

Noterat ♦ 17

SVENSKT VISARKIV

Musik & Religion



Noterat ♦ 17

Svenskt visarkiv

Noterat • 17 kan beställas från

Svenskt visarkiv
Box 16326
SE-103 26 Stockholm

Besöksadress: Torsgatan 19

Tel: 08-5195 5488
Fax: 08-5195 5449
info@visarkiv.se
www.visarkiv.se

Svenskt visarkiv är en institution inom Statens Musiksamlingar

Redaktion

Anders Hammarlund (huvudredaktör), Mathias Boström,
Jens Lindgren, Dan Lundberg och Ingrid Åkesson

© Svenskt visarkiv och författarna 2009

Layout och omslag: Anna Kerstin Källman & Bengt-Erik Engholm.
Illustrationerna på omslaget är hämtade ur en serie skillingtryck med texter ur
Fredmans epistlar, utgivna år 1825 av Elmén och Granbergs tryckeri i Stockholm.
George Stephens' samling, Växjö landsbibliotek, nr 335 (bilden på framsidan)
och 33 (ex. även i KB, sign. F Bellman h2 resp. b2).

ISSN 1400-7339

Tryckt av KPH Trycksaksbolaget 2009

UPPSALA

NOTERAT är en populärvetenskaplig tidskrift från Svenskt visarkiv. Inriktningen är brett musiketnologisk – här förekommer ämnen som berör musikens roll i samhället samt artiklar som tar sin utgångspunkt i Svenskt visarkivs verksamhetsområden visa, folkmusik, jazz, samt äldre populärmusik. *Noterat* vänder sig till en bred publik – allt från musiker, forskare och studenter, musiker och sångare till en kulturintresserad allmänhet.

Noterat har ambitionen att vara ett forum för den musiketnologiska forskningen på olika nivåer men också en arena för diskussion av viktiga frågor inom musiklivet.

Huvudparten av tidskriften utgörs av artiklar av varierande omfång. *Noterat* innehåller också ett "Litet vis- och låtlexikon" – små informativa lexikonartiklar som behandlar kända, eller på andra sätt intressanta, visors och låtars uppkomst och historia.

Noterat utkommer normalt med ett nummer per år, ibland som temamnummer.

Artiklarna i *Noterat* är skrivna på svenska, danska, norska eller engelska. Föreslagna texter läses och utvärderas anonymt av medlemmarna av redaktionsgruppen samt av externa lektörer.

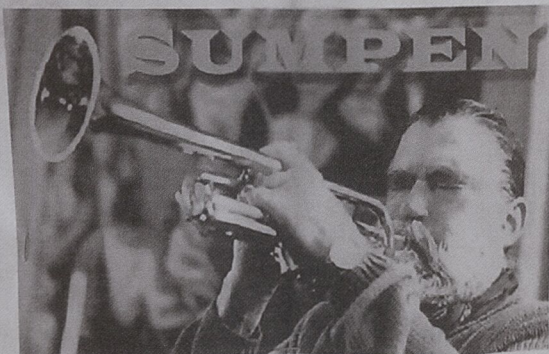
Innehåll

Inledning	
Lära och lyssning	7
<i>Anders Hammarlund</i>	
Med änglarnas röst	11
Musik och religion – ett kärleksförhållande	
<i>Dan Lundberg</i>	
Sang og mystikk	23
Mystikken som kilde til kunnskap om religiøs folkesang	
<i>Ingrid Gjertsen</i>	
Blå biljett till Kristianstad	45
Jona Schain, en judisk förebedjare i Skåne	
<i>Anders Hammarlund</i>	
"Vi har en broder till organist som lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen"	67
Musiklivet i Brödrauniteten under 1700- och 1800-talen med fokus på Sverige	
<i>Christina Ekström</i>	
Re-gregorianisering	95
Gregoriansk renässans i katolska kloster	
<i>Karin Strinnholm Lagergren</i>	
En skön sång om frälsning	115
En historisk översikt över den kristna pop- och rockmusikens framväxt i Sverige	
<i>Thomas Bossius</i>	
Litet vis- och låtlexikon	141
<i>Den signade dag / Ovan där / The Father and the Son and the Holy Ghost / New Orleans Function / Himmelriket liknas vid tio jungfrur / Jag nu den pärlan funnit har</i>	
Författarpresentationer	157

Fader SUMPENS Jazzbarn

Floda Kyrka

Fred. 31 juli 19.30



Sumpens Jazzänglar

En Levande legend - Fader Sumpen hans vänner förgyller vår kyrka
med äkta New Orleans Jazz - glädje - extas - mening och innehåll.
Märkus Saxar - Magdalena Sjunger - Mathidha Sundbom Dansar

Caroline Fromell

På Klarinett Sveriges Nya Benny Goodman

Entré 180 kr vid Kyrkporten 19.00. Alla får plats!

Kom som Du är! Välkommen! Barn Gratis!

*Jazz i kyrkan – Sumpens jazzänglar. Affisch i busskuren vid
hållplatsen på Julita gård sommaren 2009. Foto: Dan Lundberg.*

Inledning

Lära och lyssning

Anders Hammarlund

Musik och religion är temat för det här numret av Noterat. Någon kanske tycker att detta är ett udda ämne för en tidskrift från Svenskt visarkiv, men i själva verket utgörs en betydande del av våra samlingar just av material med religiös anknytning. Sånger med andligt innehåll har ju en framträdande plats i den folkliga musikkulturen. Psalmboken var länge en av de få böcker man hade i hemmen, och många av dess texter och melodier fick en djup folklig förankring. I det gamla bondesamhället utvecklades koralen till en särpräglad vokal musiktradition, men där fanns också en rik flora av andliga visor. 1800-talets väckelserörelser växte till stor del fram i folklig opposition mot statskyrkans religiösa monopol, och de frikyrkliga skapade snart sina egna sångrepertoarer och musiktraditioner. Samtidigt hade man inom vissa delar av väckelsen en ambivalent inställning till musiken. Vilken roll borde man egentligen tillerkänna denna kraftfulla uttrycksform i gudstjänst och församlingsliv? Meningarna var delade. Kunde inte musikens sinnlighet menligt inkräkta på andligheten?

I dagens samhällsdebatt har religionsutövningens former och räckvidd blivit centrala, ja rent av brännade frågor. På 1970-talet kunde väl knappast någon drömma om en sådan utveckling. Sekulariseringen tycktes självklar och oåterkallelig. De religiösa frågorna var rena privatsaker, och Gud var avförd som debattämne. De nya svenskarna förväntades efter en rimlig anpassningstid tveklöst anamma sekularitetens välsignelser.

Men i det mångkulturella samhället har den religiösa identiteten fått en ny aktualitet och politisk relevans. Den både bejaktas och bekämpas mer våltaligt än på länge. Evangelister, islamister och religionskritiska så kallade humanister driver kampanjer. Konsten får inte kränka det heliga, kräver vissa. Det heliga får inte inskränka konsten, kräver andra. Varför är detta med religion och estetik så svårt, och hur har denna problematiska relation kommit till uttryck i olika musikaliska miljöer, epoker och traditioner? Vårt syfte är givetvis inte att ge några definitiva svar; bidragen i det här numret av Noterat belyser snarare frågeställningarnas stora komplexitet.

Den inledande artikeln av Dan Lundberg är ett slags preludium som med hjälp av exempel från några olika kulturer anger den gemensamma tonarten och prövar några möjliga modulationer.

Ingrid Gjertsen belyser i sitt bidrag en viktig historisk faktor i den folkliga religiositetens utveckling i Norden, pietismen. I den norska Haugebevegelsen fick denna lutheranska fromhetsriktning med rötter i 1600-talets Tyskland ett särpräglat uttryck. Sången blev här närmast ett slags meditationsteknik. Gjertsen för ett ingående teoretiskt resonemang om förutsättningarna för det haugianska sångbruket, bland annat med utgångspunkt från Mikhail Bakhtins tankar om text och dialog, och hennes slutsatser har räckvidd långt utanför det specifika historiska exemplet.

Mitt eget bidrag belyser en utomkristen tradition med gammal förankring i Sverige. Jona Schain var en judisk kantor med rötter i en vitrysk småstad som kom till Sverige 1905 och verkade i en liten församling i Kristianstad fram till 1950-talet. Han efterlämnade en diger samling av liturgisk musik som avspeglar den judiska kulturens kreativa pendling mellan tradition och förnyelse under de senaste 150 åren. Artikeln presenterar Schains märkliga livsöde som kringvandrande judisk lärdd och förebedjare men analyserar också med utgångspunkt från hans unika handskrifter judendomens syn på musikens roll i religionsutövningen.

I Christina Ekströms artikel återvänder vi till den pietistiska traditionen i den form den fick inom den herrnhutiska rörelsen, en tysk fromhetsriktning som hade ett betydande inflytande i Sverige under 1700-talet, men vars betydelse för det dåtida musiklivet och för senare frikyrklig musikutövning länge har varit förbisedd. Brödraförsamlingen, som den här riktningens organiserade form kallades i Sverige, utvecklade en teoretiskt underbyggd församlingsmusik, *Gemeinmusik*, som vann insteg särskilt i Stockholm och Göteborg. Brödraförsamlingen fick en speciell kulturhistorisk betydelse eftersom den trots sin pietistiska inriktning tolererades av statskyrkan, som ju annars genom sitt förbud mot privata religiösa sammankomster (konventiklar) bekämpade alla fristående fromhetsrörelser.

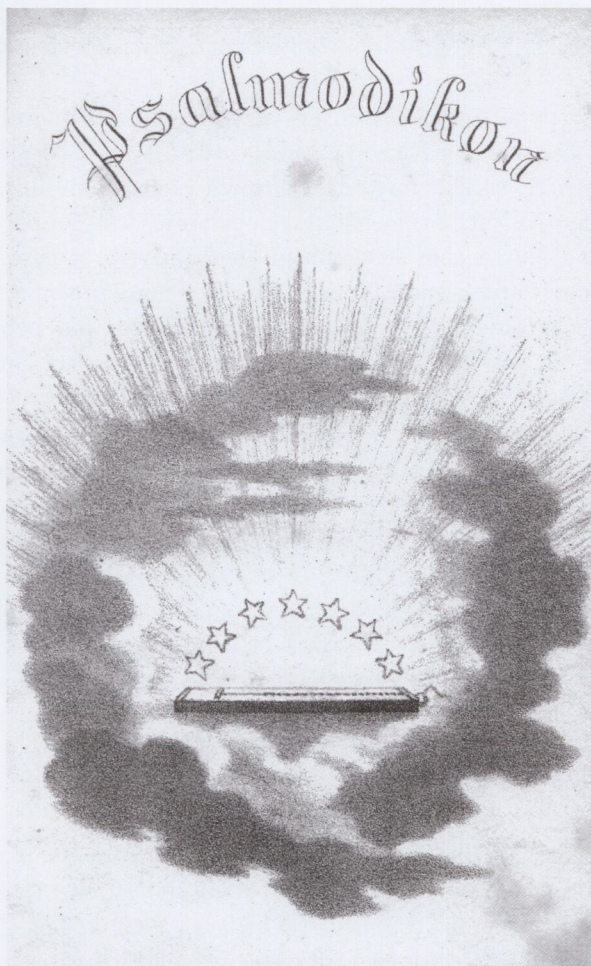
Karin Strinnholm Lagergren för oss in i den katolska kyrkans pågående diskussion om musikalisk förnyelse. Hennes artikel handlar om det nya intresse för gregoriansk liturgisk sång som blivit märkbart i klostermiljöer under de senaste decennierna. Den här företeelsen framstår som ett slags re-revival, som ett återvändande till en redan tidigare återskapad tradition; dess förutsättning är nämligen det forskningsarbete som utfördes på 1800-talet i det franska benediktinklostret Solesmes. Liksom den tidens folkmusikforskare sökte

man i Solesmes efter de "ursprungligaste" och "sannaste" traditionsskikten. Man konstruerade ett slags *urtext* som ansågs vara oberörd av senare förvanskningar. Den höga värderingen av gregorianiken bekräftades av andra Vatikankonciliet på 1960-talet, men i praktiken innebar 1970-talet i många kloster ett genombrott för helt nya musikformer. Men nu har pendeln alltså slagit tillbaka. Strinnholm Lagergren menar att skiftningarna i gregorianikens ställning följer omgivningens intresse för historisk musik och sökandet efter autenticitet.

1900-talets populärmusik har utvecklats i ett intressant men ofta förbisett växelspel mellan religiösa och kommersiella uttryck. Spirituals och gospel har varit viktiga näringskällor under den afro-amerikanska musikens framväxt mot jazz och rock. När den amerikanska populärmusikens former efter andra världskriget definitivt kom att dominera den svenska populärmusikscenen fick detta också konsekvenser för den frikyrkliga musikutövningen. Thomas Bossius redogör i sitt bidrag för framväxten av en kristen pop- och rockmusik här i landet, en process där den urgamla konflikten mellan andlighet och sinnlighet, helighet och kommers, också gjorde sig gällande.

Kanske denna genomgående polarisering bottnar i vårt moderna religionsbegrepps strävan att hysa intellekt och känsla, dogm och upplevelse, etik och estetik, lära och lyssning under samma begreppsliga tak av organiserad religion. Jag använder ordet "lyssning" som ett översättningslån från arabiskans *sama'*, som inom islam betecknar den klingande aspekten av gudstjänstens gestaltning. Religionen består ju dels av språkligt formulerade begreppssystem (trossatser, regelsystem, rituella föreskrifter), dels av *performance* – framförande eller utövning.

I utövningen är handling och upplevelse det centrala. Där kan man *känna* det man inte förstår. En dag år 1244 sitter den lärde Jalal ud-din Rumi i sin studerkammare i staden Konya i det anatoliska sultanatet Rum. Han är omgiven av boktravar och fullklottrade skrivark, nästan drunknad i ord – arabiska, persiska, grekiska, hebreiska. Han vet allt som är värt att veta om bokreligionerna men ändå verkar världen utanför obegriplig. Då kommer en ruggig gestalt plötsligt in i rummet. Han kallar sig Shams ("Solen") och är en fattig fåraherde från bergen. Han har bara två ägodelar, en trasig bönematta och en vassrörsflöjt. Han sparkar ilsket omkull den lärdes boktravar. Rumi stänger sitt teologiska seminarium och ställer in sin undervisning. Läran ger vika för lyssningen. Ord är bara ord, grymtar Shams, men det vi söker finns bortom orden, i musikens eld.



Vinjettbild till *Johannes Dillners Melodierna till Svenska Kyrkans Psalmer*, noterade med ziffror, för Skolor och Menigheten. Stockholm 1830. Ur *Svenskt visarkivs samlingar*.

Med änglarnas röst

Musik och religion – ett kärleksförhållande

Dan Lundberg

Muchatera Mujuru var bara en liten pojke när han för första gången mötte de två gamla männen i drömmen. Mujurus högsta önskan var att bli musiker – mbiraspelare – och bli den som ledde de religiösa mötena i byn. Mbiraspelarna var viktiga, centrala personer i bybornas vardagsliv. De var den enda förbindelsen till de döda. Genom mbiraspelarna kunde byborna få kontakt med sina avlidna släktingar.

Mujuru såg genast i sin dröm att de två männen var Zhanje och Makunde, de två högst värderade spelmännen i byn. Båda var döda sedan länge men deras ryktbarhet var fortsatt stor och de fanns kvar i byns gemenskap som andar. Under sina liv hade de spelat vida omkring, för stora män och makthavare och till och med för kung Chitungwisa själv. Nu hade de alltså kommit tillbaka för att lära upp Mujuru och han förstod att han var utvald för att ta över rollen som byns mästerspelman. Drömmen var klar som kristall. De två andarna ägnade hela natten åt att lära Mujuru allt om hur man spelar mbira och när morgonen kom kunde han framföra låtar som ingen hört honom spela och sjunga förr.

Texten ovan är fritt översatt ur Paul Berliners bok "The Soul of Mbira" som handlar om mbirans roll hos shonafolket i Zimbabwe.¹ Mbira kallas ibland "tumpiano" och är ett instrument som består av stämde metalltungor som fästs på en resonanslåda. Klangen påminner lite om en speldosa. Men här finns ingen mekanik utan musikern knäpper direkt på tungorna och ljuv musik uppstår. Att bli utvald som Mujuru är en mycket stor ära. Mbiraspelaren är den som leder de religiösa möten som hålls för att frammana och kontakta de dödas andar.

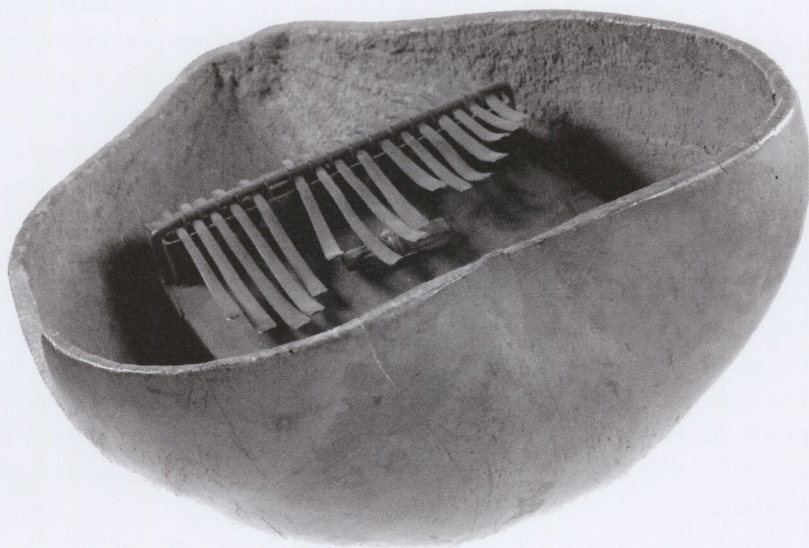
Vid en *bira*, som de religiösa ceremonierna kallas i shonakulturen, är huvudrollsinnehavaren ett medium, en shaman. Hos shona kallas hon (eller han) *n'anga*. Liksom mbiraspelarna är *n'anga* utvalda, eller snarare kallade utan att själva kunna bestämma över sitt öde. Plösligt blir en person sjuk eller

visar tecken på galenskap. Efterhand förstår man i familjen att andarna tagit över personen och det enda botemedlet är att bli n'anga. En äldre n'anga kan hjälpa till att förlösa den sjuke och initiera denne som medium till andevärlden.

The manifestation of its visitation is usually a chronic illness or erratic behaviour suggesting mental derangement. To be cured the victim must be initiated as a n'anga.²

Mbiraspelarens roll i de religiösa ceremonierna är att assistera och skapa den rätta stämningen. Musikernas skicklighet är helt avgörande för om n'anga kan komma i kontakt med de dödas andar.

I shonakulturen är döden inte slutet på livet utan snarare övergången till en annan existensform. I samhället bildar levande och döda en helhet där mbiraspelaren är centrum. Paul Berliners viktigaste kunskapskälla i boken är den sägenomspunne storspelmannen Bandambira. När Berliner återvände efter många år för att fortsätta sitt arbete hade Bandambira avlidit. En katastrof i många andra sammanhang men inte hos shonafolket. Det var



Mbira ur Musikmuseets samling. Instrumentet har fästs inuti en kalebass för att ge ett starkare ljud. Foto: Musikmuseet.

ju fortfarande möjligt att kontakta Bandambira. Allt som behövdes var en skicklig mbiraspelare och ett medium...

Musik som medel

För shonafolket är musiken en nödvändighet för religionen – utan mbiraspelarna kan den helt enkelt inte utövas till fullo. Hur är det hos oss? Ja, helt klart spelar musiken en viktig roll för den kristna religionsutövningen också. Men det är inte helt oomtvistat. Inom väckelserörelsen sågs det världsliga musicerandet som en fara, inte minst genom kopplingen till fylleriet. Men i det stora hela finns ett intimt samband mellan gudsdyrkan och musik inom snart sagt alla religioner. Varför är det då på detta vis? Det finns säkert många förklaringar till detta, men det ligger nära till hands att peka på musikens stora förmåga att förmedla och till och med förstärka budskap. Det är ett känt faktum inom politiken, idrotten och andra kollektiva rörelser. Med musik kan man uttrycka det osägbara! "Säg det i toner och inte i ord. En stämning kan lätt bli hård." Musiken kan kommunicera sådant som går utöver det talade språket, till exempel kärlek, lugn, ilska och andra känslor. Men genom musiken kan också Gud tala direkt till oss – och vi har en tendens att använda metaforer från religionen när vi beskriver musik, som gudomliga klanger, änglakörer, himmelska klanger. Musiken har en unik förmåga att skapa gemenskap. Genom att musicera och sjunga tillsammans skapas samhörighet, det må gälla i församlingssång, nationalsång vid idrottsevenemang eller i politiska manifestationer. När vi sjunger tillsammans markerar vi vår samhörighet både utåt mot andra och inom den egna gruppen – ett viktigt ställningstagande inte minst i kyrkliga sammanhang. Den kanske mest spännande förklaringen till musikens roll i gudsdyrkan är att musicerande i några bemärkelser faktiskt liknar religionsutövning. Musikutövning är – när det är riktigt bra – en verksamhet som tar alla våra sinnen i anspråk. Att stå i en mäktig kör och sjunga, eller att spela instrumentalmusik kan ge en mycket stark och närmast holistisk upplevelse. Man glömmer tid och rum menar många. Man hittar ett "flyt". En liknande stämning kan uppstå i samband med religionsutövning. En bra predikan – det behöver ju inte vara en eldig och passionerad pingstpastor – utan en helt vanlig, stark predikan vid en högmässa, kan få samma effekt. Församlingen hänrycks och upplevelsen blir stark för alla inblandade parter.

Om så musik och religion samverkar för att uppnå detta tillstånd av "flyt" kan effekten förstås bli ännu starkare.

