gunnar Olof Hyltén Cavallius vissamlingar.

Ulf Jägfors är teleingenjör, jazzforskare och instrumentsamlare i Stockholm.

Helena Kåks är etnolog och doktorand vid Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet.

Bo Nyberg är musikantikvarie vid Dalarnas museum.

Eva Danielson har tidigare varit förste arkivarie vid Svenskt visarkiv.

Mathias Boström, Ulrika Gunnarsson, Jens Lindgren, Karin Strand och Ingrid Åkesson är verksamma vid Svenskt visarkiv.



INNEHÅLL

HELENA KÅKS: Hans Haglöf. Spelman bland bönder

– en fråga om stor betydelse men låg status

BO NYBERG: Johan Nylander. Finsnickare och gitarrbyggare i Bingsjö

ERIC & KATARINA HAMMARSTRÖM: Sven Donat och Torsten Lackström.

Två polskekompositörer identifierade

JOHANNA BROMAN ÅKESSON: "Utan att Andersson anar'e verkar han faktiskt cubanare". Latinamerikanska influenser i svensk populärmusik 1930–1960

ULF JÄGFORS: Banjon. En afrikansk luta i den Nya Världen

ANDERS HAMMARLUND: Arkiv för mångfald? Reflektioner kring ett nytt verksamhetsområde

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON

Opp å ud å å / Näs Ingars polska

Av alla färger / Den blå färgen

Eja mitt hjärta / I hoppet sig min frälsta själ förnöjer / Nävervisan

I'll be glad when you're dead, you rascal you

Blott en dag

Sven Svanevit / Svend Vonved

Svenskt visarkiv

Box 16326, 103 26 Stockholm