Musikens egen kraft

Men hur kommer det sig då att man inom många religioner är skeptisk till musik och musicerande, åtminstone i världsliga former? Oftast verkar detta ha att göra med samma egenskaper hos musik som beskrivits ovan. Musiken kan ju faktiskt konkurrera med det religiösa budskapet och förleda den troende. Denna typ av tankar om musikens menliga inverkan på gudstron finner man i många religioner; islam, hinduismen, kristendomen etcetera. Här uppstår ett slags motsättning och ambivalens – musiken är på samma gång god och ond, nödvändig och farlig. Musik är alltså ett kraftfullt medel för att skapa gemenskap och föra fram allehanda budskap. Men musikens enande kraft är på samma gång en fara för den som utnyttjar den. Musiken kan "ta över" och bli det huvudsakliga innehållet i verksamheten. Musiken kan fungera som både mål och medel. I den svenska kyrkans psalmsång fungerar musiken som ett medel för att föra fram det kristna budskapet. Men psalmsången är ju också vacker i sig – det är ju fullt möjligt för en icketroende att njuta av psalmerna. Ofta är det just vad som är fallet när unga svenska folkmusiker tar sig an den svenska skatten av folkliga koraler. Sångerskan Susanne Rosenberg har vittnat om att moderna sångare gärna byter ut "Gud" mot "han" i nytolkningar av folkliga koraler.³ Koralernas musikaliska attraktionskraft är så stark att det religiösa budskapet blir sekundärt. Genom att förvandla koralen till en kärlekssång behöver en sångare inte ta ställning till innehållet på samma sätt. Men den här ambivalensen är ingalunda enbart förknippad med psalmsång. Vem är egentligen "han" i Carolas texter? Det är ju en relevant fråga när det gäller den här kategorin av sångare med stark religiös övertygelse. Och det är inte så lätt att svara på. Sjunger Carola om köttets lustar, förälskelse och erotik eller helt enkelt om gudstro – andens rena och obefläckade passion?

En liknande dubbelhet kan man se i Monty Pythons omdebatterade tolkning av Jesu liv. Trots all kritik Monty Python-ensemblen fått för sin ogudaktiga tolkning av Jesu liv kan man ändå spåra en kristen livsåskådning i filmen. Människans litenhet inför världsalltet är ett tydligt budskap. Vårt liv på jorden



Vem är föremål för Carolas kärlek? Foto: Academic dictionaries and encyclopedias.

är bara ett steg på vägen och vi ska inte övervärdera vår egen betydelse – eller med Idles ord i filmens avslutande sång:

*Life's a piece of shit
When you look at it
Life's a laugh and death's a joke, it's true.
You'll see it's all a show
Keep 'em laughing as you go
Just remember that the last laugh is on you.*

Den kanske viktigaste innebörden är ändå den närmast religiösa kraften i musiken. I den absurda belägenheten på galgbacken skapas en intressant och möjligen religiös situation. Hängande på sitt kors inser Brian att jordelivet är över. Allt som återstår är en långsam och inte minst plågsam dödskamp. Plötsligt brister en av hans närmaste olycksbröder ut i sång och en efter en börjar de övriga korsfästa männen vissla med i melodin och snart sjunger de tillsammans i en märklig kör av dödsdömda.



Affisch från Monty Pythons film Life of Brian. Källa: The Movie db.

*Some things in life are bad
They can really make you mad
Other things just make you swear and curse.
When you're chewing on life's gristle
Don't grumble, give a whistle*

Always look on the bright side of life...

Den viktigaste orsaken till den absurda stämning som uppstår är att musikens budskap inte harmonierar med den allvarliga belägenheten på galbacken. Om männen hade stämt upp i psalmsång hade ingen förvånats men nu brister de ut i något som låter som en typisk brittisk populär slagdänga, som hämtad ur en sing along-föreställning från Royal Albert Hall.

Musikens budskap och därmed filmens, kontrasterar mot den religiösa bilden av Jesu liv och detta var en av anledningarna till att filmen ansågs hädisk och fördömdes av många. Filmen blev förbjuden i bland annat Norge, Irland och Italien när den kom ut, men har senare blivit tillåten.

Musikens förmåga att förleda har diskuterats i många sammanhang. På 1800-talet ansåg man i Svenska kyrkan att psalmsången hade blivit alltför självständig och inte bara ett hjälpmedel för att föra fram psalmtexten. Den folkliga psalmsången utvecklades på olika sätt. Skickliga sångare satte en ära i att utsmycka och förfina melodierna efter eget huvud. Lokala och individuella varianter uppstod – det som vi idag kallar folkliga koraler. Detta motarbetades från centralt kyrkligt håll bland annat genom införandet av orglar i kyrkorna och psalmböcker med enkla syllabiska melodier.

Det gråtande vassröret

Inom islam har ambivalensen inför musiken debatterats livligt. Många menar att musik och musicerande förbjuds av islam. Detta är dock inte sant, åtminstone finns inte detta beskrivet i Koranen. Många muslimska inriktningar använder sig ju i stor utsträckning av musik i sina ceremonier. Ett exempel är de dansande dervischerna vars musikensemble är helt central för religionsutövningen. Hur kan detta förklaras?

För det första är inställningen till musik och musicerande inom islam

faktiskt mer komplex än man kanske tror. En viktig fråga är förstås vad man menar med musik... Många muslimer anser exempelvis att böneutrop och korankantillation inte är musik utan snarare tal. Det kan kanske vara en rimlig uppfattning med tanke på att det melodiska innehållet är tämligen begränsat. Men det hela är kanske en aning mer komplicerat än så. Enligt somliga islamologer kan musikaliska uttryck ordnas i en glidande skala från det tillåtna "halâl" till det otillåtna "haram". Det tillåtna är musikaliska uttryck knutna till religionen, som nämnts ovan, men också andra musicerandeformer som hör till arbetslivet. Herdarnas flöjtspel, karavansånger men också bröllopsmusik hör till det som man betraktar med tämligen blida ögon. Men ju längre bort från religionsutövningen och vardagslivet vi rör oss och ju närmare ett musicerande för musikens egen skull vi kommer desto mer avvaktande blir hållningen. Musik som skapas av rent estetiska skäl som till exempel den arabiska och osmanska klassiska musiken, och för all del även västerländsk konstmusik, tillhör de omtvistade formerna. Det förbjudna, på andra sidan skalan, är populärmusik och förstås städernas och nattklubbarnas magdansmusik. Och det är förstås här problemet ligger. Musikens koppling till förälskelse, kurtis, erotik och förförelse. De avvisande hållningarna till musik brukar stödjas på "hadît", dvs tolkningarna av de yttranden och handlingar som tillskrivs Muhammed. Han lär exempelvis ha sagt att "Sång och musik får hyckleri att slå rot i människohjärtat liksom vatten får sädeskornet att gro".

Detta gör förstås frågan om musikens centrala plats hos de dansande dervischerna än mer svår att besvara.

När Rumi kom vandrande på sin väg mot Konya blev han tvungen att korsa en stor flod. Vid ett ställe där floden krökte sig fanns en plats där båtar lade till och mot en mindre ersättning kunde resande få hjälp med överfarten. Alldeles vid landningsplatsen på andra sidan växte en vassrugge med tjock och stark vass. När Rumi kommit i land gick han fram till vassen och skar av ett av vasstråna och slängde upp det på stranden för att torka. Vassröret blev mycket bedrövat och ropade och grät.

– Sätt tillbaka mig bland mina vänner nere vid stranden. Lämna mig inte här för att torka ut och dö.

Rumi lyssnade inte på vassröret utan gick från platsen utan ett ord. Efter

några veckor kom han tillbaka och såg att vassröret fortfarande grät ymnigt. Rumi tog då upp vassröret och skar med snabba snitt sex fingerhåll på rörets ovansida och ett tumhål på undersidan. Vassröret fortsatte att klaga och gråta. Med ett järn rensade Rumi ut rörets innanmäte så att alla membran och ojämnheter försvann.

Röret klagade:

– Sätt tillbaka mig bland de andra vassrören. Ha förbarmande.

...

Men istället lyfte Rumi upp vassröret och förde det till munnen och började blåsa. Ur det smala och enkla vassröret kom en oändligt vacker ton som formades till en skön melodi. Vassrörets tårar torkade och det insåg plötsligt livets högre mening. Ur dess enkla lekamen strömmade änglarnas röster och Guds budskap. Jordelivet där tillsammans med de andra vassrören i ruggen var inte längre betydelsefullt. Vassröret insåg att spridandet av Guds budskap innebar ett mycket högre värde.



Dansande dervish ackompanjerad av neyflöjt och def (ramtrumma). Foto: Banglastyl, webshots.

Jalal ud-din Rumi, kallad Mevlana, "vår Mästare" brukar betraktas som grundaren av den sufiska Mevlevi-orden i Konya i Turkiet. Berättelsen om hur det gråtande vassröret blev en ney-flöjt är en av många berättelser som förklarar varför musiken kan ha en plats i religionsutövningen.⁴ Flöjten är ju inte bara ett musikinstrument utan också en förmedlare av Guds budskap. Avslutningsvis kan vi konstatera att religion och musik är universella företeelser. Det är svårt att tänka sig samhällen utan det slags existentiella förklaringar som religionen i en eller annan form tillhandahåller. Musik finns av många andra anledningar. Inte minst för att göra vardagslivet lite behagligare men också som ett sätt att kommunicera – att stå i förbindelse – med såväl det himmelska som det jordiska. Musiken blir på det viset, precis som i shonakulturen, länken mellan kropp och själ.

Noter

- 1 Berliner 1978
- 2 Owomoyela 2002:38
- 3 Rosenberg 2004:168
- 4 Berättelsen om det gråtande vassröret finns i olika varianter i muntlig folklig tradition. I Kurt och Ursula Reinhards handbok över den traditionella turkiska konstmusiken finns en av förlagorna till denna version.

Källor

Litteratur

- Berliner, Paul 1978: *The soul of mbira. Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press, cop.
- Owomoyela, Oyekan 2002: *Culture and customs of Zimbabwe*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Reinhard, Kurt & Ursula 1984: *Musik der Türkei. Bd 1: Die Kunstmusik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Rosenberg, Susanne 2004: "Jag har lite svårt för Jesus men Gud går bra." I Mathias Boström et al: '*Gamla psalmmelodier*'. En bok om folkliga koraler, insamling och forskning. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Elektroniska resurser

Academic dictionaries and encyclopedias: <http://dic.academic.ru>. Hämtad den 23 augusti 2009.

The movie db: <http://www.themoviedb.org/movie/583>. Hämtad den 23 augusti 2009.

Webshots: www.webshots.com. Hämtad den 24 aug 2009.

Film

Chapman, Graham et al 1979: *Life of Brian*. Regi: Terry Jones. Python (Monty) Pictures.

Sang og mystikk

Mystikken som kilde til kunnskap om religiøs folkesang

Ingrid Gjertsen

Innledning

Haugebevegelsen er en folkelig religiøs vekkellesbevegelse i Norge, spesielt i Sør-Norge, fra rundt 1790 av og framover. Dens grunnlegger var Hans Nielsen Hauge (1771–1824), en bondesønn med minimal offentlig skolegang. Haugebevegelsen har hatt stor betydning ikke bare for fromhetslivet spesielt, men for samfunnsliv og politikk utover på 1800-tallet. Selv om dens mest livskraftige og opprinnelige periode var første halvdel av 1800-tallet, har haugebevegelsens virkninger hatt stor betydning like fram til i dag. På mange måter er den beslektet med den læstadianske vekkelsen i Nord-Norge. Begge er folkelige, pietistiske og lutherske, de har sitt nedslagsfelt blant statskirkens folk men er i sterk opposisjon til kirkens presteskap. Dette er en opposisjon som går like mye på klasseskillet folk – embedsstand og på forskjeller i kultur og livsførsel som på teologi. Teologisk er disse folkevekkelsene sterke motstandere av den rasjonalistiske kristendomsforståelsen som rådde grunnen hos kirkens prester og i kirkens ledelse den tid disse bevegelsene skjøt fart.

I senere års forskning er ny oppmerksomhet rettet både mot haugebevegelsens grunnlegger Hans Nielsen Hauge og pietismens store salmedikter Hans Adolf Brorson. Nye ting har kommet fram, ikke minst når det gjelder deres forhold til mystikk. Her vil jeg gjøre bruk av dette i behandlingen av tradisjonell religiøs sang slik vi finner den i haugiansk praksis. Å se sangen ut fra kristenmystikkens ståsted kan bringe nye og spennende ting inn når det gjelder forståelsen av denne sangen. Brorson er sentral i denne sammenhengen fordi han har hatt stor betydning for sangen i haugebevegelsen.

Begrepet haugiansk er her brukt i vid betydning. Utøvere fra Vest-Norge i tidsperioden omkring 1960 og fram til rundt 2000 er brukt som kilder. De kaller seg riktignok selv ikke for haugianere. Likevel står de i en haugiansk tradisjon på den måten at de viderefører den haugianske sangarven og bruken

av den. De tilhører ikke et ensartet felleskap slik som de gamle haugianere gjorde, men representerer en mer sammensatt gruppe mennesker.

Sangen fra haugebevegelsen er på ingen måte noe utdødd fenomen, men sangens plass og funksjon har endret seg i forhold til tidligere. Bruksområdet til utøverne i mitt kildemateriale har ikke vært så synlig som i den haugianske vekkelsens glansperiode, sangen har mest vært brukt individuelt i hjemmet. 1990-årenes sangrenessanse har ført til at denne sangtradisjonen blir mer brukt enn på lenge. I dag brukes den mest på kurs, kappeleiker, konserter og i lydpublikasjoner. Konsertene med tradisjonell religiøs sang har fått stadig økende popularitet. Denne praksis representerer en forskyvning i forhold til praksis i det Haugianske fromhetslivet. Bruken i hjemmet er den som har mest til felles med den tradisjonelle funksjonen i Hauge-bevegelsen. Derfor er det dette bruksområdet vi skal holde oss til her.

Haugebevegelsen en sangvekkelse

Haugebevegelsen har stor betydning som fornyer av den religiøse tradisjons-sangen. Den blåste nytt liv i det som allerede var der, som Kingo-salmer og andre salmer fra kirketradisjonen, og den sto for en nyskaping både tekstlig og musikalsk av slike dimensjoner som vi neppe har sett maken til hverken før eller senere. Å kalle dette en sangvekkelse er ikke å overdrive. Derfor er det for en stor del haugebevegelsen å takke at vi har et så stort sangrepertoar å øse av også i dagens utøving.

I dag er den allmenne kunnskapen om kildematerialet til dette repertoaret mangelfull. Foreldet kunnskap dukker opp igjen ved at opphavsproblematikken på ny blir trukket inn og gjør religiøs tradisjonssang til noe som er mer skriftlig enn tradisjonssangen forøvrig. Den religiøse sangen blir gjort til noe spesielt, noe som eksisterer "på siden av" tradisjonsmusikken generelt. Behovet for å stadfeste tradisjonen ved hjelp av skriftlig kildemateriale er noen ganger så sterk at man glemmer at vi har å gjøre med en muntlig tradisjon der både religiøst og ikke-religiøst tilhører samme brukere og miljø innenfor det samme musikalske tradisjonsmaterialet. Salmer fra kirketradisjonen utgjør bare en liten del av hele det religiøse repertoaret. Brorson-salmer og sanger fra anonyme og navngitte lekfolk, særlig i haugebevegelsen, utgjør en langt større del.

Sangen i utøvingssituasjonen

Det egentlige brukssted for denne sangen er gudsdyrkelsen, den kultiske situasjon. Sangen er nøye forbundet med religiøs praksis. Den kultiske situasjonen kan også sees som skapende situasjon for sangen. Som Ove Kr. Sundberg skriver, er det musiske forbundet med kultusen, og vi må se den kultiske situasjonen som komponerende og skapende situasjon eller miljø.¹ Det gjør at ikke bare sangen men også konteksten er viktig for å kunne si noe om sangen. Den måten man tenker på er avhengig av premissene i den aktuelle kontekst.² Å isolere sangen fra konteksten gir ikke den rette forståelsen av sangens egentlige mening for dem som synger.

Sanguttrykket må være på en bestemt måte, ifølge utøverne, dersom sangen skal fungere som forventet i det kultiske. En viktig oppgave er da å finne fram til utøvernes egne verdinormer, sangens estetikk i vid forstand; ikke bare sanguttrykket i seg selv men også den tilhørende utenom-musikalske kontekst. Kultusen som skapende situasjon innebærer da en rekke faktorer, og her er hele den haugianske fromhetstradisjonen vesentlig. At denne tradisjonen inneholder klare trekk fra den kristne mystikken er en kjensgjerning nyere forskning har avdekket i mye større grad enn hva som er gjort tidligere. Få vil nå benekte at pietismen og haugebevegelsen er det miljøet i luthersk kirkevirkelighet som har videreført kristen mystikk fra oldkirke og middelalder.

Den kultiske situasjonen er ikke et isolert nåtidig fenomen. Den er forbundet med fortid gjennom historie og tradisjon. Den russiske filosofen Mikhail Bakhtin (1895–1975) gir interessante perspektiver i den sammenheng. Et viktig begrep hos Bakhtin er *teksten*, som ikke bare betyr språket eller trykte tekster, men omfatter også talt tekst og kontekst. En tekst består igjen av flere tekster, som en tekst av tekster. Teksten lar seg altså ikke redusere til lingvistiske eller semiotiske elementer. *Dialogen* er et annet viktig begrep hos Bakhtin, tekster i dialog, og det er først gjennom dialog at teksten får mening. Gjennom dialogen opphører teksten å være identisk med seg selv og blir slik til for en annen. Et annet viktig begrep hos Bakhtin er *makrotid*. Nåtid (*kunstverkets nåtid*) omfatter alle tider. Makrotid er et tidsrom hvor alle tekster, alle kulturer, eksisterer samtidig. I kunstverkets *tekst av tekster* foregår det en uendelig meningsutveksling, en stadig omforming og fornyelse i dialogiske møter og konfrontasjoner.³ Slik omfatter makrotid både tekst og dialog.

Anvendt på sangtradisjonen i denne artikkelen kan disse begrepene hos Bakhtin være et hjelpemiddel til å forstå noe av sangen som uttrykk i den kultiske situasjon. Slik blir også sangens historiske og kulturelle kontekst viktig for en rett forståelse av selve sanguttrykket. Ut fra min forståelse av Bakhtins begrep *tekst*, vil jeg kalle sangutøving for tekst. Det innebærer at sangen også er en tekst blant tekster, på flere nivåer, både innad i sanguttrykket og utad i det kontekstuelle. De forskjellige tekst-nivåer er i *dialog* med hverandre i utøvingssituasjonen. Sangen består av sammenhenger, dialoger, mellom uttrykk og innhold, mellom sangtekst og melodi, utøver og sang, utøver og tradisjonstilhørighet o.s.v. dialogiske prosesser mellom en rekke *tekster* både på mikro- og makronivå; som et *tekstenes meningsunivers* som går ut over nåtid og opptar i seg begivenheter i fortid og framtid.⁴

Det samme forhold gjelder også når sangeren er alene hjemme hos seg selv. At en slik kultus også kan utøves av en sanger alene, er et kjent fenomen i denne sangpraksis. Paralleller finnes også andre steder. Päivikki Suojanen skriver om Besecherism i Finland, en bevegelse som ser ut til å ha mange likheter med Hauge-bevegelsen: *In the course of home devotions, religious literature and sermons were read, prayers were said and hymns sung, either alone or with other members of the family.*⁵

Dialogen mellom nåtid og fortid er viktig i utøvingssituasjonen. Dette dreier seg også om historiesyn. Mystikernes historiesyn og menneskesyn innebærer det å se på språket som symboler som henviser til noe annet og større enn språket selv, språket gir oss bilder på en virkelighet.⁶ Virkeligheten er større enn språket, og mye lar seg ikke forklare bare gjennom språket. Et godt eksempel er mystiske erfaringer. Innefor et historiesyn som hos mystikerne er det mulig å kommunisere med historien. Historien representerer da, ifølge Stein Mehren, livserfaringer og kunnskap som vår tid ikke kan unnvære for å kunne forstå oss selv og vår egen samtid.

Avgjørende for vår identitet er møtet med en annen i forholdet jeg til du. Jeg-et oppdages i møte med et du. I mystikken er dialogen jeg – du grunnleggende. Menneskets forening med guddommen er mystikerens høyeste mål. I kristen mystikk er det snakk om en personlig gud og menneskets jeg – du forhold til Gud. Den viktigste vei til gudsforening er bønnen, jeg – du dialogen, mellom mennesket og Gud. Inkarnasjonen, at Gud ble menneske, er et grunnleggende argument for mystikken. Derfor er kristen mystikk en *Kristusmystikk*. Gud har ingen sett, men Kristus har latt seg se som menneske på jord. I *brudemystikken* uttrykkes dette nære jeg – du

forholdet som et kjærlighetsforhold mellom brud og brudgom, etter forbinde fra Salomos høysang. Kristus er brudgommen og mennesket bruden.

Dette fører tankene tilbake igjen til Bakhtin og dialogen mellom tekster som *jeg* til *du*. Denne dialogen innebærer det å være stilt overfor hverandre ansikt til ansikt, ikke som subjekt til objekt, men som to subjekter. Disse tanker om dialogen kan bringe oss nærmere den virkelighet vi finner i mystikken, der dialogen *jeg-du* er grunnleggende. Dette angår både nåtid og fortid. Ved å forholde oss også til fortiden som *jeg* til *du* blir historien viktig. Vi kan tillate oss å gå til dens tekster som omfatter også det som ligger bakenfor selve ordene.

"Jesus din søte forening å smake"

Hans Nielsen Hauge (1771–1824) lever videre i den muntlige fortellertradisjonen, i alle fall blant de eldre utøverne. Den hendelsen i Hauges liv som er blitt viet mest oppmerksomhet både i utøvertradisjonen og blant kirkehistorikerne, er hans egen omvendelseshistorie. Flere kirkehistorikere har pekt på det tydelige innslag av mystikk i Hauges beretning om det som skjedde. Det er en opplevelse med klart mystiske trekk, en sinnsoppløftelse av ekstatisk karakter, i en bevissthetstilstand som ikke kan forklares.⁷ I vår sammenheng er det spesielt interessant at Hauges opplevelse inntreffer mens han synger. Han synger utenat salmen *"Jesus din søte forening å smake"*. Han kjenner salmen og må ha sunget den mange ganger. Sangen er en bønn og fungerer som bønn. At sangen fungerer som bønn, er sentralt i Hauges mystiske opplevelse. I kristen mystikk er bønningen et avgjørende hjelpemiddel til gudsforening.⁸ Sangteksten inneholder flere sentrale egenskaper fra mystikken og uttrykker sterk lengsel etter gudsforening.

Andre sangere i Hauge-tradisjonen har hatt opplevelser av beslektet karakter. Det dreier seg ikke bare om opplevelser i forbindelse med en omvendelse. Haugianernes sangrepertoar er sterkt preget av mystikk. Brorsons tekster er allerede nevnt, og det samme gjelder sangtekster laget av haugianerne selv. Mye kunne vært skrevet om dette, om sangernes opplevelser og talende eksempler gitt fra deres sangtekster, men det fører for langt her. Selv om Hauges opplevelse er spesiell, kan den likevel stå som et eksempel på noe som har vært mer allment i miljøet.

Jesus din søte forening å smake.

Tekst: J. Allendorf, 1712

Je - sus din sø - te for - en - ing å sma - ke,
 len - ges og tren - ges mitt hjert - e og sinn.
 Løs (e) meg fra alt (e) det som hol - der (e) til - bæ - ke,
 Drag meg i deg min be - gyn - nel - se inn.
 Vis meg rett - klar - lig min jam - mer og
 myg - e.
 Vis meg for - der - vel - søns av - grunn
 i meg
 Så at (e) na - tu - ren til dø - den må
 bry - e.
 An - den a - le - ne må le - ve
 for (e) deg.

Transkripsjon ved Ingrid Gjertsen 1978 etter opptak med Ragnar Vigdal, Luster, Vest-Norge 1968. Tekst: J. L. C. Allendorf 1712, tysk, oversatt av Peder Hygom 1740. Teksten er utgitt i flere av lekfolkets sang- og salmesamlinger og i Guldbergs salmebok Kbh. 1778, Landstads salmebok Christiania 1870, Norsk Salmebok Oslo 1985 nr. 641.

*Jesus, din søte forening å smake
Lenges og trenges mitt hjerte og sinn
Løs meg fra alt det som holder tilbake
Dra meg i deg min begynnelse inn
Vis meg rett klarlig min jammer og møye
Vis meg fordervelsens avgrunn i meg
Så at naturen til døden må bøye
Ånden alene må leve for deg*

Haugianernes flittig leste oppbyggelseslitteratur hører med som en dialogiserende tekst (jfr. Bakhtin) i sangens kontekst. Her er Johann Arndt (1555–1621) og Heinrich Müller (1631–1675) blant de viktigste. Arndt og Müller (*Møller* som Hauge og haugianerne kalte ham) hørte også med til oppbyggelseslitteraturen i Hauges barndomshjem. Studier av disse bøkene viser hvor gjennomsyret de er av mystikk fra katolsk kirketradisjon i oldkirke og middelalder. Den svenske teologiforskeren Christian Braw har i sin doktoravhandling om Johann Arndts teologi og dens forhold til mystikken vist hvor dypt Arndt er preget av mystikk. Arndt regnes som en felleskirkelig mystiker, selv om han tilhørte Den lutherske kirke. Hauge var helt fra ungdomsårene av interessert i mystiske skrifter. Han studerte også middelaldermystikeren Johann Taulers omvendelseshistorie og sørget for utgivelse av et oversatt utdrag derfra. Utgivelsen kom i flere opplag, første gang i 1798. Historien stammer fra "gudsvennene", en krets av klosterfolk og lekfolk blant middelalderens tyske mystikere.

Oppbyggelseslitteraturen som er nevnt her var kjent allerede før Hauges tid, men fra da av fikk den en utbredelse og en aktualitet som aldri før. I særlig grad gjelder det Johann Arndts *Den sanne kristendom*, som har vært den mest utbredte og leste andaktsbok i haugiansk tradisjonen fram til utpå 1900-tallet. Hos noen brukes Arndt og Müller den dag i dag. Viktig for haugianerne var at de her fant en motvekt til rasjonalismens avmystifiserte kristendom fra 1700-tallets opplysningstid.

"Mitt hjerte alltid vanker"

Forfatteren av denne salmen, pietismens salmedikter fremfor alle i Danmark og Norge, Hans Adolf Brorson (1694–1764, biskop i Ribe) fikk enorm betydning innenfor haugebevegelsens sang og fromhet. Tidligere kirkehistorikere har

villet overse dette med mystikken hos Brorson, mystikken har vært lite ansett. Anders P. Thyssen skriver imidlertid at Brorson i sine salmer stadig trekker inn mystikken. Alle hans salmer som omhandler brudemystikk og sjelens lengsel etter Kristus-forening, er tydelige eksempler.⁹

Mitt hjerte alltid vanker av Brorson gir god anledning til å si noe om mystikk i haugiansk sangtradisjon. Dette har vært en mye brukt julesalme, og en av dem som har fått fornyet bruk i dagens utøversituasjon. Salmens tekstutgave i Johnsens salmebok¹⁰ anbefales. Teksten her er tro mot Brorsons originale, bortsett fra utgivernes lempelige omskrivning til nyere norsk rettskrivning. I haugianeren Johnsens salmebok er også alle versene i salmen med, inkludert det siste (v.11) som kirkesalmebøkene har utelatt, sannsynligvis av frykt for salmens sterke billedbruk fra brudemystikken.

I salmens første vers vandrer menneskets hjerte i Jesu føderom i stallen. Vi møter det lengtende og mediterende jeg i meditasjonen over Jesu fødsel, inkarnasjonens mysterium.

*Mitt hjerte alltid vanker
I Jesu føderom
Dit samles mine tanker
I deres hovedsum
Der er min lengsel hjemme
Der har min tro sin skatt
Jeg kan deg aldri glemme
Du søte julenatt*

I v. 10 fødes Jesus i den mediterendes hjerte. For noen mystikere skjer den mystiske forening gjennom at Kristus fødes i menneskets hjerte, som her i dette verset. Denne tanke har vandret via Origenes, Ambrosius, Augustin i oldkirken til Eckehart og den tyske mystikk i middelalderen, og videre også til Johann Arndt. Arndt bruker uttrykket den nye fødsel eller gjenfødselen. Gudsbildet i mennesket fornyes.

v. 10: *Akk! Kom! jeg vil opplukke
Mitt hjerte, sjel og sinn
Med tusen lengsels-sukke
Kom, Jesus, dog der inn!
Det er ei fremmed bolig*

*Du har den selv jo kjøpt
Så skal du blive trolig
Uti mitt hjerte svøpt*

Lengselen er et nøkkelbegrep hos Brorson, som i mystikken. Lengselen driver meditasjonen gjennom hele denne salmen, inntil gudsforeningen finner sted. I brudemystikken, i denne salmen klare uttrykt i siste verset (se v. 11 nedenfor), får denne lengselen sitt uttrykk som en lengsel mellom brud og brudgom, i et billedspråk med forbilde i Salomos Høysang. Kristus-foreningen skildres som et møte mellom bruden (mennesket) og brudgommen (Kristus). Hos en av oldkirkens mystikere, Origenes, i hans utlegning av Høysangen, finner vi uttrykket *Det hellige bryllup*. Først hos Bernard av Clairvaux i middelalderens mystikk ble det grundig gjennomtenkt. Som mystiker var Bernard av Clairvaux sterkt opptatt av Salomos høysang, og skrev 86 prekener over *Sanges sang* som han kalte den. Høysangen regnes som det viktigste kildeskrift i kristen mystikktradisjon.

Mitt hjerte alltid vanker går for å være Brorsons mest berømte hjertemeditasjonssalme. Hjertemeditasjonen og brudesengmotivet, et kjent trekk fra mystikken, finnes samtidig i denne salmen. I siste verset har Jesu føderom forvandlet seg til et brudekammer. Brudekammeret er et bilde på den troendes lengsel etter foreningen med sin brudgom Jesus.

v.11: *Jeg vil med palmegrene
Ditt hvilested bestrø
Min brudgom, deg alene
Jeg leve vil og dø
Kom! la min sjel erlange
Sin rette kvege-stund
Å kysse tusen gange
Din søte rosenmunn*

I denne salmen foregår hendelsene i menneskets hjerte. Hjertet er et yndet begrep i mystikken. Hjertet er meditasjonens sentrum. I hjertet foregår samtalen, dialogen med Gud og hjertet er sentrum for gudsforeningen. Haugianernes forestillinger om hjertet stemmer godt overens med mystikernes, som sier at det i menneskets sanneste og innerste selv, i *hjertedypet*, er et punkt hvor møtet og foreningen med Gud finner sted. I kristen mystikk både i vest og øst finner vi den oppfatning at mennesket består av både

legeme, sjel og ånd. Vårt fornufts- og følelsesliv tilhører sjelssfæren, men det er med ånden fellesskapet med Gud blir til og vi fatter Gud, ikke ved logiske slutninger men med åndelig erkjennelse, sier den ortodokse biskop Kallistos Ware.¹¹ Hos Bakhtin finner vi interessante tanker om dette. Også han definerer personligheten som jeg, du og ånd. Sjelen opplevd innenfra er ånd, og ånden er ekstra-estetisk. Sjelen er ånd som ennå ikke er virkeliggjort, slik den reflekteres i en annens (et menneskes eller Guds) bevissthet; det er det jeg selv ikke kan gjøre noe med, der hvor jeg selv er passiv og reseptiv.¹²

Denne tredelingen av mennesket ser vi igjen hos haugianerne. De er på vakt både mot rent menneskelige følelser og det teoretiske og mener at dette tilhører sjelen og ikke ånden. Ånden er det gudgitte der mennesket og Gud kan møtes. Det sjelelige er psykologi, mener de. Dette knyttes også til sangen. De mener at sangen må komme fra menneskets indre, *fra hjertet*, den må ikke bare være sjelelig, ikke bare menneskefølelser, men åndelig, noe som har med Gud å gjøre. Å synge før du har hjertets tilegnelse av sangen blir for dem død teori. En kan spørre seg om sangernes sterke forestillinger om hjertet er et kjennemerke på muntlig kultur. Her fører det for langt å gå nærmere inn på dette. Det interessante er i alle fall at i muntlig kultur foregår læring over lang tid, ofte mange år, gjennom praksis, ikke utenat læring i vanlig forstand. Dette henger også sammen med forholdet til tradisjon, å være tro mot tradisjonen, være konservativ. Blant mystikerne blir det å kunne utenat regnet som en stor fordel, slik kan de hengi seg fullt og helt til ordene i meditasjonen og bønnen.

Brorsons billedbruk ser ut til å ha slått svært godt an hos haugebevegelsens sangere. Hans evne til å uttrykke det store i det små, mysteriet i det dagligdagse og nære, er noe som tiltaler dem spesielt. *Du mørke stall skal være, mitt hjertes frydeslott (Mitt hjerte alltid vanker v. 2)* er et godt eksempel. Det interessante er å sammenligne dette med sanguttrykket. Uttrykket er ydmykt, ikke storslått og utadvendt, men med en indre dynamikk, som hos Brorson. Sprengkraften ligger i de små, fortettede virkemidler. Det innadvendte uttrykk, det innadvendte halleluja, den mollstemte lovsang.

Meditativ sang

Sangen i haugetradisjonen er ofte blitt karakterisert som meditativ. Forskere har også fremhevet haugebevegelsen som en vekkelse som har fornyet meditasjonens praksis.¹³ Utøverne mener at den langsomme, melismatiske

syngemåten er viktig for å skape stillhet og konsentrasjon slik at ordene får synke.¹⁴ Også yngre utøvere kan ha denne oppfatningen og si at sangen skal ha den egenskap at den skaper stillhet og ro og en meditativ tilstand.¹⁵

Sangen skaper stillhet. Flere utøvere fremhever dette med stillhet som en viktig egenskap ved sangen. Flere historier i fortellertradisjonen knyttet til sangen viser det, og det erfares også tydelig i utøversituasjonen. Sangen rydder rom for stillheten både i menneskets indre og i omgivelsene. I mystikken er stillheten en forutsetning for å kunne samle seg, konsentrere seg. Også der er det snakk om en ytre og en indre stillhet. Når den indre stillhet tar over, kan den også bli uavhengig av ytre stillhet. Dette er velkjent erfaring blant haugetradisjonens utøvere. Sangeren kan bevare den indre ro i en utøvingssituasjon med barnelek og husarbeid rundt seg.

Arvo Pärt fra Estland, en av vår tids komponister, utmerker seg spesielt ved sin meditative musikk. Her er det interessant å vise til hva han sier om sin musikk. Selv foretrekker han helst å bruke ordet konsentrasjon, fordi han tar avstand fra meditasjonsformer i moderne nyreligøsitet som han mener ikke er rettet mot indre samling og konsentrasjon. Han sier om sin musikk at den vokser ut av stillheten og beveger seg langs taushetens grense. For ham er stillheten det motsatte av passivitet, stillhet er aktiv. *Tiden, det vil säga tystnaden, omger mig så at jag börjar lyssna*, sier han.¹⁶ I kristen mystikktradisjon og spesielt i haugiansk tradisjon er meditasjonen konsentrert om ordet. Dens metode er ikke å søke gudsforening alene ved å gå inn i seg selv, som en reise innover i sitt eget jeg. Det er en aktiv søken gjennom konsentrasjon om ordet, ordet i deres hellige skrift Bibelen, som også er grunnlaget for sangtekstene. Kristen mystikk bygger på overgivelse, å oppgi seg selv for å finne seg selv, gjennom overgivelse til den annens (Guds) vilje. I denne meditasjonsmetoden gir det mening å snakke om en aktiv stillhet, en *lyttende stillhet*, ikke stillhet for sin egen skyld; det som kan kalles en skapende stillhet, som hos Arvo Pärt.

Hos Arvo Pärt er stillheten forbundet med tid og tidløshet, mellom nuet og evigheten: *Förbli stilla, låt dig omslutas av ögonblicken, håll stadig fast det och lev i det som i evigheten*.¹⁷ Dette er velkjent tale for mystikerne. Skillet mellom tid og evighet opphører i nuet, når man konsentrerer seg om å være til stede her og nå. Da kan også den mystiske forening finne sted.

Sang som tekstdeklamasjon

Det meditative har sammenheng med konsentrasjon om ord, tekster. Forholdet mellom sangtekst og melodi er generelt sett et aktuelt forskningstema. Der pekes det på denne enheten, men vi har ikke kommet så svært langt i studiet av hva den består i. I meditativ sang er forholdet mellom tekst og melodi høyst aktuelt. Utsagnet fra utøvere som mener at sangen virker slik at ordene får synke, er helt sentralt her. Utøvere av tradisjonell sang i sin alminnelighet har også pekt på det at sangen er en form for tekstdeklamasjon, at sangen skal tolke teksten, tydeliggjøre ordene.¹⁸

I mystikken snakkes det om *resitasjonsmeditasjon*, som også skal være den eldste meditasjonsform. Den utviklet seg særlig hos ørkenfedrene. Resitasjonsmeditasjon foregår slik at den som mediterer leser halvhøyt fra den hellige skrift, en tekstresitasjon med konsentrasjon om enkelte ord og setninger som gjentas, (grunne på ordet i sitt hjerte).¹⁹ (Se også neste avsnitt her, om rytmen.) Overgangen fra resitasjon til sang er glidende. Ove Kristian Sundberg skriver om overgangen fra tekst til tale, at tekstens musikalske potensial aktiviseres på en spesiell måte ved høytlesning. Slik oppstår resitasjon på én tone, den enkleste form for sang. Sundberg mener at vi her, fra tale til resitasjon, fenomenologisk sett står overfor visse musikalske grunnprinsipper. Resitasjonens mening er at det som framføres lettere skal kunne høres og bli oppfattet i det store rom. En annen mening er *løftning*, at *resitasjonen har en viss løftning som resultat*, skriver Sundberg.²⁰ Ut fra de perspektiver som er nevnt her, bør vi ha muligheten til å komme et skritt på vei til en dypere forståelse av utøvernes utsagn om sangen som tekstdeklamasjon og at sangen får ordene til å synke.

Melodien kommuniserer ordene til den som synger. Sangen tillegges til og med ekstra fortrinn fremfor talen nå det gjelder å formidle ordet. Utøverne kan fortelle om sangens evne til å nå lenger enn det talte ord, at sangen har stor evne til å gripe hjertene. For dem er også sanguttrykket viktig, sangen må synges på en bestemt måte for at den skal fungere som forventet. De mener bl.a. at kirkens offisielle sangstil, med jevn og regelmessig rytme og melodilinje som går rett fram uten melismer og glidninger på tonene (uten *krull* og *bøyninger*) ikke hjelper sinnet til å samle seg. For at sangen for dem skal fungere meditativt stiller de også visse stilmessige krav til melodien.

Å kalle denne sangen for "ord-musikk" er fristende. Veien fra resitasjon av ord, tekster, til fullt utbygde melodier synes ikke så lang. Vi kan tenke oss

at musikken skapes gjennom resitasjon av tekster. Ove Kristian Sundberg skriver om tekstens musikalske potensial. Arvo Pärt sier om sin meditative musikk at ordet skriver musikken.²¹

Ord og melodi forholder seg intimt til hverandre. Ikke slik at den ene går opp i den andre, men mer som selvstendige størrelser. Bakhtins tanker om *tekst* og *dialog* kan hjelpe oss å se dette tydeligere. Hvis vi ser på både sangtekst og melodi som tekster slik Bakhtin definerer tekst, kan vi tolke forholdet mellom dem som tekster i dialog. For at dialogen skal komme i stand, må det være et likeverdig forhold, og et nært forhold, som jeg til du. I dialog mellom tekster – her mellom sangtekst og melodi – blir *tekstene* til, de levendegjøres, virkeliggjør hverandre, idet de går ut over seg selv og blir til for den andre. Vi kan se dette som en skaperprosess, en kreativ prosess, som foregår i nuet men også over tid. Denne prosessen skjer individuelt samtidig som den er del av et miljø med felles musikalske og religiøse verdinormer. Denne kreativitet må ha vært særlig stor i det haugianske sangmiljøet. Det store tilfang av nytt sangrepertoar, både tekstlig og melodisk, og videreutvikling av eldre repertoar i dette miljøet vitner om det.

Ved å se på forholdet mellom tekst og melodi på denne måten, som *dialog* mellom selvstendige *tekster* etter Bakhtins tanke, kan vi bedre forklare det faktum at vi i denne sangtradisjonen ikke finner ytre tegn på det nære forhold mellom de enkelte ordenes meningsinnhold og melodien. At utøverne hele tida understreker dette med enheten mellom melodi og tekst, gjør at vi likevel må ta dette på alvor. For dem er melodiens oppgave å tydeliggjøre ordene, hjelpe sangeren til å meditere over ordene. Det kan også skje på andre måter enn at bestemte melodiske figurer forbindes med enkelte ord. Forbindelsen mellom ordene og melodien ser ut til å ligge på et annet nivå. Det interessante her er alle de eksempler vi finner på melodier og melodiske enheter som vandrer på tvers av funksjoner og situasjoner og tilpasser seg nye tekster og omformes for å kunne fungere i den gitte brukssituasjon. Dette begrenser seg ikke bare til religiøse sammenhenger, men er et generelt fenomen i tradisjonsmusikken. Også melodier fra verdslige brukssituasjoner kan gå over i en religiøs kultisk bruk, og omvendt. Innenfor den enkelte sang kan melodiske enheter og melismefigurer komme igjen på nye steder i teksten og til helt andre ord.

Interessant for oss er at dette forholdet mellom tekst og melodi finner vi igjen i annen kultisk sang, som i gregoriansk sang. Der er melismene primært plassert ut fra musikalsk-arkitektoniske årsaker, for eksempel

i fraseslutt. *Gregoriansk sang er ikke så mye innsiktet på de individuelle tekstlige forskjeller – ikke så mye opptatt av å tolke den enkelte tekst. I sitt uttrykk er den mer bestemt av tekstens og sangens plass eller funksjon i liturgien.*²² Også i haugiansk sangtradisjon gir det mening å si at det er bruken og funksjonen i den kultiske situasjon (liturgien) mer enn de enkelte ord, som bestemmer sanguttrykket. I denne bestemte funksjonen, i sangerens framføring, gis ordene et musikalsk uttrykk som skal fungere som forventet, et uttrykk som er mer virkningsfullt enn det talte ord.²³ Her vil jeg også vise til Margareta Jersild og Ingrid Åkesson som tar opp forholdet mellom tekst og melodi i *folklig koral*sang, og kaller denne syngemåten for *inhållstolkande*, d.v.s. at utøverne tolker tekstens meningsinnhold gjennom sin personlige måte å binde sammen tekst og melodi. Det synges sjelden teksttolkende på samme måte som i moderne visesang, romansesang etc.²⁴ Enheten mellom tekst og melodi går på et dypere nivå, der innholdet i teksten som helhet tolkes. De enkelte ord og setninger inngår i en helhet der de får en dypere mening enn hvis de tolkes hver for seg. Denne tolkningsprosessen inngår i en større sammenheng der også kontekstuelle tekster (jfr. Bakhtin) i utøverens virkelighetsoppfatning, fromhetstradisjon og utøversituasjon hører med.

På samme tid er det tydelig at melodi og tekst står i et nært forhold til hverandre når det gjelder uttalen av ord, slik at språklyd og melodi forholder seg til hverandre. Hver språklyd synges tydelig, som i tale. Ulikheter i språklydene utnyttes og forsterkes. Den aktive bruk av talens språklyder virker inn på melodiutforming, sangforedrag og stemmebruk. Også Arvo Pärt berører dette forhold når han sier at ordene skriver musikken: – *och det är meningsbyggnaden, orden, stavelserna, accenten och interpunktionen som bestämmer hur musiken skall gestaltas.*²⁵

”Organisk rytme”

Ved å se melodien i sammenheng med teksten kan vi få en dypere forståelse av det rytmiske. Det er en kjent sak at forskerne har hatt vansker med å si noe klargjørende om rytmen i tradisjonell sang, spesielt den religiøse. Det rytmiske regnes som en vanskelig nøtt å knekke. Mange har forsøkt å finne løsningen gjennom å måle tid i matematiske størrelser, ofte gjennom å skrive sangen ned på noter. Slike forsøk har resultert i at sangen tolkes mer eller mindre isolert fra teksten, ofte på instrumentalmusikkens premisser. Notesystemet er

heller ikke egnet til å tolke det rytmiske i tradisjonell sang generelt, og spesielt ikke den religiøse som er regnet for å være ekstra komplisert rytmisk.

Enkelte forskere har forsøkt å tenke i andre baner enn de rent matematiske, og her også tatt hensyn til sangteksten og forholdet mellom melodi og tekst. Innsamlere av religiøs sang fra Gloppen har karakterisert sangen som *musikalsk opplesning hvor man dveler ved enkelte ord og setninger og puster der det faller naturlig; en resitasjon som synges*.²⁶ Dette synes å ligge nær opp til utøveres uttalelser om sangen, at sang er tekstdeklamasjon, at ordene er viktige og at melodien skal tydeliggjøre ordene. Vi kan også konstatere at rytmen i sangen følger rytmen i teksten, slik utøveren ville ha deklamert teksten uten melodi. Tyngdemarkeringene i melodi og tekst stemmer stort sett overens. (Unntakene er hel- og halvslutninger der siste tone som regel er lang og betont, nest siste kort og mindre betont selv om den kan komme på tung tekststavelse. Denne synkope-virkningen er interessant, men her er det ikke anledning til å forfølge den nærmere.) Vektlegging på tyngre og lettere rytmemarkeringer i melodiforløpet er variert og nyansert, som i tale. Tyngdepunkter i teksten uthæves i melodien gjennom tid, *dveler ved enkelte ord og setninger* som sitatet over sier, og ikke i styrke. Susanne Rosenberg skriver om det samme, at tonenes lengde stadig varierer i forhold til hverandre, ingen toner er like lange, og i noen tilfeller kan forskjellene mellom korte og lange toner bli store.²⁷

Utøvere har også nevnt pusten i forbindelse med sangen, at å synge er som livet og pusten, og rytmen følger pusten. Sandvik, Ryssdal og Graff skriver at sangeren puster der det faller naturlig. Å definere sangrytmen som organisk kan synes mer i overensstemmelse med det som virkelig skjer. Med organisk rytme tenker jeg først og fremst på at rytmen ikke tar utgangspunkt i matematiske tidsberegninger men i mennesket, det organiske, i det talte ord og i pusten. Pusterytme er en annen måte å si det på, eller åndedrettsmusikk som Sundberg sier det. I sin utlegning om gregoriansk sang sier han at forbindelsen mellom musikk og åndedrett er fundamental, en forbindelse som har betydning langt ut over gregorianikkens ramme, og langt ut over vokalmusikkens ramme i det hele.²⁸ Ut fra dette ståsted gir det mening å se på forbindelsen mellom sang og mystikk for å komme lenger i forståelsen av det rytmiske.

Arvo Pärt har sagt at for ham er det å komponere som å ånde inn og ånde ut.²⁹ Stravinsky, en annen komponist som også skrev religiøs musikk (*Salmesymfonien* er et godt eksempel) skriver om den ontologiske tid og

den dynamiske ro, at den musikken som søker den ontologiske tid skaper en følelse av velvære og dynamisk ro.³⁰ Begrepet organisk rytme brukt om den haugianske sangtradisjonen innebærer også noe som går ut over det rent sangtekniske. Pusten, åndedrettet, kan sees i sammenheng med den ontologiske tid, og med det at sang er meditasjon.

I mystikken er rytmen fundert i mennesket både som kropp, sjel og ånd. Mystikerne snakker om den enkle og naturlige pusterytme. Noe av hemmeligheten med naturlig pusterytme i meditasjonen er at pusterytmen ikke skal holde igjen pusten men at åndedrettet skal *puste i oss*. Konsentrasjonen kommer når vi lærer å slippe vår unødvendige anspenhet. Den avspente oppmerksomhet er den beste kroppsholdning som samler oss til meditasjon.³¹ Dersom åndedrettet er sunt og naturlig er ikke innåndningen noe man gjør, men noe som skjer og som man lar skje, sier mystikeren Wilfrid Stinissen.³² Dette med at pusten ikke er noe man *gjør* men noe man *lar skje* henger for mystikerne sammen med overgivelsen, å overgi seg til Kristus, og at det er *Kristus som lever i meg*. En ytre og overfladisk pust, eller feil pust, kan hindre den indre utviklingen. Dette er svært viktig når man skal meditere.³³

Å tolke den haugianske sangen ut fra disse perspektiver gir mening. Pusten og hvordan man puster, hvor åndedrettet er fundert, ser ut til å være vesentlig for rytmen, ja for sangutøvingen i det hele tatt. Også pustepausene er fundert i den organiske rytmen, den tiden sangeren trenger både fysisk og mentalt. Hvor mange har ikke opplevd hvor dårlig notetegnenes pausetegn fungerer her. I meditasjonen er pustepausen viktig. Mystikerne er bevisste om det. Også den skal være med på å skape ro og konsentrasjon. Stinissen skriver at i pusteprosessen er kanskje nullpunktet mellom inn og utånding det viktigste moment. Etter utåndningen følger normalt en pause, der man venter på innåndningen. Det er viktig å vente til innpusten kommer av seg selv, "vente til det nye livet skjenkes oss" som Stinissen sier det. Det gjelder bokstavelig talt. Skjer ikke innpusten, dør vi. Det gjelder at vi ikke puster inn før det skjer av seg selv, ikke "tar det nye livet før det kommer".³⁴

Pusterytmen i sangen sett på bakgrunn av at sangen fungerer som bønn, kan bidra ytterligere til forståelse av dette med organisk rytme. I haugiansk sangpraksis fungerer sangen som bønn. Sangen skapes gjennom lengselen i menneskets indre, slik har flere sangere uttalt seg. Som hos Brorson er dette en gudslengsel og et inderlig ønske om gudsforening. Studiet av denne sangtradisjonen viser dette tydelig. Bønnen er sangens viktigste kultiske uttrykk. Det avspeiler seg i utøversituasjonen, både i sanguttrykk, sangenes

tekstinnhold, utøverens måte å framføre sangen på og selve den tilstand han er i når han synger. Sangerens forholdet til det som synges er dypt meningsfullt og personlig. Päivikki Suojanen skriver også om sang som bønn når hun skriver om *hymn singing in prayer meetings of Besecherism, the singing creates a link with the ultimate reality*, at eschatologiske forventninger og lengselen etter himmelen og Gud er det viktigste aspektet ved sangen, og siterer i denne sammenhengen kirkefader Augustin som sier at sang er dobbelt bønn.³⁵

Sangen kommuniserer ut over tid og rom, i utøverens hjerte, der kommunikasjonen mellom sangeren og Gud foregår i et jeg-du forhold. I en slik bønnesituasjon kan sangeren være uanfektet av omgivelsene, og helt konsentrert om det han gjør. Han er rettet innover i seg selv der dialogen foregår. Her beveger sangutøvingen seg på mystikkens områder. I mystikken er bønnen en vesentlig del av den mystiske opplevelsen. Kirkefader Augustin er en av dem som fremhever bønnen som den eneste naturlige vei til Gud og den egentlige innledningen til den mystiske forening. Bønnens jeg – du kommunikasjon mellom mennesket og Gud er det *sted* der den mystiske forening forberedes og oppnås.

Mystikerne snakker om å be med kroppen. I den sammenhengen kan vi også se det som er nevnt om den organiske rytmen og sangens funksjon som meditasjon og bønn. Pusten, åndedrettet, har i dypere forstand med meditasjon å gjøre og kontakten med en annen tidsdimensjon. Hjertet er meditasjonens og bønnens sentrum. Et sterkt eksempel på dette forhold finner vi i russisk ortodoks mystikk. Også dette kan være med på å belyse noe av det som menes med pusterytme og organisk rytme. I russisk mystikk er *hjertets bønn*, eller *Jesus-bønnen* sentral. Hjertet er det sted der bønnen foregår også rent fysisk. Bønnen skjer ikke bare i sjelen men i kroppen, i hjertet og i pusten. Pusten hjelper til indre samling. Så lenge bønnen er noe som skjer mekanisk, som er lokalisert i hjernen, hindres den gode pust og den indre samling. I Jesus-bønnen tilpasses bønneordene åndedrettet. Bønnen går blant annet ut på at man ved innånding sier og tenker : *Herre Jesus Kristus*, og ved utånding: *forbarm deg over meg*. Ved å gjenta dette lenge nok, vil bønnen med Guds hjelp til slutt be av seg selv i mennesket.³⁶ Forbindelsen mellom pusterytme og ord medvirker til at bønnen etter hvert blir like naturlig som pusten.

Avslutning

Hensikten med denne artikkelen har vært å si noe om sanguttrykket i haugiansk fromhetsliv. Helhetsperspektivet har vært viktig, og derfor er ren musikkanalyse isolert fra konteksten ikke prioritert. Det har vært viktig å se på sangutøverne i denne fromhetspraksis som primærkilder for å kunne forstå sangen som et kultisk uttrykk. Utøvernes holdninger og idéverden har vært et verdifullt kildemateriale for denne artikkelen.

For å kunne forstå sanguttrykket, har jeg ønsket å vise til den kultiske situasjon som avgjørende, og gjort forsøk på å sammenholde både sangen, sangeren og konteksten som integrerte deler i denne situasjonen. Utøversituasjonen, den kultiske situasjon, tolkes som skapende situasjon for sanguttrykket. Derfor har det vært viktig å knytte an til noe av innholdet i sangutøvernes fromhet og praksis, der nåtid og fortid står i en sammenheng i utøvernes virkelighetsbilde. Her har jeg forsøkt å vise deres forbindelse med mystikken, og at mystikken kan være et viktig redskap til å komme videre i forståelsen av sanguttrykket, spesielt rytmen og forholdet mellom melodi og sangtekst.



Artikeln har tidigare publicerats i *Ballader & blue Hawaii. Folkloristiske og musikkvitenskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6 juli 2005*. Red. Astrid Nora Ressem, Erik Henning Edvardsen, Hans- Hinrich Thedens och Reimund Kvideland. Oslo 2005: Novus forlag.

Noter

- 1 Musikk og liturgi, Oslo 1971
- 2 Feld 1944, s. 44–45
- 3 Børtnes 1999
- 4 Børtnes 1999
- 5 Suojanen 1984 s.140
- 6 Mehren 1992 s. 20
- 7 Oftestad, Rasmussen, Schumacher 1993, s. 173. Molland 1979, s. 56–57 m. fl.

- 8 Hjelde 1997, s. 26
- 9 Brorson 1994 s. 25 ff
- 10 Jens Johnsen: Kristelig Salmebok, 9. opplag, Tønsberg 1964
- 11 Biskop Kallistos Ware s. 50 f, 57
- 12 Børtnes 1999
- 13 Grün 1998 s. 16
- 14 Ragnar Vigdal m. fl.
- 15 Torhild Ostad, Vårt Land 29/5 1996
- 16 Kälve-mark 2002 s. 65
- 17 Kälve-mark s. 65,66
- 18 Gjertsen 2001 s. 127
- 19 Grün 1998 s. 22
- 20 Sundberg 1995 I s. 13; Gjertsen 2001 s. 127
- 21 Kälve-mark 2002 s. 59
- 22 Sundberg 1995 I s. 8
- 23 Gjertsen 2001 s. 127
- 24 Jersild & Åkesson 2000 s. 125
- 25 Kälve-mark 2002 s. 59
- 26 Sandvik, Ryssdal og Graff 1943–46
- 27 Rosenberg 1996 s. 11
- 28 Sundberg 1995 s. 2
- 29 Kälve-mark 2002 s. 76
- 30 Stravinsky 1963 s. 32
- 31 Grün 1998 s. 19
- 32 Stinissen 2002 s. 124
- 33 Stinissen 1990 s. 59
- 34 Stinissen 2002 s. 125–26
- 35 Suojanen 1984 s.15, 138, 122
- 36 En russisk pilgrims beretninger s. 101

Källor

Litteratur

Arndt, Johann 1974. *Den sanne Kristendom*, bok I–III, Oslo: Det evangelisk-lutherske kirkesamfunn.

- Biskop Kallistos Ware 1978. *Vejen. Ortodoks kristendom*; St. Vladimir Seminary Press Dansk utg.: Hl. Silouan Forlag.
- Braw, Christian 1985. *Bücher in Staube. Die Theologie Johann Arndts in ihrem Verhältnis zur Mystik*. Leiden: Brill.
- Brorson, en bog i 300 året for salmedigterens fødsel, red.: Dyrkjøb, Jan Ulrik, Frederiksberg 1994.
- Børtnes, Jostein 1999. *Bakhtin, dialogen og den andre*.
<http://www.st-sunniva.com/>
- En russisk pilgrims beretninger. Til dansk ved O. Hornby og P. U. Møller København 1999.
- Feld, Steven 1994. *Sound and Sentiment. Birds weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Second Ed. Philadelphia.
- Gjertsen, Ingrid 2001. "Helhetsperspektiv på sanguttrykk i tradisjons-sangen." I *Alt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman*, Vasa, s. 121–132.
- Grün, Joachim F. 1998. "Å søke inn mot midten – om kristen meditasjon." *Over Alt* nr. 2, s. 13–29.
- Hauge, Hans Nielsen 1840. *Om Religiøse Følelser og deres Værd*, Christiansand.
- Hjelde, Oddmund 1997. *Det indre lys*. Oslo.
- Holquist, Michael 1990. *Dialogism. Bakhtin and his World* London and New York: Routledge.
- Jersild, Margareta, Åkesson, Ingrid 2000. *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning om bakgrunden, bruket och musiken* Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 14. Stockholm.
- Johnsen, J. 1964. *Kristelig Salmebok*, 9. opplag, Tønsberg: Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn.
- Kälvemark, Torstein 2002. *Arvo Pärt. Om musiken vid tystnadens gräns*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Mehren, Stein 1992. *Det forseglede budskap*, Oslo.
- Molland, Einar 1979. *Norges kirkehistorie i det 19. århundre*, bind 1 og 2. Oslo.
- Müller, Heinrich 1866. *Aandelige Hviletimer: Betragtninger til Hus- og Bord-Andagt*. Stavanger.
- Oftestad, Bernt T., Rasmussen, Tarald og Schumacher, Jan 1993. *Norsk kirkehistorie*. Oslo.

- Rosenberg, Susanne 1996. "Med blåtoner och krus. Om äldre folkligt sångsätt." *Norsk Fokkemusikklag, Skrift nr. 19*, s. 7–12.
- Sandvik, O. M., Ryssdal, Graff. *Religiøse folketoner fra Gloppen*. Norsk musikkgransking 1943–46.
- Stinissen, Wilfrid 1990. *En bok om kristen djupmeditation*. Örebro: Bokförlaget Libris.
- Stinissen, Wilfrid 2002. *Lenger inn i bønnens landskap*. Oslo.
- Stravinsky, Igor 1963. *Musikalsk poetik*. Kbh.
- Sundberg, Ove Kristian 1970. *Musikk og liturgi*. Oslo.
- Sundberg, Ove Kristian: *Gregoriansk sang*. Kompendium vår 1995, I–III Institutt for musikk og teater, Avd. for musikk, Universitetet i Oslo, uni. pub.
- Suojanen, Päivikki 1984. *Finnish Folk Hymn Singing*. Tampere.

Blå biljett till Kristianstad

Jona Schain, en judisk förebedjare i Skåne

Anders Hammarlund

Två slitna inbundna volymer; en trave lösa notblad. Omsorgsfullt präntade noter samsas med hastigt nedkastade melodiska idéer. Det är fråga om musikaliska dokument, men de här handskrifterna berättar också om en resa genom en försvunnen värld som sträckte sig mellan Svarta havet och Östersjön – det europeiska hjärtland som författaren och översättaren Salomon Schulman kallat *Jiddischlandet*. Jag blev uppringd av Maynard Gerber, som är kantor i Judiska församlingen i Stockholm. Han hade i sin tur blivit kontaktad av Yvonne Schain som i sin ägo hade ett unikt material efter sin farfar Jona Schain (1877–1959). Vad var det egentligen för musik som avspeglades i handskrifterna, och hur skulle de ömtåliga volymerna kunna bevaras för framtiden? Vårt samtal resulterade i en digitalisering av hela materialet som genomfördes våren 2008 på Svenskt visarkiv.

Mitt möte med Jona Schains handskrivna notböcker förde mig till en helt oväntad plats, det tidiga 1900-talets Kristianstad. Det visade sig att den skånska småstaden faktiskt hade haft del i Jiddischlandet. Med början på 1870-talet invandrade judar från de delar av det gamla Polen-Litauen som vid den tiden hörde till Tsarryssland, från platser som i dag ligger i gränstrakterna mellan Polen, Vitryssland och Litauen. Små judiska församlingar uppstod, huvudsakligen i Sydsverige. Det här var människor som lämnat den betryckta men besjunga miljö som skildrats av Isaac Bashevis Singer och Marc Chagall: de judiska småstädernas arkipelag i det slaviska Östeuropa, med talmudlärd, klezmermusiker, improvisationsskickliga kantorer, karismatiska chassidiska rabbiner, socialistiska agitatorer, industriarbetare, jiddischdiktare och hebraister.

Den östjudiska invandringen till Sverige under decennierna runt sekelskiftet 1900, som omfattade 3–4 000 personer, var egentligen ett ganska obetydligt inslag i den väldiga migration som samtidigt pågick i Europa, där miljoner människor var i rörelse västerut, mot Nya världen. 50–60 miljoner européer beräknas ha utvandrat, däribland omkring två miljoner judar, och som bekant drygt en miljon svenskar. Av de judiska invandrare som anlände

till Sverige blev några så kallade transmigranter, dvs de fortsatte över Atlanten efter en tid i landet, men de flesta kom att stanna här. I Kristianstad omfattade den judiska gruppen aldrig mer än omkring 150 personer, men kunde trots det under några generationer utveckla ett traditionellt judiskt liv. Det dröjde dock till 1920 innan en judisk församling i formell mening bildades i staden; dessförinnan tillhörde judarna i Kristianstad församlingen i Malmö, som hade grundats 1871.

Det judiska Kristianstad skulle bli en ganska kort episod i stadens historia. Under efterkrigstidens urbaniseringsvåg blev utflyttningen omfattande, främst till Malmö och andra sydsvenska städer, och 1990 bestämde man sig till sist för att avveckla synagogan. I stadsbilden finns idag få urskiljbara spår av det judiska Kristianstad. Just därför är Jona Schains efterlämnade handskrifter betydelsefulla, men inte bara ur lokalhistorisk synpunkt. Han har uppenbarligen fört dem med sig när han invandrade till Sverige. De avspeglar hans vandringar som musik- och religionsstuderande i Tsarrysslands dynamiska slutfas, en tid när också den judiska kulturen i Östeuropa nådde märkliga höjdpunkter, bara några decennier innan den skulle komma att utplånas av nazism och stalinism.

Men Jona Schain var ju egentligen inte alls någon långväga migrant. Han var född i Skånes europeiska grannskap, i den lilla staden Swislocz (jiddisch Sislevich) i närheten av Grodno i det nutida Vitryssland. Avståndet därifrån till Kristianstad motsvarar ungefär distansen mellan Stockholm och Malmö. Swislocz och Kristianstad saknade inte likheter. De var bågge vallgravsomgivna, befästa städer i ett flackt, vattenrikt nordeuropiskt landskap som under de gångna seklen dominerats av skiftande politiska makter. Närheten och likheterna känns angelägna att poängtera, eftersom man annars lätt kan bilda sig en överdriven föreställning om de judiska invandrarnas kulturella främlingskap i den skånska provinsstaden.

År 1905 svarar Jona Schain på en annons i en judisk tidning. Han är då nygift och *chazn*, förebedjare, i en annan småstad som heter Stalowitz, men trakten är fattig och det politiskt instabila Ryssland en alltmer hotfull miljö för judarna. I Kristianstad har judarna nu blivit så pass många att de kan börja organisera sig enligt traditionella religiösa kriterier. Det finns då vissa funktioner som ur *halachas*, den judiska religiösa lagens, synpunkt är särskilt viktiga att upprätthålla – förebedjarens, religionslärarens och koscherslaktarens. Schain hade den nödvändiga kompetensen på dessa områden och sökte den utlysta befattningen. Efter ett års provtjänstgöring kan Schain låta sin hustru Rivke

och de två sönerna följa efter till Skåne. Men livet i Kristianstad är ingen dans på rosor, visar det sig. Som nyanlända, lågutbildade immigranter med till en början bristfälliga språkkunskaper hänvisades de östjudiska invandrarna till marginella och föga inkomstbringande födkrokar. Många försörjde sig som gårdfarihandlare, men det var ofta en osäker tillvaro, eftersom det krävdes tillstånd för sådan verksamhet, och sådana gavs vid denna tid bara åt svenska medborgare. Att få svenskt medborgarskap kunde emellertid för östjudiska invandrare vara ett mycket trångt nålsöga. Historikern Carl Henrik Carlsson har visat att antisemitiska föreställningar starkt påverkade de svenska myndigheternas bedömning av judiska invandrares medborgarskapsansökningar i negativ riktning.¹ Men nöden har ingen lag, och många av de nyanlända judarna tvingades till "svart" gårdfarihandel för att överhuvudtaget kunna försörja sig. Det här är ett fantasieggande men fragmentariskt berättat kapitel i den sydsvenska kulturhistorien.² De traditionellt religiösa gårdfarihandlarna, som förutom sina varuknyten eller ränslar också medförde böneutensilier för att kunna förrätta sin andakt i skogsbackar eller hölador, var inte välsedda av somliga lanthandlare och myndighetspersoner. Däremot var de ofta omhuldade av bondmororna, som gladdes över deras hemburna utbud av knappar och sybehör.

Den lön som den informella församlingen i Kristianstad kunde erbjuda Jona Schain visade sig vara närmast symbolisk. Den talmudlärdre förebedjaren tvingades till samma utväg som många av församlingsmedlemmarna. En vänlig granne som hette Abraham Dunskey erbjöd sig att introducera honom i gårdfarihandelns realiteter, och i sällskap med denne började Schain beresa den skånska landsbygden. I några familjehistoriska anteckningar från 1977 berättar sonen Isak levande om gårdfarihandelns vedermödor:

Pappa kunde ju inte språket och inte kände han till vare sig vägar eller byar så man förstår vilken stor tjänst Abraham gjorde oss i denna nödens stund. Han räddade oss bokstavligen.

Någon sådan lyx som en cykel hade man inte utan man var hänvisad till sina fötter som transportmedel. I ett knyte förvarade man de saker som man hade till försäljning. Där var div. underkläder för herr och dam, borddukar, strumpor, hängslen, strumpeband, näsdukar och ibland några kostymtyger. Så var det att stiga upp tidigt på morgonen så att man hann med första tåget kl. 5.00. Det var långt mellan byarna och stugorna. Ibland hann man inte med morgonandakten hemma utan

förrättade den på tåget. Eftersom man höll sträng kosher var den lilla matsäck man hade med sig snart slut. När Pappa kom hem på kvällarna var han både trött och hungrig och det var också lätt att se om han hade sålt något. Språksvårigheterna gjorde det inte lätt de första åren. Så småningom lärde han känna de olika vägarna och byarna och försökte klara sig själv. Det hände ibland att han träffade på något musikaliskt hem med piano eller orgel och då blev det kaffe med musikstund, som förgyllde upp livet lite. När jag tänker tillbaka på den tiden så ser jag ofta för mina ögon Mamma sittande och laga våra strumpor och kläder. När det började skymma mot kvällen och Pappa inte kommit hem tittade hon oupphörligt på klockan. Till slut när han inte hördes av blev hon orolig och slängde på sig sin brunrutiga yleschal och tog mig i handen och så gick vi långt ut på landsvägen för att spana efter honom.

Pappa var inte alls lämplig som handelsman. Han hade inget sinne för ett sådant yrke. Hans bräckliga kropp hade inga fysiska förutsättningar för att klara de svåra strapatser med att gå med ett stort knyte på ryggen flera mil om dagen och många gånger i både regn, snö och frost. Dessutom var det olagligt att idka gårdfarihandel utan tillstånd. Tillstånd gavs endast i undantagsfall och då till svenska medborgare. Först 1919 blevo vi svenska medborgare. De ridande poliserna jagade gårdfarihandlarna som vilda djur, vilket skapade en darrande oroskänsla och skygghet för överheten. Köpmännen i byarna var måna om sitt revir och fick de reda på att någon jude inkräktat på deras område anmälde han detta genast till länsmannen och strax var polisen där för att jaga dem. Tack vare bybornas många gånger godhet och välvilja kunde de i [de] flesta fall gömma dem på en vind eller källare eller i något uthus och på så sätt undgå dryga böter.

Någon särskild synagogebyggnad fanns inte i Kristianstad vid den här tiden. Man förrättade gudstjänst i lokaler som ställdes till förfogande av privatpersoner. Den yttre ramen kring Jona Schains sångliga insatser måste alltså ha varit skäligen enkel. Den musikaliska gestaltningen av bönetexterna är en viktig del av förebedjarens yrkesroll. Av denna orsak brukar termen *chazn* översättas med "kantor", men det är viktigt att framhålla att denne "kantor" alls inte är något slags kyrkomusiker. Hans funktion är mera central; det är han som leder gudstjänsten. Rollen kräver sålunda betydande teologiska och liturgiska insikter samt en förtrogenhet med det hebreiska

gudstjänstspråket.³ Rent liturgiskt kan man däremot mycket väl klara sig utan någon rabbin. Inom traditionell judendom ses rabbinen primärt som en lärdd (egentligen rättslärd): han utgör församlingens högsta teologiska auktoritet och representant, men han behöver inte ha någon framträdande roll i gudstjänsten. Kristianstadsjudarna får aldrig någon egen rabbin utan är i detta avseende underställda församlingen i Malmö.

Bara några år efter Schains ankomst till Kristianstad kom det lilla judiska samhället att delas i två läger. Konfliktens orsaker är inte helt klara, men klass- och bildningsklyftor inom gruppen kan ha bidragit, liksom olika geografiskt ursprung i emigrationslandet. Flertalet av de judiska invandrare som slog sig ned i Kristianstad i slutet av 1800-talet kom från staden Augustów med omnejd, i Suwałki-regionen i nuvarande nordöstra Polen. Schains hemtrakter ligger ca 10 mil österut. Troligen hade han ingen personlig kontakt med judarna från Augustów innan han kom till Kristianstad; han svarade ju helt enkelt på en annons. Motsättningarna ledde till att Schain sade upp sig från sin ursprungliga anställning, som inte alls motsvarade hans förväntningar. Han anlätades i stället av en *minjan*, en bönegemenskap, som bildats av en mindre krets av familjer som uppskattade hans speciella musikaliska och teologiska kompetens och inriktning. Men gårdfarihandeln var han ändå tvungen att fortsätta med för att få slantarna att räcka. Sönerna fick också tidigt börja bidra till försörjningen. Rivkes bror Selig, som följt henne till Kristianstad, hade startat en liten cigarrfabrik, och där förtjänade pojarna några slantar på att spika cigarrlådor efter skoldagens slut.

Som synes verkar omständigheterna i Kristianstad inte ha varit särskilt mycket bättre än i de polska småstäderna. Det är väl troligt att Jona Schain från början såg den skånska garnisonsstaden som en mellanstation på vägen till "di goldene Medine", det hägrande New York. 1920 hade familjen bestämt sig för att emigrera vidare till Amerika. Isak Schain berättar:

Alla utvandringshandlingar var klara och tiden för resan var bestämd. Men nu kom en missräkning. Jag var i militärtjänst och chefen för regementet vägrade mig tillstånd att resa. Mamma ville inte resa utan mig och det gick inte att övertala henne även om jag säkerligen kunnat följa efter när militärtjänstgöringen var över. Al [brodern] gick i läroverket men han hade en lärare som motarbetade honom av någon anledning. Han var trött på att läsa vidare. Pappa bestämde då att Al skulle emigrera till Amerika. Sommaren 1922 reste Al.⁴

Jona och resten av familjen blev alltså kvar i den skånska garnisonsstaden. Naturligtvis skulle det mångfasetterade judiska samhället i USA, särskilt i New York, ha erbjudit ojämförligt rikare möjligheter för en kulturpersonlighet som Jona Schain. Samtidigt var konkurrensen om de attraktiva kantorspositionerna där stenhård, och det är inte självklart att hans uppenbara lärdomsprofil skulle ha varit en fördel i den amerikanska miljön, där den publikdragande sångliga ekvilibristiken kommit alltmer i fokus vid kantorsrekryteringarna. I sin ofullbordade emigration i det provinsiella Kristianstad befann sig Schain visserligen i en av den judiska världens verkliga avkrokar, men han kunde ostört bevara sina noggrant nedtecknade musikaliska minnen. Och Sverige blev delaktigt i en stor tradition.

Jag skall snart försöka ge en bild av det musikaliska innehållet i Schains kvarlåtenskap, men för att dess kategorier och traditionslinjer skall bli



Glad judisk lärdom i Kristianstad 1950. Jona Schain och eleven Rolf A. Gibstein. Privat ägo.

begripliga måste jag först berätta mer om hans bakgrund och levnadslopp i Jiddischlandet. Födelseorten Swisłocz hade grundats, troligen i början av 1700-talet, på initiativ av den polsk-litauiske greven Tyszkiewicz, som hugfäst sig själv med en dyster stenkolonn mitt på torget. Orten hade i slutet

av 1800-talet drygt 3000 invånare av vilka mer än två tredjedelar var judar. Judarna i det gamla Polen-Litauen var förvisso en minoritet på riksnivå, men på lokal nivå utgjorde de ofta en majoritet. En sådan ort som Swislocz präglades helt av den judiska kulturen och dess institutioner. De två synagogorna var centralt belägna, och i anslutning till dessa fanns tre lärohus (*besmedresh*) med tillhörande bibliotek, en *mikve* (det rituella badhuset), rabbinens bostad, samt en judisk grundskola. Det judiska församlingsrådet, som bestod av ett tjugotal förtroendemän från lärohusen och olika judiska föreningar och institutioner, administrerade alla angelägenheter som berörde det judiska samhället, såväl religiösa som sekulära. I Swislocz var den traditionella, rabbinskt rationalistiska judendomen helt dominerande. Den mer folkliga chassidiska fromhetsrörelsen, som betonade den religiösa upplevelsen framför den talmudiska lärdomen, hade under 1800-talet blivit en betydelsefull faktor i Östeuropa, men den hade sin starkaste förankring i Ukraina. Litvakerna, de litauiska judarna, var *misnagdim*, bestämda motståndare till det chassidiska sektväsendet och känslomässigheten.⁵

De icke-judiska invånarna i Swislocz var huvudsakligen ortodoxt kristna vitryssar, men där fanns också polacker, som var romerska katoliker, samt en liten grupp muslimska tatarer. Så fanns där förstås ett antal ryska ämbetsmän som representerade den imperiella centralmakten. På det politiska planet blev under 1800-talets senare decennier den judiska socialdemokratiska arbetarrörelsen Bund ett viktigt inslag, vilket sammanhänge med en stark expansion för den lokala garveriindustrin.

Jona började i femårsåldern i *cheider*, den traditionella grundskolan, där han lärde sig läsa och skriva hebreiska och jiddisch, och fortsatte sina studier i Swislocz *jeshive*, dvs Talmud-skola. Fadern, Moshe David, var religionslärare och känd i trakten som en *zaddik*, en "helig man", som "utförde sitt lärarekall av helt ideella motiv".⁶ Hans lärdom överträffades därför endast av hans fattigdom. Tidigt moderlös inkvarterades den studiebegåvade Jona i tioårsåldern i Białystok, den största staden i grannskapet, där han fick möjlighet att utveckla sin musikaliska begåvning. Dittills hade hans studier helt fokuserat på den judiska lärdomstraditionen, men i Białystok började han medverka i kören i en av stadens moderna synagogor och kom på så sätt i kontakt med de nya estetiska strömningar som påverkade den judiska liturgins utveckling under 1800-talet. Nu blev Jona en *meshorer*, en medhjälpare eller lärning som assisterade förebedjaren under gudstjänsten. En meshorer kunde vandra omkring mellan olika *shtetlach* (judiska småstäder)

och rent gehörmässigt tillägna sig den liturgiska repertoarens olika dialekter, för att så småningom kandidera till någon förebedjarebefattning. I de små landsbygdsförsamlingarna var det vanligt att förebedjaren också var *shoichet*, dvs koscherslaktare, och Jona skaffade sig under sina vandringsår det nödvändiga diplommet för detta uppdrag. Skäktningen är ett svårt och grannlaga hantverk som kräver såväl veterinära som halachiska kunskaper och färdigheter.

Jona Schain hade nu en yrkeskompetens som hade räckt för att få anställning som chazn i någon judisk småstad mellan Volga och Wisła, men hans estetiska ambitioner drev honom vidare, till den metropol som vid den här tiden uppfattades som den mest dynamiska miljön i det judiska Östeuropa, Odessa. Hamnstaden vid Svarta havet, som hade anlagts när södra Ukraina vid slutet av 1700-talet införlivades med det tsarryska väldet, upplevde under 1800-talet en snabb expansion, där basen var exporten av spannmål från den ukrainska kornboden. En betydande industrialisering skedde också, och i den omfattande invandring från stora delar av Östeuropa som blev följden var det judiska inslaget framträdande. Judar från Brody i Galizien (då en del av den habsburgska dubbelmonarkin) som var anhängare av *haskala*, den judiska upplysningen, fick tidigt en kulturellt framträdande roll i staden, som därmed blev en inkörsport för den tyska reformjudendomen. På det musikaliska området blev den så kallade Brody-synagogan (Broder Schul) särskilt viktig, eftersom den var den första synagogan i Tsarryssland som hade organiserad körverksamhet.

Musikens plats i religionsutövningen hade blivit en avgörande fråga inom reformjudendomen. Bland de traditionellt inställda var det många som tyckte att estetiken på ett blasfemiskt sätt tilläts att träda i religionens ställe. Judisk kultur är självklart musikbejakande, och sedan gammalt tillmättes det musikaliska inslaget i bön och Torah-läsning mycket stor betydelse. I det liturgiska sammanhanget fanns dock ett restriktivt drag; musikens roll skulle här vara *medial*; den hade en tjänande funktion, som frambärare av ordet, det sakrala budskapet. Metaforiskt kan man uttrycka det så att den melodiska, sångliga gestaltningen av bönetexterna skulle fungera som ett slags PA-anläggning, som ett högtaleri som självklart borde vara av högsta tekniska kvalitet men vars klangliga effekter inte fick bli ett självändamål – sången skulle *förmedla* ett verbalt innehåll. Instrumentalmusik hade därmed ingen plats i den traditionella synagogan. Den liberala judendomens liturgiska förändringar under 1800-talet tenderade att frigöra musiken från

dess visserligen framträdande men ändå underordnade funktion; uppmärksamheten försköts från det verbala budskapet till det auditiva mediet, vilket inte var okontroversiellt. Introduktionen av orgeln i de mest radikala reformsynagogorna blev en verklig prövosten. Åtskilliga församlingar splittrades på denna fråga.

Att koordinera den tidigare "vildvuxna" församlingssången blev en central uppgift för kantorerna, som förebedjarna i de reformerade synagogorna nu började kallas. I de traditionella synagogorna var böneuttrycket individualistiskt. Musikforskaren och kantorn Abraham Baer, som 1857–1894 var verksam i synagogan i Göteborg och sammanställde en världsunik samling av judisk liturgisk musik, skriver insiktsfullt om denna tradition:

...dessa recitativ, trots de skillnader som finns mellan olika kantorer, har alla en gammaljudisk prägel; dock är och förblir de inget annat än individuella skapelser, då varje duktig förebedjare kultiverar sin egen så kallade "Steiger" (sångstil eller melodytyp) och strävar efter att utbreda denna genom sina lärjungar.⁷

I de responsoriala partierna av bönerna, där församlingsmedlemmarna gjorde sig hörda, fanns i de traditionella synagogorna ingen strävan efter samstämmighet och likformighet. Den etiskt verkningsfulla bönens musikaliska form skulle komma från hjärtat, skapas i stunden och vara en personlig utgjutelse. Förebedjarens extemporerings- eller rent av improvisationskonst, interfolierad av ett brus av personliga bönetolkningar snarare än av koncisa körklanger, kännetecknade den traditionella gudstjänsten. Att exakt fastlägga det musikaliska flödet uppfattades som ett religiöst hämmande ingrepp, och synagogans musik har därför genom seklerna varit en muntlig tradition, i den annars så extremt skriftpräglade judiska kulturen. Till saken hör också att bönetexterna, som ju var kärnan i liturgin, ursprungligen räknades till judendomens *muntliga* lära och först under medeltiden började samlas i kodifierade uppteckningar.

De judiska reformivrarna utgick från upplysningstidens toleranta idéer om religion och religionsutövning som universellt mänskliga behov. Upplysningstänkarna började se den spretiga mångfalden av religioner och teologiska system i världen som olikartade men kanske likvärdiga uttryck för andligheten. Men man verkar också ha tänkt sig att det i all denna

konfessionella partikularitet fanns en gemensam föreställning om den rituella utövningens "upphöjda" form, dess dramaturgiska karaktär av estetiskt stiliserat framträdande, höjd över den vardagliga kommunikationen.

Den traditionella synagogan hade däremot en hög grad av vardaglighet. Den var ju inte ett tempel, utan en mötesplats, där man träffades, småpratade och diskuterade om högst världsliga ting. Barn skrek, folk gick ut och in, samtidigt som bönen pågick och förebedjarens melismer svävade över sorlet.

Nu ville man gestalta gudstjänsten som en sammanhållen estetisk produktion, vilket avspeglades i de nya liberala synagogornas tydligt axiala, teatraliska utformning. Fyrstämmig körsång blev här ett framträdande – men i den judiska kontexten helt nytt – inslag. Tonsatta bönetexter, ja hela genomkomponerade liturgier introducerades. De berömda kantorerna Salomon Sulzer i Wien och Louis Lewandowski i Berlin brukar nämnas som de viktigaste representanterna för denna nya musikgenre. Ofta utgick man från någon traditionell bönemelodi, som bearbetades tematiskt och kläddes i fyrstämmig dräkt.

Sulzer och Lewandowski fick stort genomslag i Odessa, och här hade Jona Schain möjlighet att höra deras musik i goda och förebildliga framföranden. Men det är troligt att han redan i Białystok hade blivit bekant med detta moderna sätt att gestalta gudstjänsten. Schains lärlingsvandring illustrerar Jiddischlandets mångfald och rikedom. Jiddisch talades på 1930-talet av bortemot tolv miljoner människor och var därmed det tredje största av de germanska språken, efter tyska och engelska. Det var alltså betydligt större än något av de skandinaviska språken. Inom den judiska arbetarrörelsen uppfattades jiddisch som det levande folkspråket, men språket hade också en mångsekelgammal skriftlig tradition. Det fanns en rik press och en omfattande litterär produktion. De traditionellt bildade judarna behärskade också det hebreiska lärdomsspråket, som under 1800-talet fick en renässans. Judiska författare skrev dessutom på regionens slaviska majoritetsspråk och på den högtyska som var ett urbant lingua franca i hela Öst- och Centraleuropa. Alla dessa traditionslinjer sammanstrålade i Odessa där Jona Schain befann sig vid mitten av 1890-talet. Det mesta tyder på att det var här han skaffade sig sina musikteoretiska kunskaper, och det var också i Odessa han lärde sig att spela fiol. Försörjningen klarade han genom att verka som musiklärare och körledare i olika synagogor. Så småningom bildade han tillsammans med några andra unga män en kör, som snart blev eftersökt. I den judiska storstadsmiljö som hade uppstått i Odessa (1892 uppgick den judiska

befolkningen till 112 000)⁸ utvecklades ett slags frilansmarknad för kantorer, körer och körledare. Virtuosa kantorer kunde uppnå kultstatus; karriärer som avrundades på operascenen i New York inleddes i flera fall här.

Jona Schain verkar inte ha hört till denna så småningom estetiskt helt emanciperade kategori av artister. Han framträdde nämligen också som predikant, och det var helheten av hans religiösa och musikaliska interpretationer som uppskattades. Sonen Isak berättar om fadern:

Sången och predikan tycks ha uppskattats mycket. En gång vid en helg förrättade han gudstjänsten i en större synagoga. Menigheten blev så begestrad i hans predikan och sång, att damerna samlade ihop 200 rubler för vilket belopp de köpte honom en bisampäls med krage av mård. Jag minns att han hade den i många år och var mycket stolt över den.

Efter tiden i Odessa förefaller Schain ha försörjt sig som kringresande predikant och förebedjare, vilket var en ganska vanlig yrkesroll i Jiddischlandet. Många små församlingar hade inte ekonomiska möjligheter att anställa en kantor. Gudstjänsten kunde ledas av någon liturgiskt kunnig och musikaliskt utrustad församlingsmedlem, men när en kringresande chazn kom på besök lät man honom ta över, kanske för någon av de stora helgerna. Det var under dessa vandringsår Jona träffade sin blivande hustru:

Under sina resor, där han höll gudstjänst i olika städer kom han även till staden Selva [Selowa]. Där blev han inbjuden till sabbatsmiddag hos morfar och där träffade han mamma och de blevo förälskade i varandra. De ville gifta sig, men militärtjänsten, 5 år i Sibirien, stod för dörren. För att komma ifrån militärtjänsten gjordes en liten krumelur i åldersbetyget. Det kostade morfar 300 rubler. På så sätt fick han friskrivningssedel, en s.k. blå biljett.

Bröllopet stod år 1900. Jona hade lyckats slingra sig ur det tsaristiska militärväsendets tvångströja, men troligen hade han redan bestämt sig för att emigrera när tillfälle gavs. Medan den övriga utvandringen från Augustów- och Grodno-området kan beskrivas som en arbetskraftsmigration var familjen Schains överflyttning snarast ett följdfenomen; ett judiskt Kristianstad hade uppstått, och detta behövde sina religiösa funktionärer. Jona sökte ett

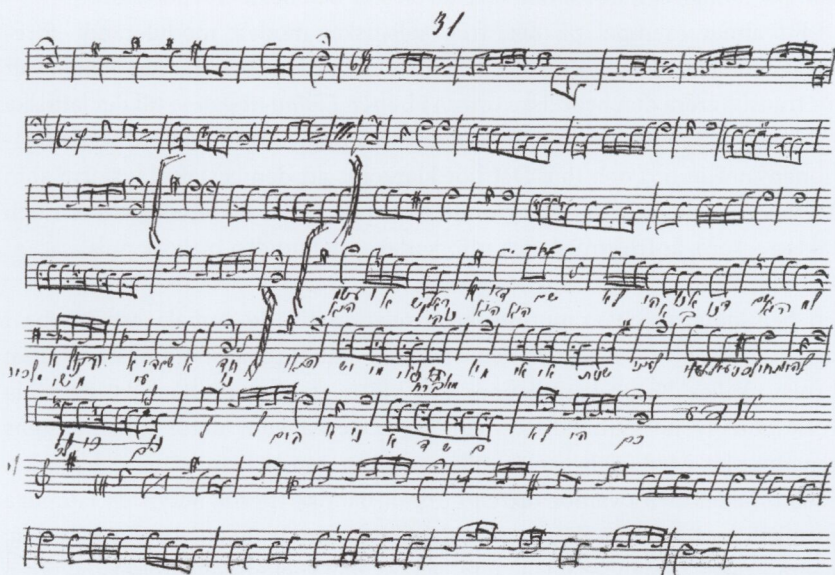
kantorsjobb; att han sedan tidvis kom att försörja sig som gårdfarihandlare var alls icke förutsett och berodde på de tvingande omständigheterna. Men nu till Jona Schains efterlämnade handskrifter. Det är inte lätt att ge någon definitiv karaktäristik av dessa hundratals sidor där ibland endast antydda musikaliska idéer omväxlar med utarbetade flerstämmiga kompositioner. Här väntar en verkligt spännande musiketnologisk forskningsuppgift på den intresserade! Några enstaka exempel får i den här korta artikeln ge en uppfattning om materialets utseende och spännvidd. Volym 1 består till stor del av melodier till den judiska liturgins traditionella bönetexter, i vissa fall i flerstämmiga arrangemang. Schain har angivit bönetitlarna i hebreisk skrivstil, så kallad kurrentskrift. Även de underlagda bönetexterna är återgivna med det hebreiska alfabetet, vilket förstås ger upphov till en skriftlig komplikation. Hebreiskan skrivs ju från höger till vänster, men notskriften som bekant från vänster till höger. Detta innebär att texten till stor del bryts upp i stavelser som var och en läses från höger till vänster men kombineras till ord i motsatt riktning. Dessutom finns här och där orienterings- och föredragsanvisningar på jiddisch, ävenledes i hebreisk kurrentskrift, t.ex. *ende* (slut), eller på ryska (med rysk ortografi).

18/7/11 30

Exempel 1: Schema Jisrael. Jona Schains notsamling, vol 1, s. 30–31

På s. 30–31 i Volym 1 möter vi en av de centrala texterna i den judiska gudstjänsten, *Schema Jisrael*, den monoteistiska deklaration som ibland kallas den judiska "trosbekännelsen" (*Schema Jisrael, Adonaj Elohenu, Adonaj echad*, "Hör Israel, Herren, vår Gud, Herren är En").⁹ Avsnittet, som är ett rent förebedjarsolo, börjar på de två sista systemen på sidan 30 med en textlös inledning, som först i stegvis fallande rörelse slår fast tonaliteten och sedan introducerar några rytmiskt pregnanta motiv i 6/8- respektive 4/4-takt. Därefter, på fjärde systemet på s. 31, kommer själva bönetexten, som bärs fram av en melismatiskt böljande melodiföring där införandet av den överstigande sekunden ciss – b på ordet *Elohenu* (Gud) i början av femte systemet framstår som den expressiva höjdpunkten.

Det här avsnittet demonstrerar en musikalisk kombinatorik som var karaktäristisk för den blomstrande chazzanut-genren i 1800-talets Östeuropa. Förebedjarna tillägnade sig gehörmässigt – och så småningom även via notböcker – ett rikt förråd av melodiska motiv och formler som cirkulerade i den multietniska livsvärld som var deras. De melodiska gestalternas "etniska" ursprung tillmättes ingen större betydelse; tanken att vissa melodier i sig skulle vara judiska, att de skulle vara spontana uttryck för en kollektiv



etno-religiös identitet, var främmande för traditionsbärarna. Förebedjarna förvaltade snarare ett improvisatoriskt förhållningssätt, en fri föredragsstil och ett vokalt sound som *tillsammans* med de melodiskt-rytmiska formlerna och det hebreiska språket bildade en specifik och för synagoga och bönehus omisskännlig upplevelsekvalitet.¹⁰ Det här sättet att göra musik för tanken till det musikteoretiska begreppet modalitet, men det skall framhållas att det inte fanns någon underliggande modal teori, ingen kodifierad systematik. Det är *musikforskarna* som tycker sig kunna urskilja en sådan när de börjar intressera sig för fenomenet i slutet av 1800-talet, men det är troligen mer korrekt att säga att det fanns ett odefinierat och föränderligt antal "melodistilar" som förknippades med olika delar av den judiska liturgin, och dessa kunde ha sina lokala och regionala "dialekter".

Det kan inflikas att den judiska spelmanstradition som sedan 1980-talet blivit en globaliserad musikgenre under namnet *klezmer* i mångt och mycket bygger på samma musikaliska habitus som traditionell chazzanut. Det melodiska formelförrådet var till stor del gemensamt, och den instrumentala föredragsstilen påverkades av synagogans vokala kultur. De judiska spelmännen rörde sig som allmänt tillgängliga expressiva specialister i en etniskt komplex miljö, och de förväntades ha en stor och flexibel repertoar.

Ett annat exempel på den fria, solistiska, modalt modulerande förebedjarstilen hittar jag på s. 155 i Schains Volym 2 (ex. 2).¹¹ Här har Schain valt att translitterera den hebreiska texten i bönen *Elohaj neshomo* till det latinska alfabetet, vilket förstärker underlättar textunderläggningen och tydliggör relationen mellan ord och ton. Det bör klargöras att den gestaltsform som åsyftas här, liksom i det föregående exemplet (trots taktartssignaturen och taktstrecken), är friritmisk och utförs utan regelbunden metrisk puls.

En belysning av chazzanutmusikens relation till de verbala aspekterna i den judiska liturgin ges av den speciella muntliga gestaltsform som brukar kallas Torah-kantillation, det vill säga den musikaliskt förhöjda recitation av de gammaltestamentliga texterna som utgör gudstjänstens tyngdpunkt. Med hjälp av de tilläggstecken som kallas *te'amim* har man sedan medeltiden ovanför texten i Torah-handskrifterna antytt de lämpliga musikaliska handlingsalternativen. Men *te'amim* är ingen absolut notation; några exakta tonhöjder anges inte, endast den melodiska rörelsekaraktären och den aktuella melodiformeln prosodiskt och semantiskt förtydligande verkan. Forskarna talar om *konjunktiva* (sammanbindande) och *disjunktiva*

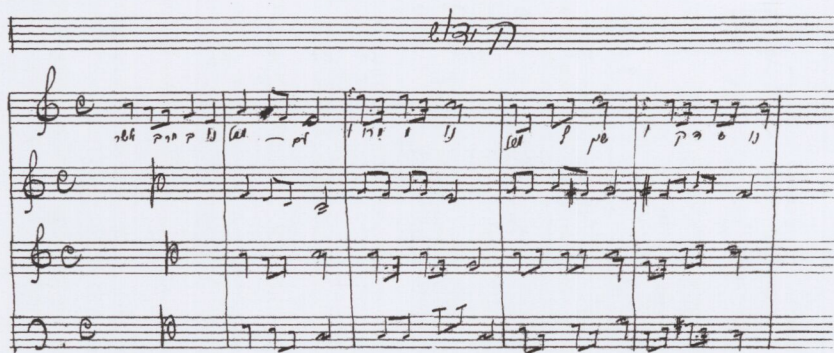
Handwritten musical score for "Elohaj neshomo". The score is written on ten staves in a single system. The notation is a form of staff notation with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written in a non-Latin script, likely a form of Hebrew or a related language, and are placed below the notes. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the notes, possibly indicating breath or phrasing. The overall style is that of a handwritten manuscript.

Exempel 2: Elohaj neshomo. Jona Schains notsamling, vol 2, s. 155.

(åtskiljande) funktioner; det finns inledningsformler, transportsträckor och slutfall. En te'amimförsedd Torah-text kan alltså rent melodiskt realiseras på många olika sätt. På motsvarande sätt ligger den övriga liturgins historiska

kontinuitet och identitet inte i en oföränderlig musikalisk repertoar, utan i den fastlagda sekvensen av bönetexter och rituella handlingar.

Från s. 117–118 i Schains volym 2 hämtar jag ett exempel (ex. 3) på den fyrstämmiga sats som tillämpas i stora delar av handskrifterna.¹² Det är fråga om en körsättning (S-A-T-B) av *Kidush*, den bön över vinet med vilken sabbaten och andra judiska helger inleds. Till skillnad från den rapsodiska stilen i det tidigare solistiska exemplet är det här fråga om en homofon, funktionsharmonisk körsats. Den här körstilen bör Schain först ha kommit i kontakt med i den liberala "körsynagoga" i Białystok som omnämns i Isak Schains anteckningar och sedan utvecklat under sin tid i Odessa.



Exempel 3: *Kidush*. Jona Schains notsamling, vol 2, s 117–118

Den musikaliska profil som avtecknar sig i handskrifterna var troligen en bidragande faktor till de problem som Schain upplevde i relationen med sina uppdragsgivare i Kristianstad. Den solistiskt expressiva förebedjarstilen med dess artistiska framtoning hade en självklar publik i judiska storstäder som Odessa, Czernovitz, Lemberg, Krakow och Warszawa, men gick inte självklart hem i en skånsk shtetl, där gudstjänstdeltagarna kunde bli desorienterade av melismer och koloraturer. För dem var synagogan inte någon konsertlokal. De fyrstämmiga körsättningarna förknippades med den liberala reformjudendomen och uppfattades av många traditionella judar som eventuellt ojudiska moderniteter. Församlingen ville ha en religiös funktionär som utan nymodiga estetiska anspråk skötte de rituella sysslorna. Schain däremot var en konstnär och ville på ett personligt och nyskapande sätt gestalta den religiösa traditionen. Konflikten är inte unik för Kristianstad. Förebedjarens ställning var ambivalent. Man behövde hans tjänster men hans sociala status var ofta oklar.¹³

Musikpersonligheten Jona Schain framstår alltså som en talmudkunnig rationalist med rötter i den litvakiska rabbiniska lärdomstraditionen, och det var inte minst i rollen som religionslärare han kom att göra en insats för det judiska Kristianstad.¹⁴ Men ett typiskt drag i Jiddischlandets kultur var på sätt och vis lärdomens folklighet. Schain var också en vissångare som med mustiga jiddischtexter kunde underhålla kristianstadsborna vid familjefester och i samband med de stora judiska helgerna.¹⁵ Kanske var det utanför synagogan som man bäst förmådde uppfatta hans artisteri. I en hel del skånska stugor hade man också i 1900-talets början förundrat och beundrande kunnat lyssna till den expressiva tenorstämman från Swisłocz och Odessa.

Schain hade när han kom till Sverige väl aldrig kunnat drömma om att hans slitna notböcker några decennier senare skulle framstå som unika dokument över en praktiskt taget utplånad musiktradition. Av alla de notböcker som medfördes runt Östeuropa av kringresande judiska predikanter och förebedjare är det mycket få som har bevarats. Man kan inte åka över Östersjön till Swisłocz, Stalowitz eller Białystok för att göra jämförande studier. Förintelsen brände människor, men även deras böcker.¹⁶

Jag vill avsluta den här artikeln med några levande rader ur Isak Schains anteckningar, en pregnant minnesbild från det judiska Kristianstad i början av 1900-talet:

När Mamma lagt den vita bordsduken på bordet och tänt sabbatsljusen sänkte sig en fridfull helgstämning över vårt hem. Pappa levde upp och glömde för en stund vardagsbekymren. På lördagseftermiddagen kunde man se honom sittande med stämgaflöten i handen och sina nothäften framför sig sjungande de olika stämmorna i någon av sina kompositioner.¹⁷

Noter

- 1 Carlsson 2004. Avhandlingen ger en detaljrik bild av den östjudiska invandringen till Sverige ur historiskt, demografiskt och socialt perspektiv.
- 2 Den av Jacquelin Stare redigerade antologin *Judiska gårdsfarihandlare i Sverige* (1996) anbefalles.

- 3 Böneledarens ursprungliga hebreiska benämning anses ha varit *Shaliach tsibbur*, vilket betyder ungefär "församlingens företrädare" eller "språkrör" (inför Gud). Termen *Baal t'fillah*, "bönens mästare", "föredjare" var också vanlig inom traditionell judendom. *Chazzan* (jiddish *chazn*) betecknade ursprungligen yrkesrollen som vaktmästare eller uppsyningsman för synagogan, ett uppdrag som kunde vara förenat med förebedjarens. Om förebedjarrollens historiska utveckling, se Elbogen 1993, Slobin 1989 och Werner 1976.
- 4 Isak Schains familjehistoriska anteckningar, s. 7.
- 5 *Misnagdim* betecknas ofta som "ortodoxa", men detta är egentligen inte någon judisk term, och den leder ofta till direkta missförstånd. Jag föredrar därför termen "traditionell". Någon avgörande teologisk skillnad mellan de olika judiska riktningarna finns heller inte. Klyvnaden mellan traditionalism och reformism handlar mycket om synen på judendomens rituella praktiker och regelverk. Den traditionella, "ortodoxa" judendomen av litvakisk art kunde med sin stränga förnuftstro i vissa avseenden mycket väl förenas med 1800-talets haskalapräglade modernitet. Numera beskrivs chassidiska judar ofta som "ultra-ortodoxa", men deras rörelse uppstod i ett slags "frireligiös" opposition mot den traditionella, lärdomsinriktade judendomen.
- 6 Isak Schains familjehistoriska anteckningar, s. 2.
- 7 Författaren och Svenskt visarkiv driver 2009–2011 ett av Riksbankens jubileumsfond finansierat forskningsprojekt kring Abraham Baer och hans miljö i det sena 1800-talets Göteborg.
- 8 Jewish Encyclopedia (1901–06), art. "Odessa".
- 9 SVA Handskriftssamling, Kopiesamlingen, Schain J., Vol 1:18 (Digitala arkivet B).
- 10 Termen *nusach* eller *nusech* brukar användas om denna expressiva helhetskvalitet; man kan tala om såväl personlig som lokal *nusach*.
- 11 SVA Handskriftssamling, Kopiesamlingen, Schain J., Vol 2:82 (Digitala arkivet B)
- 12 SVA Handskriftssamling, Kopiesamlingen, Schain J., Vol 2:62 (Digitala arkivet B)
- 13 Om *chazzan*- och kantorsrollens socioekonomiska aspekter, se Slobin 1989.
- 14 Eleven Rolf Gibstein berättar om sin tid som elev hos Schain på hösten 1950:
 "Min mor, som var änka sedan jag var 6 år gammal erbjöds av Jona Schain att jag kostnadsfritt skulle undervisas av honom inför min *bar mitzvah*. Han betraktade att undervisa en änkas barn" ... ur religiöst hänseende som en *mitzvah* (god gärning). Han startade undervisningen med mig ungefär ett år före *bar mitzvah*-dagen och den varade tills omkring ett halvt år efter denna dag. Jag gick direkt från skolan hem till honom där han bodde i en enrumslägenhet på söder i

Kristianstad och lektionen började med att han bjöd mig på kaffe och smörgås och sedan började vi repetera bönerna och sångerna jag skulle framträda med framför toraharken. Min röst tilltalade honom mycket"... "och jag kommer ihåg hur, inför varje sångs början, han tog fram sin stämgaflöjt för att jag skulle finna rätt ton. Han nöjde sig inte med att jag enbart skulle kunna sjunga och läsa texterna, utan han lärde mig också att översätta allt från hebreiskan till svenska. Dessutom lärde han mig allt en judisk pojke skulle kunna på sin bar mitzvah-dag. " ... "Jag gick och lärde hos min mentor drygt 1 ½ år, vilken period jag aldrig kommer att glömma." (E-postkommunikation med Rolf A. Gibstein april 2009.)

- 15 Schains viskonst, liksom några prov på hans chazzanut, dokumenterades ca 1945 i en serie på 15 st 78-varvsinspelningar på lackskivor som gjordes i Ågrens inspelningsstudio i Kristianstad. Skivorna (Jona Schains samling) har donerats till Statens Ljud- och Bildarkiv (nu KB:s avdelning för audiovisuella medier).
- 16 Efter första världskriget blev Grodno-regionen en del av det återuppståndna Polen. När Polen åter delades mellan Stalin och Hitler 1939 tog sovjetmakten först över med sina speciella handskar. 1941 rullade så den nazistiska krigsmakinen in i Jiddischlandet. På hösten 1942 likviderades det judiska Swislocz av de nazistiska ockupanterna. Ungdomar och arbetsföra transporterades bort med tåg; övriga fördes till ett närbeläget skogsområde där de sköts vid förberedda massgravar. Synagogor, lärohus, skolor och bibliotek plundrades och förstördes. Samma öde drabbade praktiskt taget alla Jiddischlandets tusentals byar och småstäder.
- 17 Isak Schains familjehistoriska anteckningar s. 6.

Källor

Jona Schains handskrifter Volym 1–3. Privat ägo. Skannad kopia i Svenskt visarkiv, digitala arkivet.

Familjehistoriska anteckningar av av Isac Schain 1977. Maskinskrivet manuskript. Privat ägo.

Personhistoriska handlingar rörande Jona Schain. Privat ägo.

Intervju med Yvonne Schain 2008 03 14.

Samtal med Bror Werbell 2009 03 19.

Fonogram

Jona Schains samling (15 lackskivor med Jona Schain, inspelande i Ägrens inspelningsstudio i Kristianstad ca 1945), KB:s avdelning för audiovisuella medier (tidigare Statens Ljud- och Bildarkiv).

Litteratur

- Ain, Abraham 1944–45 (1990). "Swisłocz: Portrait of a Jewish Community in Eastern Europe". I Deborah Dash Moore (ed.) *East European Jews in Two Worlds. Studies from the Yivo Annual*. Yivo Institute for Jewish Research. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Apelblat, Mose 1992. "Det judiska Kristianstad". I *Föreningen Gamla Kristianstad*, Årsbok, s. 54–73.
- Bredefeldt, Rita 2008. *Judiskt liv i Stockholm och Norden: ekonomi, identitet och assimilering 1850–1930*. Stockholm: Stockholmia.
- Carlsson, Carl Henrik 2004. *Medborgarskap och diskriminering. Östjudar och andra invandrare i Sverige 1860–1920*. Studia historica Upsaliensia 215. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Elbogen, Ismar 1993 (1913). *Jewish Liturgy: A Comprehensive History*. Philadelphia and Jerusalem.
- Fishman, Joana A. 1981. *Never say Die! A Thousand Years of Yiddish in Jewish Life and Letters*. The Hague/Paris/New York: Mouton Publishers.
- Hammarlund, Anders 2008. "Gestaltning, identitet, integration. Kantor Abraham Baer (1834–1894) och liturgireformen i Göteborgs synagoga", *Dokumenterat* 40. Bullentin från Statens musikbibliotek, www.muslib.se/publ/bulletin/dokumenterat_40.pdf.
- Hammarström, Per 2007. *Nationens styvbarn. Judisk samhällsintegration i några Norrlandsstäder 1870–1940*. Stockholm: Carlsson.
- Idelsohn, Avraham Zvi 1932. *Jewish Liturgy and its Development*. New York: Sacred Music Press, Hebrew Union College.
- Lomfors, Ingrid 2005. "Kantor Abraham Baer". I Ingrid Lomfors (red.), *Synagogan i Göteborg 150 år*. Göteborg: Göteborgs stadsmuseum.
- Lundquist, Gunnar 1993. "Judarna i Kristianstad". I *Föreningen Gamla Kristianstad*, Årsbok, s. 63–85.

- Nyström, Kerstin (red.) 1991. *Judarna i det svenska samhället: identitet, integration, etniska relationer*. Lund: Lund Univ. Press.
- Rubin, Emanuel 2006. *Music in Jewish history and culture*. Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press.
- Schulman, Salomon 1996. *Jiddischland. Bland rabbiner och revolutionärer*. Nora: Nya Doxa.
- Slobin, Mark 1989. *Chosen voices: the story of the American cantorate*. Urbana: University of Illinois Press.
- Stare, Jacqueline (red.) 1996. *Judiska gårdfarihandlare i Sverige*. Stockholm: Judiska museet.
- Valentin, Hugo 2004. *Judarna i Sverige. Från 1774 till 1950-talet*. Stockholm: Judiska museet/Natur och kultur.
- Werner, Eric 1976. *A voice still heard. The sacred songs of the Askenazic Jews*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.

”Vi har en broder till organist som lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen”

Musiklivet i Brödrauniteten under 1700- och 1800-talen med fokus på Sverige

Christina Ekström

Inledning

I blickfånget för denna artikel står musiklivet i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg under 1700- och 1800-talen. Dessa var de två största och mest väletablerade i vårt land i termer av verksamhet, organisation och egendom. I min forskning visade sig musiklivet i dessa församlingar vara mer omfattande än vad som tidigare varit känt. Därtill – såsom citatet från Brödraförsamlingen i Göteborg i rubriken indikerar – har jag visat att Brödraunitetens på lära och spiritualitet baserade koncept för såväl musicerande som komposition realiserades i Sverige.

Brödrauniteten grundades 1727 i den lilla orten Herrnhut som ligger ca tio mil öster om Dresden. För samfundets framväxt och etablering fanns ett par avgörande faktorer: den högdilige Nicolaus von Zinzendorf (1700-1760) på godset Berthelsdorf i Sachsen samt en grupp människor från det närbelägna Böhmen-Mähren (nuvarande Tjeckien) som var förföljda i sitt hemland för att de tillhörde det protestantiska samfundet *Unitas Fratrum* (de förenade bröderna). Dessa människor på flykt från förföljelse av katolska kyrkan i sitt hemland fick en fristad på Zinzendorfs gods. Tillsammans med honom utvecklade de den fromhetstradition, den förnyade *Unitas Fratrum*/Brödrauniteten, för vilken Zinzendorf fram till sin död var ledargestalt och nyckelperson. Genom sin högdliga börd och bildning bidrog han till att göra det acceptabelt också för de högre samhällsklasserna att ansluta sig till Brödrauniteten. Av betydelse för Brödraunitetens lära och spiritualitet var också hans pietistiskt färgade fromhet.

Efter denna korta historiska exposé över Brödraunitetens ursprung följer framställningar om dess insteg och etablering i Sverige, lära och spiritualitet,

innebörden av begreppet "Gemeinmusik", de medel med vilka gemeinmusiken implementerades i lokala Brödraförsamlingar samt om musiklivet i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg. Slutligen följer ett avsnitt om kvardröjande element av herrnhutiskt musicerande i vår samtid.

I det följande använder jag begreppet *Brödrauniteten* för det världsvida samfundet, *Brödraförsamling* för dess organiserade församlingsverksamhet i Sverige, ordet *herrnhutism* avseende Brödraunitetens teologiska inriktning samt *herrnhutare* för medlemmar. Därtill använder jag det tyska ordet *Gemeinmusik* för Brödraunitetens församlingsmusik. Detta för att skilja musiklivet i Brödrauniteten från musik och musikalisk praxis i andra samfund.

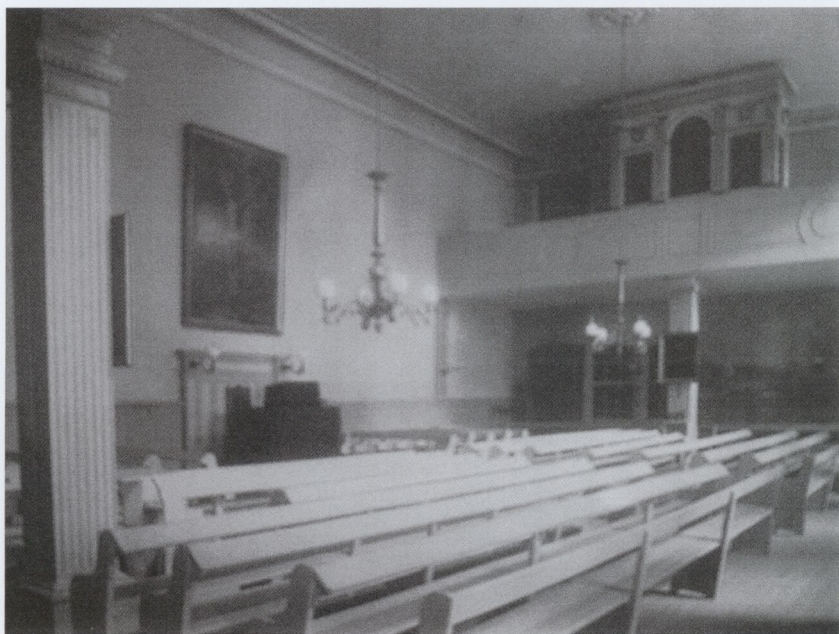
Brödrauniteten i Sverige

En central del av Brödraunitetens verksamhet var att sprida evangeliet till alla världsdelar varför också hela världen blev dess arbetsfält. Till länder dit kristendomen ännu inte hade nått sändes *missionärer* som skulle bo och verka bland folket. Till redan kristnade länder, däribland Sverige, skickades så kallade *diasporaarbetare* med syfte att söka upp andra kristna för att stödja dem i deras tro. Utöver att de besökte enskilda kristna strävade de efter att bygga upp sällskap.

Av betydelse för herrnhutismens tidigaste insteg i Sverige var den svenske assessorn Carl Henric Grundelstierna som var personlig bekant med Zinzendorf och deltog i den gudstjänst 1727 i Herrnhut då Brödrauniteten instiftades. Följande år gav Grundelstierna lektioner i svenska åt Melchior Zeisberger och Christian David som förberedelse inför deras diasporaarbete i Sverige. Dessa tillbringade några månader under 1731 i Stockholm tillsammans med Zinzendorfs sekreterare, Tobias Friedrich. År 1734 kom tre andra diasporaarbetare till Stockholm med syfte att verka bland samerna. Även om detta projekt misslyckades banade det väg för ett fortsatt diasporaarbete i Sverige. En mera kraftfull herrnhutisk influens kom i slutet av 1730-talet och kretsade kring prästen Thore Odhelius, skomakaren och diasporaarbetaren Elias Östergren samt docenten i grekiska, Arvid Gradin. Odhelius verkade främst i Stockholm medan Östergrens fält var Västergötland och Göteborg. Gradins första uppgift var att avlägga en visit hos ortodoxa kyrkan i Konstantinopel innan han under ett par år verkade som diasporaarbetare i Sverige som efterföljare till Odhelius och Östergren. Gradins strategi var att söka vinna

nyckelpersoner för herrnhutismen, till exempel präster, lärare och adelsmän, vilka i sin tur hade möjlighet att påverka andra. Gradin påbörjade även arbetet med att organisera efterföljarna i grupper utefter kön, ålder och civilstånd såsom man gjorde i Herrnhut.

Flera herrnhutiska sällskap närde en önskan om att bygga egna så kallade brödrasalar efter att tidigare ha samlats i privathem. Trots konventikelplakatet, den kungliga förordning från 1726 som förbjöd och straffbelade konventiklar (privata religiösa sammankomster) om de inte kunde anses som husandakter, beviljade Kungl. Maj:t sällskapen i Stockholm, Göteborg, Uddevalla och Karlskrona att bygga egna samlingssalar. *Brödrasalen i Stockholm* invigdes 1784 och var belägen på den tomt som bergsrådninnan Christina Charlotta Hierne hade skänkt. Adressen var Lilla Trädgårdsgatan, nuvarande Kungs-



Bilden visar Brödrasalen på Kungsträdgårdsgatan i Stockholm. Årtal är okänt. Foto från Stockholms Evangeliska Brödräfsamlings arkiv.

trädgårdsgatan 12 där numera S:a Eugenia kyrka finns. Hierne lät senare testamentera övriga fastigheter på tomten som i början av 1900-talet såldes styckvis bl.a. till banker, Berns salonger och judiska församlingen. För vinsten från försäljningen köptes en annan tomt som låg vid Sveavägen.

Där lät Brödraförsamlingen bygga ett modernt kontorshus inklusive en gudstjänstlokal som invigdes 1925. Numera fortgår verksamheten i egen fastighet med adress Sibyllegatan 13.

Brödrasalen i Göteborg invigdes 1787. Fastigheten, ett trähus i två våningar, var belägen på Kungsgatan i kvarteret som kom att få namnet Herrnhutaren. Flera stora eldsvådor drabbade staden varav branden den 20 december 1802 var den mest omfattande då 178 hus inklusive Domkyrkan och Brödraförsamlingens fastighet brann ned. Brödraförsamlingen lät bygga



Bilden visar Brödrasalen i Göteborg 1910. Foto från Stockholms Evangeliska Brödraförsamlings arkiv.

ett nytt stenhus i två våningar. I denna fastighet på Kungsgatan 45 ligger allttjämt Göteborgs Evangeliska Brödräfsamling.

Brödrasalen i Uddevalla invigdes 1803 och adressen var Kungsgatan. Även denna fastighet var belägen i ett kvarter som kom att kallas Herrnhutaren. År 1806 drabbades staden av en förödande brand då också brödrasalen brann ned. 1808 lades grundsten till en ny byggnad som invigdes två år senare. I mitten av seklet avtog verksamheten och fastigheten såldes 1851. *Brödrasalen i Karlskrona* invigdes 1804 och var belägen på Hantverkargatan. Denna Brödräfsamling upplöstes 1839. Det finns spår av ännu en brödrasal i Toarp, en mil öster om Borås. Detta nämner teologen Lennart Hallgren i sin opublicerade uppsats *Andliga rörelser i Toarps församling 1763–1868* (1963). Mot bakgrund av Brödraunitetens omfattande diasporaverksamhet kan man misstänka att Brödrasalar funnits även på andra orter.

Forskare har tidigare ställt frågan om hur många människor som kan ha deltagit i verksamheten i Brödräfsamlingarna i Stockholm respektive Göteborg. Med hjälp av medlemsförteckningar kom Arne Jarrick fram till att Brödräfsamlingen i Stockholm kunde ha omfattat 477 medlemmar under 1790-talet. Han nämner att uppgiften är mycket osäker.¹ Gösta Lext gjorde en liknande beräkning beträffande Brödräfsamlingen i Göteborg och kom fram till 168 medlemmar för år 1768. Medlemsförteckningar från denna Brödräfsamling visar att medlemsantalet mellan 1770 och 1808 höll sig runt 200 personer. Från 1824 finns uppgift om att antalet hade sjunkit till 108. Absoluta botten nåddes 1906 då antalet medlemmar var noll. Enligt föreståndaren fortgick ändå en viss verksamhet:

Någon societet finns här icke längre, ty vi hava ju icke en enda människa, som kan kallas medlem...[...]... Det är nu några som ganska regelbundet komma till salen, och jag hoppas att det skall bliva ännu flera.²

Citatet indikerar att det inte bara var medlemmar som deltog i verksamheten. Därför är det vanskligt att endast utgå från medlemsförteckningarna om man vill få en bild av antalet deltagare i verksamheten. Kompletterande uppgifter om deltagarantal ger de tre kategorier av samlingar som Brödräfsamlingarna i Stockholm och Göteborg anordnade. Där fanns: samlingar för allmänheten, för dem som var något förbundna med Brödräfsamlingen samt samlingar för medlemmarna. Det sammanlagda antalet personer som var delaktiga i Brödräfsamlingarnas verksamhet var därmed avsevärt mycket större än

vad medlemsmatriklarna ger besked om. Detta blir också tydligt i diasporaarbetaren, pastor Andreas Warnkes (1767–1862) levnadslopp:

Till min upmuntran hade jag den förnöjelse att se att antal af åhörare vid de allmänna Söndagspredikningar så förökade sig, att vår Sal icke kunde rymma dem ehuruwäl alla gånger wore upfylld med åhörare, som stodo, så att jag efter måste tränga mig igenom, för att komma till mitt ställe.³

Även frågan om social tillhörighet bland deltagare i Brödraförsamlingarnas samlingar har tidigare lyfts fram av forskare som Arne Jarrick (1987) och Gösta Lext (1950). Jarrick nämner att det fanns många "högdliga personer, höga ämbetsmän, politiker, intellektuella och andra inflytelserika människor" samtidigt som han anger att "den typiske svärmaren bland männen" var hantverkaren.⁴ Detta grundade han dels på namn- och yrkesuppgifter för personer som omnämns som herrnhutare i Hilding Pleijels *Herrnhutismen i Sydsverige* (1925), dels på uppgifter från medlemsförteckningen över "Lediga bröder 1793" hos Brödraförsamlingen i Stockholm. I likhet med Jarrick pekade Lext angående Brödraförsamlingen i Göteborg på att hantverkare var den dominerande yrkeskategorin samt att den näst största gruppen var handelsidkare. I min forskning har jag delvis funnit en annan bild av den sociala tillhörigheten hos deltagarna i Brödraförsamlingarnas samlingar, detta genom att studera dokument ämnade för unitetsdirektionen i Herrnhut. I dessa poängterades påfallande ofta närvaron av skilda stånd vid samlingarna. Från Brödraförsamlingen i Göteborg finns även rapporter om besök av kungarna Gustav III och Gustav IV Adolf.

Lära och spiritualitet

Grunden för Brödraunitetens lära var bibeln. Utöver denna tillmättes den känslomässiga upplevelsen av Jesus stor betydelse. Zinzendorf angav i ett av sina första verk, *Der Teutsche Sokrates* (1725/26), att den religiösa sanningen bor i hjärtat och inte i hjärnan. Den som ville tala om religion måste vara uppfylld i hjärtat som underförstått förknippades med känslans boning. Enda vägen till Gud var genom ett slags kärleksförhållande med Jesus, att förhålla

sig till honom som vore han en själens brudgum. Eftersom själen betraktades som femininum kunde alla, man som kvinna, identifiera sig som brud.

Yttringar av spiritualiteten, det sätt på vilket den religiösa erfarenheten kom till uttryck, skedde både på gruppnivå och på individplan. Beträffande gruppnivån betonar Zinzendorf i sin *Kurze, zuverlässige Nachricht* (1757) brödraskap och strävan efter enhet. Detta fick långtgående konsekvenser för medlemmarnas inbördes relationer och samfundets organisation varav *syskonskapet* och *chor-systemet* var de mest framträdande. Förutom att man kallade varandra systrar respektive bröder rymde idén om syskonskap att man betraktade varandra som jämlikar oberoende av social och ekonomisk status. Detta kom till uttryck i en enhetlig klädedräkt framför allt för kvinnor. I linje med strävan efter syskonskap och jämlikhet är också det system med grupperingar bland medlemmarna som utvecklades, *chor-systemet*. Inom detta delades de herrnhutiska syskonen in i grupper efter ålder, kön och civilstånd. Ett *chor* var något av en församling i församlingen med egna samlingar, aktiviteter och egen föreståndare. *Chor-tillhörigheten* bestämde också placeringen i gudstjänstlokalen och på begravningsplatsen. På platser där Brödrauniteten etablerade församlingsorter levde syskonen också i bostadsgemenskaper som t.ex. i Christiansfelt på Jylland. Hos kvinnorna kunde *chortillhörigheten* utläsas genom färgen på det band varmed den lilla huvudhättan knöts fast.

Kännetecknande för spiritualiteten på individplan var *liturgiskt leverne* och *känsla*. Liturgiskt leverne innebar att alla sysslor skulle utföras med värdighet och alltid genomsyras av en Jesusaktighet ("Jesushaftigkeit"). Detta gällde även i vardagssysslor som att tvätta och städa sitt hus. Betoningen av känslan i spiritualiteten går tillbaka till den eftersträfvansvärda relationen till Jesus: till kontemplation över och inkännande av hans människoblivande,



Erdmutha Dorothea von Zinzendorf samt hennes döttrar Henriette Benigna och Marie Agnes, här med exempel på den klädedräkt som herrnhutiska systrar bar. Bilder från Unitätsarchiv, Herrnhut.⁵

död och försoning. Känslor som detta väckte skulle komma till uttryck på ett naturligt sätt, inte vara låtsade eller härmade. Spår av känslornas betydelse i spiritualiteten ger bl.a. diarierna. Anmärkningsvärd är den ymniga förekomsten av beskrivningar av karaktären hos den känsla som kommer till uttryck. Påtagligt är också att diarierna visar på en omfattande retorik för det önskade känsloläget: "vi smälte i tårar", "mina ögon utbrusto i tårar", "våra ögon flöto i tårar" etc. Likaså indikerar de varierande intensitet i tåreflödena. Ibland anges endast att tårarna rann, i andra beskrivningar talas om att många deltagare grät eller att gråtandet var omfattande.

Gemeinmusik som teologisk idé

Musiklivet i Brödrauniteten kallades *Gemeinmusik*. Baserat på lära och spiritualitet rymde begreppet föreställningar om musikens objekt och funktion, om hur musiklivet i Brödrauniteten skulle särskilja sig från andra musikaliska praktiker, hur de herrnhutiska syskonen skulle sjunga samt idéer om hur musiken skulle utformas. För formuleringen av normerna för gemeinmusiken är tre personer framträdande: Nicolaus von Zinzendorf, musikern och musikläraren Johann Daniel Grimm (1719–1760) samt Christian Gregor (1723–1801). Den sistnämnde började sin tjänst hos Brödraförsamlingen som musiker för att sedan bli pastor och slutligen biskop.

Objektet för musiken var Jesus, hans människoblivande, liv, lidande och död. Detta gjorde Grimm tydligt: "Bara ett villkor skall vara bestämmande för oss, att den sanna musiken enligt Frälsarens bestämmelse inte skall rikta sig mot något annat objekt än Honom själv."⁶ Detta harmonierar med en av grundbultarna i herrnhutisk lära, den personliga och känslomässiga relationen till Jesus.

Gemeinmusikens funktion anslöt likaså till lära och spiritualitet genom att den skulle tjäna som kommunikation, såväl mellan människa och gudom som mellan gudstjänstdeltagarna – själsligt, emotionellt och visuellt. Medel för kommunikationen var framför allt sjungandet, explicit formulerat av Grimm: "Den mänskliga strupen är det ursprungliga musikaliska verktyg som Frälsaren skapat, så att vi genom detta sjungande kan tala med Honom."⁷

Gemeinmusikens avgränsning från världslig musik och kyrkomusik klar- gjorde Zinzendorf på följande sätt: "Skönheten i Gemeinmusik består i det,

att den gör de naturella skönhetserna, textens gudomliga simplicitet och gravitet, kännbara för öronen. Såväl konstmusik som världslig musik och den så kallade kyrkomusiken är emot ändamålet för Gemeinmusik.”⁸ Zinzendorf verkar här tala om att tonsättningar av en text ska utgå från dess inneboende rytm och betoningar. Detta till skillnad från vad som var fallet i den musik han benämner ”världslig musik” respektive ”kyrkomusik”. Likaså angav Zinzendorf att musik som påminde om dans var oönskad: ”Ett lättsinnigt sjungande med en dansens anda och hoppande melodi kan inte föredras av någon själ som sjunger för Frälsaren med barnsligt andligt hjärta.”⁹

Utöver att det fanns ett uttalat objekt och en funktion för gemeinmusiken rymde konceptet också *normer för hur man skulle sjunga och spela*. Beträffande sjungandet skulle dess känslol innehåll utgå från känslan för saken/ämnet – att kungöra Jesu död. Detta skulle generera en blandning av innerlig glädje och blid smärta. Utöver att känslan skulle komma till uttryck i rösten skulle den även prägla mimik och kroppshållning. Beträffande klangkaraktär skulle relationen till Jesus moderera allt pompöst, präktigt och skimrande så att rösterna lät brutna och skärpan sordinerad i instrumentens klanger. För samklangen i församlingssången var målet att den skulle låta som en enda röst. Gregor talade i förordet till sin koralbok även om att skönheten i koralsången kommer sig av att alla, om möjligt, sjunger med och att ingen överröstar någon annan. På så vis kunde en kraftfull men samtidigt mild harmoni uppstå. Likaså uppmanades de herrnhutiska syskonen att vara uppmärksamma på helheten när de sjöng, inte bara på sin egen känsla. Beträffande diktionen var det angeläget att sångtexterna artikulerades tydligt. Ytterligare en aspekt av sjungandet rör tempot, pulsen i musicerandet. Gregor menade att man skulle anpassa detta efter känslol innehållet i texten. Enligt honom var det försångaren som skulle ange tempot medan församlingen skulle anpassa sig efter denne. En riktlinje som gällde alla instrumentalister var att de skulle spela med en känsla som helt överensstämde med liturgens stämning under gudstjänsten. Bland instrumentalister var det organisterna som fick de mest explicita instruktionerna. Dessa gällde till exempel hur preludier och interludier skulle spelas, hur man lämpligen skulle transponera och registrera. Den övergripande principen var att utgå från sångtexten, att delta med andakt i sitt hjärta och att spela – inte virtuost, inte obildat – men med en enkelhet. I förordet till sin *Choral=Buch* (1784) angav Christian Gregor att:

Allt som låter främmande vid församlingens sång, stör både dess angenäma överensstämmelse och hjärtanas tysta andakt. Detta märks särskilt vid mellanspelen från en sångrad till den andra. I enlighet med sitt egentliga ändamål utgör dessa en simpel [enkel], angenäm och bestämd vägvisare vid övergången ur det föregående till det följande: om de är något konstlade eller till och med oöverlagda eller oskickligt spelade, så stör de det sanna sammanhanget mellan det ena och det andra.¹⁰

Dessa rader pekar på att enkelheten var ett medvetet estetiskt val och inte ett resultat av bristande musikalisk bildning.

Enkelhet var ett nyckelord även för utformningen av musiken. Detta för att texten var utgångspunkt för tonsättningen och skulle kunna uppfattas vid framförandet. Merparten av musiken som användes i Brödrauniteten var skriven av herrnhutiska bröder med gemeinmusikidealet för ögonen. Musikaliesamlingen i Brödraunitetens stora arkiv i Herrnhut skvallrar även om att det också framfördes musik av samtida tonsättare som inte hade någon känd relation till samfundet, som t.ex. C. Ph. E. Bach, W. A. Mozart och W. Gluck. Vissa utifrån kommande stycken tarvade anpassning för att kunna användas i Brödraförsamlingen:

Denna musik komponeras delvis av Brödragemenskapen själv, delvis används också kompositioner av andra mästare med de mindre ändringar som är nödvändiga för deras användande i församlingar. Därvid ser man huvudsakligen till att inga stycken av någondera slaget uppförs, i vilka något vilt, yppigt eller lättsinnigt råder, utan sådana som har en enkel och av var och en lättfattlig melodi med ett milt, värdigt och angenämt instrumentalackompanjemang.¹¹

I praktiken kunde förändringarna innebära att ett stycke förkortades, att harmoniken ändrades och att koloraturpassager ströks.

Metoder för införande av Gemeinmusik i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg

Dokument från Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg i början av 1800-talet pekar på en medvetenhet om gemeinmusikens idéer. Protokoll

från Stockholm visar på en strävan mot Gemeinmusik även om detta ord inte nämns. I församlingsdiariet från Göteborg nämns däremot ordet i samband med beskrivning av en samling för "gossarna": "Då vi har en broder till organist som lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen, börjar även sången, särskilt ungdomens, att bli mer liturgisk."¹²

I det följande ger jag exempel på de metoder som användes för införande av Gemeinmusik i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg: skriftliga dokument, enhetlig musikalisk repertoar, personal, samlingar för tjänare samt återkoppling från brödraförsamlingarna till Brödrauniteten.

Beträffande *skriftliga dokument* rymmer Zinzendorfs *Zeremonienbüchlein* (1757) den mest explicita beskrivningen av Gemeinmusik. Likaså ger Gregor i förordet till sin koralbok instruktioner om vad som skulle känneteckna Gemeinmusik, samt upplysningar till den sjungande församlingen, liturgen och organisten. Båda dessa böcker finns i arkivet hos Brödraförsamlingen i Stockholm. Vid synoderna, Brödraunitetens högsta beslutande organ efter Zinzendorfs död, formulerades bestämmelser för sång och musik som likaså spreds till Brödraförsamlingarna. Därutöver medierades kunskap om Gemeinmusik genom *levnadslopp*, de livsberättelser som herrnhutiska syskon uppmanades att skriva då de anade att livet nalkades sitt slut. Levnadsloppen var en betydande del av de församlingsnyheter ("Gemeinnachrichten") som spreds inom den världsvida Brödrauniteten.

Den *enhetliga musikaliska repertoaren* inom Brödrauniteten omfattade såväl församlingssång som kompositioner för en eller flera röster och instrument. Särskilt stor spridning inom Brödrauniteten, så också i Sverige, fick den av Christian Gregor sammanställda *Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen* (1778) med tillhörande koralbok (1784). Strävan efter enhetlighet kom också till uttryck i ensemble- och körrepertoaren. Detta framgår av bevarade musikalier i Brödraförsamlingens arkiv i Stockholm, Brödremenighedens arkiv i Christiansfelt, Danmark och Unitätsarchiv i Herrnhut. Tilläggas bör att det sistnämnda rymmer en betydligt större samling jämfört med de andra två.

Personalen, det vill säga diasporaarbetare och lärare, i Brödraförsamlingarnas tjänst var likaså betydelsefulla för att implementera Gemeinmusik. Detta för att de genom utbildning vid Brödraunitetens seminarier lärde sig vad Gemeinmusik innebar. Likaså bidrog deras cirkulerande mellan Brödraförsamlingar såväl inom som mellan länder till församlingsverksamhetens enhetlighet. Ett exempel är Adolph Sten som var diaspora-

arbetare i Brödraförsamlingen i Göteborg mellan 1792 och 1798. Han hade dessförinnan varit ledare för ynglingarnas och gossarnas chor i den holländska församlingsorten Zeist. Därtill hade han vistats i Herrnhut under ett par år. Ytterligare exempel är några kvinnor som arbetade i societetsskolan för flickor i Göteborg, en fröken Sholefield som kom från den engelska herrnhutiska församlingsorten Fairfield samt de herrnhutiska systrarna Müntzer och Werner från den likaså herrnhutiska församlingsorten Christiansfelt i Danmark. Bland lärare i societetsskolan för gossar i Göteborg märks Ludvig Heinrich Schmidt, född i Königsberg och utbildad vid Brödraunitetens skolor i Niesky och Barby.

Ännu en metod för införande av Gemeinmusik var de *tjänarfester* för musiker som anordnades i Brödraförsamlingarna. Vid dessa tillfällen då också kärleksmåltid firades förde diasporaarbetarna "ändamålsenliga samtal om saligheten att tjäna i Herrens hus och om brödrakyrkans grundidéer med hänsyn till musikens bruk i våra sammanträden". Detta enligt diarium från Brödraförsamlingen i Stockholm 1801. En kärleksmåltid (agape) bestod i en enkel förplägnad i form av t.ex. bröd och vin utspätt med vatten som deltagarna åt sittande i bänkarna i samlingsalen.

Utöver att Gemeinmusik infördes på flera sätt fanns också en *återkoppling* till Unitetsdirektionen från församlingarna. Den kom till stånd genom församlingsdiarier där verksamheten på lokalnivå beskrevs.

Sammantaget fanns för gemeinmusiken ett regelverk som medierades både skriftligt och genom praxis. Genom församlingsdiarierna fanns också kontrollsystem för att så verkligen skedde. I nästa avsnitt visar jag hur musiklivet gestaltades i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg.

Musiklivet i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg

Bevarade musikalier och beskrivningar av sjungande och spelande samt av instrument är mera omfattande för Brödraförsamlingen i Stockholm än för den i Göteborg. Utöver varierande personella och ekonomiska resurser kan detta ha sin grund i att den första brödrasalen i Göteborg förstördes genom brand 1802. Därtill var kontakten med Brödrauniteten bruten från 1920- till 1970-talet med anledning av en schism som gällde församlingens

ekonomiska tillgångar, varvid inventarier skingrades. Möjligen försvann då också musikalier.

I församlingsdiarierna finns talrika beskrivningar av situationer då man sjöng, vilket utöver gudstjänster också skedde vid andra samlingar av rituell art som invigningar och intagningar av medlemmar i församlingen:

Då skolinrättningen invigdes här i Nya huset war tillika, efter branden halftannat år sedan första bönestunden på denna tomt, som öppnades med denna sång: Jesu i ditt dyra namn wi åter, samlas här...¹³

1765 den 3 mars – om söndagen var broder Lagerberg hos oss för första gången, hwarmed vår lilla hop blef formerad, han talte lite om sitt tillstånd med många tårar hwilket gjorde bland bröderna en stor rörelse, vi uptogo honom med kärlekskyss under den versen "förknippa ett kärleksband" mm och slutade med "Nu Fader haf oss kär".¹⁴

Det sätt sjungande beskrivs på här står i samklang med vad som angavs som gemeinmusikens funktion: sjungandet som kommunikation såväl mellan Gud och människa som mellan människor.

... och sjungande föll vi på knä, och under en känslösam bön lät var en sig absolveras av vår käre Herre, vid dessa två lägenheter kunde man särskilt känna frälsarens närhet, och gråtandet var outsägligt.¹⁵

Vad säger denna betoning i diarierna av känsloläge och sjungande? Med tanke på att diarierna sändes till Unitetsdirektionen i Herrnhut verkar beskrivningarna av sjungande fyllda av känslomässig rörelse och tåreflöden dels bekräfta att sången och känsloläget hade en central roll i den herrnhutiska spiritualiteten, dels visa på att den lokala brödraförsamlingen handlade korrekt i förhållande till vad herrnhutisk fromhet förväntades vara. Tänkbart är, såsom den svenske diplomaten och författaren Carl-Gustaf Brinkman uppger med syftning på de herrnhutiska syskonen i Stockholm, att man var "tusen gånger värre" i diasporan än i den egentliga moderförsamlingen.¹⁶ Möjligen ville de herrnhutiska syskonen leva upp till bilden av vad de ansåg vara herrnhutisk spiritualitet.

I Brödrauniteten värderades sångböcker högt. Enligt Zinzendorf var sångboken en pendang till bibeln: "Sångboken är en sorts svar på bibeln, ett

eko och fortsättning. Ur bibeln ser man hur Gud talar med människor och ur sångboken hur människorna talar med Gud.¹⁷ I Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg finns ett omfattande antal tyska sångböcker. I Stockholm finns även svenska sångböcker som *Sions sånger* och *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser*. Dessa finns däremot inte hos Brödraförsamlingen i Göteborg. Även om det inte finns några bevarade svenska sångsamlingar där finns tecken på att *Sions sånger* var vanligt förekommande. Gösta Lext som gjorde en inventering bland böcker som är upptagna i bouppteckningar i Göteborg visar i sin *Bok och samhälle* (1950) att *Sions sånger* var den i särklass mest frekventa boken under tiden 1753–1820 vad gäller litteratur med kristlig anknytning.¹⁸

Angående användningen av sångböckerna visar församlingdiarierna på att man valde sångbok beroende på vem samlingen eller gudstjänsten var avsedd för. Vid samlingar för medlemmar hos Brödraförsamlingen i Stockholm användes svenska översättningar av den tyska brödrasångboken medan man sjöng ur den svenska psalmboken och *Sions sånger* vid samlingar som hölls för allmänheten på söndagseftermiddagar. Diarieuppgifter från Göteborg visar att den svenska psalmboken likaså brukades vid samlingar för allmänheten, med undantag för de samlingar som hölls på de stora festdagarna och botdagarna. Då sjöng man ur *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser*.

Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser, som till övervägande del består av svenska texter till den tidigare nämnda *Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen*, trycktes i tre upplagor (varav den första 1795) och innehåller 975 sånger. Därefter gavs samlingen ut 1806 i en "Ny och förbättrad upplaga" som innehåller 894 sånger. Melodihänvisningarna var samma som i tidigare upplaga men däremot var de flesta texter omarbetade. Sångboken invigdes i Brödraförsamlingen på "eine feyerliche Weise" utan vidare beskrivning av vari detta kunde ha bestått.¹⁹ Vid detta tillfälle skänkte församlingen cirka 200 exemplar till de mindre bemedlade syskonen. För båda upplagorna var herrnhutarbrodern Anders Dahlström (1739–1825) redaktör, översättare och författare. Den tredje och sista upplagan av *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser* trycktes 1832. Den var identisk med den föregående. Till *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser* finns en koralbok i handskrift, *Choral Bok til Andeliga Sånger Tryckte i Stockholm 1795*. Av sammanlagt 151 melodier i denna anges 148 som "art" följt av ett nummer. Dessa är identiska med koraler med motsvarande nummer i Gregors koralbok. En av de

resterande tre melodierna känns igen som Joseph Voglers "Hosianna Davids son". Vid de övriga två melodierna anges "mel 521" respektive "mel 151" vilka stämmer överens med de texter i *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser* över vilka dessa nummer anges. Beträffande "mel 151" återfinns den i svenska psalmboken (1986) som nr 238b där den uppges vara av J. G. Lotscher. Emellertid nämns inte hans namn i detta koralmanuskript.

Ytterligare en form för den gemensamma sången, om än i kombination med solo- och ensemblesånger, är den så kallade festpsalmen som användes frekvent såväl inom den världsvida Brödrauniteten som i Brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg. På festdagar med anledning av såväl händelser i Brödrauniteten som kyrkliga högtider utvecklades en praxis som innebar att man utifrån det dagliga bibelordet/temat fogade samman församlingssånger med solo- eller ensemblesånger. Denna enhet kallades psalm eller festpsalm och var alltigenom en sjungen liturgisk ordning. I församlingsnyheter från 1784 som spreds inom den världsvida Brödrauniteten finns följande definition av festpsalm:

Näst denna koralsång är även figuralsången bruklig i Brödraförsamlingarna, då det till vissa festdagar sätts samman och musikaliskt framförs särskilda psalmer, vilka alla består av bibliska texter med infogade koraler och allmänt utdelas i tryck, för att församlingen alltid skall veta och förstå vad som sjungs och musiceras och även kunna instämma vid koralerna på rätt plats.²⁰

Vem som medverkade i festpsalmerna bestämdes av anledningen till festen. Vid "enkornas fest" deltog dessa samt liturg, chor och församling, vid "lediga systrarnas fest" deltog utöver denna grupp även liturg, församling, solist och chor etc. Samtidigt som festpsalmen pågick firade församlingen en kärleksmåltid. Första spåret av bruk av festpsalm i Sverige jag funnit är 1767 och det sista 1848. I församlingsdiarier där festpsalmer beskrivs avspeglas flera direktiv från Unitetsdirektionen. Ett var att det inte med nödvändighet skulle skapas nya festpsalmer varje år. Ett annat direktiv var att det var önskvärt att det skulle finnas tryckta agendor som delades ut till dem som deltog. Exempel på en sådan ger bilden nedan som visar två av sammanlagt fyra sidor av festpsalm för 24 december 1790 från Brödraförsamlingen i Göteborg.

På agendorna finns endast texter och melodiangivelse i form av nummer utan hänvisning till vart numret syftar. Likaså indikeras solo- eller ensemblesånger

genom angivande av till exempel "aria", "duett" etc. I min forskning har jag dock funnit att numren hänvisar till den tidigare nämnda brödrasångboken och att det som indikeras "aria" textligt stämmer väl överens med de sånger som jag beskriver i det följande.

Til den 24 December, 1790.

ARIA.

Si, jag bådär eder stor glädje, hwilken allo Gofs
Fina wedderfaras Skall; ty i dag är eder föds-
der Gudsfaren, som är Christus, Herren i Davids
städ.

Lit. Mel. 22.

Han som uti sin Gudoms Thron,
Är Fadren lik, Guds ende Son,
Som hwarken slut ell början har,
Blef uti köttet uppenbar.

Han förnedrade sig sjelf, tagande på sig en
Tjenares Knelelse.

Chor 1. Mel. 14. b.

Han skådde af sin Gudoms makt,
Blef lik en Tjenare,
Wart arm och ringa, utan prast;
Han all rings Skapare.)

Chor 2. Mel. 215.

Det war en hugnæliget tid,
Då Christus född är werden,
Och kom af Himmelen hit mid
Til syndare på jorden.
O djurhet af Barmhertighet:
Gud sjelf tog an vår menklighet
Och blef vår huida Bröder,
Och, nom synd, i all ring lik.

Alla.

Wälkommen Gud af Himmelt,
Wälkommen Jesu geder.

Chor 1. Mel. 20.

Låt oss Jesum Christum ära,
Honem hertat wårt förära,
Och et glädliq lof hembära
Sör hano helga Södselje.

Chor 2.

Chor. 2.

D! hwad skänk har Gud oss gifwit,
Ende Sonen, seltwa lifwet,
Som wår wåg til Himlen blifwit,
Uti oss forg, til glädjens Sal.

Alla. Mel. 14. b.

Sil! dörren nu uplåten är
Til Himlens Paradis,
Och Cherubim stå ej mer där,
Gud ware Lof och Pris.)

ARIA.

Han är Jesus wår Bröder, träder dock hit
och belymmer eder icke; träder hit til honom,
Han är Jesus wår Bröder.

Chor 2. Mel. 10.

Han ligger hwit och röder,
Och ropar: käre Bröder,
Låt sorg och ångslan fara,
Jag eder tröst wil mada.

Alla. Mel. 66.

Uti all nöd,)
Är der mit stöd:
Min Bröder will mit elände behjerta,
Han öfwer mig
Wartunnar sig,
Är wel och öu, wid länslan af min smärta.

Chor 1. Mel. 14. a.

Hur skall jag arma dig undfå?
Hwad skall jag göra dig?

Chor 2.

Hur skall jag ändamåter nå,
Hwarför du kom til mig?

Barnen. Mel. 22.

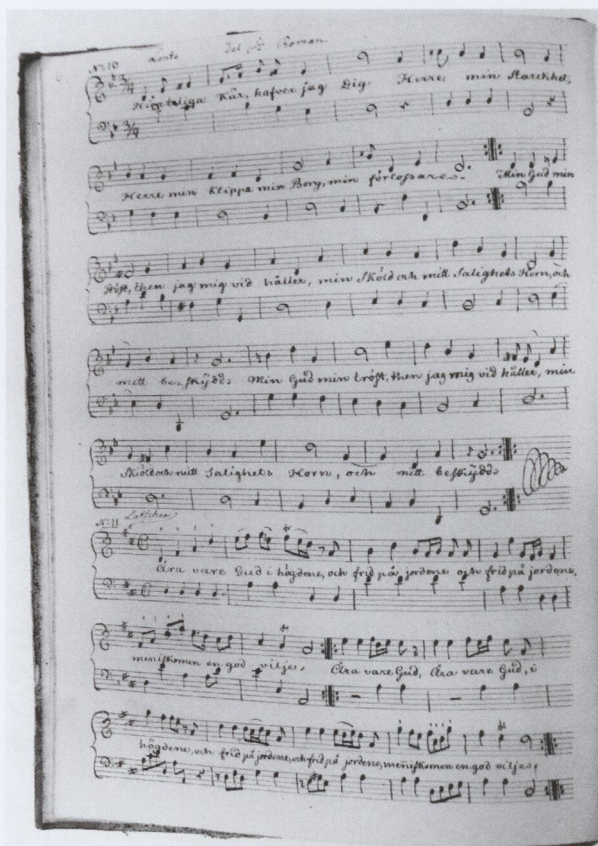
Nu hör mig, Herre Jesu Christ,
Gör dig en fång uti mitt bröst,

Bilden visar två sidor av sammanlagt fyra från agenda avseende festpsalm för 24 december 1790.

I arkivet hos Brödräfsamlingen i Stockholm finns kompositioner för en till fyra röster varav många med instrumentangivelser som flöjt, violin 1 och 2, viola, basso. För merparten av dessa sextioalet sånger är Johann Georg Lotscher (1733–1805) angiven som tonsättare. Lotscher var född i Stockholm och sedan 1772 medlem i Brödräfsamlingen vars musikaliska verksamhet han präglade under 1700-talets sista decennier. Vid ett tjugotal av de sånger som uppges vara av Lotscher finns datumangivelser som överensstämmer med fester som firades inom Brödrauniteten, som änkorernas fest (april), lediga systrarnas fest (maj) samt brödräfesten och änkemännens fest (augusti). För

sånger för vilka datum anges är besättningen nästan alltid en till fyra röster samt stråkar och generalbas. Det faktum att texterna utgörs av bibelcitат samt har en datumangivelse som överensstämmer med någon församlingsfest pekar på att sångerna var avsedda för att ingå i en festpsalm.

Karaktäristiskt för Lotschers kompositioner är att sångstämmorna är unisona med instrumentalstämmorna, att sångerna rymmer ett begränsat harmoniskt spektrum och att texterna oftast är syllabiskt tonsatta. Detta står i samklang med enkelheten, simpliciteten, som skulle prägla Gemeinmusik. Att denna enkelhet inte berodde på brister i Lotschers musikaliska kunnande bekräftades av att han fick organisttjänsten i Maria kyrka i konkurrens med medsökande som Ferdinand Zellbell d.y. och Carl Dijkman, samt att han deltog



Den tidigaste kända version av J. G. Lotschers "Ära vare Gud i högdene" är för en röst och generalbas.

både som klaverspelare och sångare vid ceremonier vid hovet. Därutöver var han ledamot av Musikaliska akademien samt anställd vid Riksens ständers bank (nuvarande riksbanken).

Fynden av musikalierna i Brödraförsamlingen kompletterar bilden av Lotscher som tidigare är bekant för en enda sång, "Ära vare Gud i höjden". I denna tidigaste kända version är sången noterad för en röst och generalbas.

Ett exempel på hur repertoaren förändrades i takt med skiftande musikaliska ideal, här beträffande dynamik och kromatik, ger Gustaf Adolph Mankells version av "Ära vare Gud i höjden" tillkommen flera decennier senare. Mankell var musiker i Brödraförsamlingen från mitten av 1830-talet. Mot bakgrund av att det är flera takter paus i sångstämmorna var Mankells arrangemang sannolikt ämnat för röster och orgel. Dessvärre är instrumentalstämman förkommen.

Mankell anges också som arrangör av några körstycken, men merparten av dessa består av sånger av Gebhardt, Hauptmann, Haydn, Hellström, Naumann, Jaeschke, Reissiger, Rossetti och Schultz. Nämnade tonsättare är exempel på personer vars kompositioner är representerade såväl i Brødremenighedens arkiv i Christiansfeld som i Unitätsarchiv i Herrnhut. Eftersom Mankell var född och uppvuxen i Christiansfeld är det tänkbart att han förde med sig kompositioner därifrån till Stockholm. Förutom att Gustaf Mankell tillförde repertoar och bidrog med sin egen spelskicklighet fick Brödraförsamlingen i Stockholm glädje av hans åtagande som organist och musiklärare i Jakobs kyrka och skola:

Eftersom Julnattssamlingen i år inföll på en söndag besöktes den även ganska mycket av främmande. Då vår organist, broder G Mankell, tillika är organist vid Jakobs kyrka och skolan, hade han övat in de musikaliska styckena i psalmen med flera barn i sin skola, så att den sköna, högtidliga samlingen fick ett alldeles särskilt behag genom de klara barnarösterna som prisade den oss födde Gudasonens liv.²¹

Genom nämnda kompositioner och uppgifter i diaries framgår att de herrnhutiska syskonen sjöng solo, duett, tersett och i kör. Likaså står klart att både kvinnor och män samt barn och vuxna sjöng vid samlingar och gudstjänster.

Beträffande instrumentalspel och instrumentarium visar skrifter som diaries och protokoll från Brödraförsamlingen i Stockholm att det spelades

trädde de fram och tale med honom, hans Jesus Jesus när de.

Allegro. *oll.* *nykomponerat 1836.*

Ära vare Gud i höjden!

Ära vare Gud i höjden, ära vare Gud i höjden, och färd på jorden och
färd på jorden, människomen en god vilje! Ära vare Gud i höjden,
ära vare Gud i höjden och färd på jorden, och färd på jorden människomen
en god vilje! Ära vare Gud i höjden, ära vare Gud i höjden och
färd på jorden och färd på jorden, människomen en god vilje, människo-
men en god vilje, en god vilje! Ära vare Gud i höjden, Ära vare
Gud i höjden och färd på jorden, och färd på jorden, människomen en god
vilje, människomen en god vilje, människomen en god vilje!
Ära vare Gud i höjden och färd på jorden och färd på jorden, människomen
en god vilje! Ära vare Gud, Ära vare Gud i höjden, och färd på jorden
och färd på jorden, och människomen en god vilje! *fine.*

G. A. Mankells version från 1836 av "Ära vare Gud i höjden" består av en nykomponerad sats som föregår Lotschers melodi.

traversflöjt, violin, harpa och klaverinstrument vid samlingarna. Det är främst i beskrivningar av de många fester man firade med festpsalm och kärleksmåltid som instrumentariet lyfts fram. En fingervisning om att de herrnhutiska syskonen höjde festgraden med musik vid dessa tillfällen ges av ett par rader ur "Den saliga Syster Keyzers lefnadslopp":

Min saliga hustru var af en munter och glad sinnesställning, så att alla voro rätt nögda i hennes sällskap. Hon passade också rätt väl, att vara en tjenarinna ibland syskonen på salen, hvilket ock var hennes sista göromål här i verlden. Hon hade ock en ganska vacker röst att sjunga, hvarföre ock, snart efter vårt giftermål, vår k. Br. Sten som var en kännare och älskare af musique, snart invande henne att sjunga musicaliska sångstycken, vid hvilket tillfälle ock jag lärde mig att spela violin; och alt sedan hafva vi tjent våra k syskon här i Stockholm med sång och musique på salen, i synnerhet på festdagar.²²

Inom Brödrauniteten var orgeln det självklara instrumentet till församlingssång men ett sådant instrument installerades först 1808 hos Brödraförsamlingen i Stockholm. Fram till denna tid anges flera ord för klaver som "Clavier", "Clavecin", "Clawseng" samt "Orgelverk förenadt med Fortepiano". De tre förstnämnda är inte definierade utan bara omnämnda i samband med att de användes. Det är därför inte möjligt att veta vilket eller vilka instrument som avses. Desto rikare är dokumentationen kring införskaffandet och vårdandet av det instrument som benämns "Orgelverk förenadt med Fortepiano" respektive "claviorganum". Detta var en kombinerad taffel och orgel. Instrumentet beställdes av Abraham Keyser från klavikordbyggaren Georg Christoffer Rackwitz. Precis som befarat visade sig instrumentet bli en dyr historia. Noteringar i Brödraförsamlingens kassabok för åren 1798–1807 visar på kostnader för installering av instrumentet, för ytterligare reparation och stämning vid samma tillfälle, samt för stämning en gång om året. Utöver kostnader för själva instrumentet fick societeten betala organistarvode. Fyra år efter införskaffandet av instrumentet fann societeten att det borde bytas ut då det "i anseende til dess ömtålighet för fugt och omslag i väderleken, ej befanns passande för vår sal".²³ Därför beställdes ett nytt instrument, denna gång en orgel, av orgelbyggaren Olof Schwan (1744–1812) som byggde orglar bl.a. i Växjö domkyrka (1779) och Storkyrkan (Nicolaikyrkan) i Stockholm (1778). I ett mötesprotokoll från den 28 december angavs att den 7 november 1808 i "herr krigsrådet Åhlström, samt herr assessor Rosén i fleres närvaro, [blev] anställdt prof, [på] detta orgelverk, til våra syskons fågnad. Därpå följande, til, bruk och nyttjande på vår sal invigt."

Om instrument i Brödraförsamlingen i Göteborg finns inte många uppgifter. Några av dem är indirekta utsagor om förekomst av instrument som "Psalmen mit musicalischen Singstücken", "mit einer schönen Musique

begleiteten Versammlung" eller "musicalisch auf unserm Saal abgesungen". Den första kända noteringen som indikerar att det fanns orgel härrör ur en församlingsberättelse från år 1800 där det anges att där fanns en organist. Om det fanns en organist torde det också ha funnits en orgel. Göteborgsskildraren C. R. A. Fredberg angav att "den gamla salen var försedd med orgel".²⁴ Om han syftar på den sal som invigdes 1787 eller den som tillkom efter branden 1802 är oklart. Bland Brödraförsamlingens egna dokument finns emellertid uppgifter om orgelbestånd 1848 då det i församlingsdagboken anges att Göteborgs Evangeliska Brödraförsamling fick överta Uddevallas Brödraförsamlings orgel i samband med att församlingen där avvecklades och att det därefter fanns två orglar i församlingen.

I likhet med information om instrument är också uppgifterna om musiker och sångare knapphändiga. Den tidigaste uppgiften om en instrumentalist i källmaterialet lyder: "... da wir einen Bruder zum Organist haben, der die Gemein-Musik von Jugend auf gelernt". Denna beskrivning stämmer in på Ludvig Heinrich Schmidt som var lärare i Brödraförsamlingens gosse-skola mellan 31 oktober 1799 och slutet av augusti 1803. När han kom på besök 1810 skrev han följande i skolmatrikeln:

Efter nära 7 års frånvaro lagade Herran det så, at jag på resan från Irrland till Sachsen kom at taga vägen öfwer Götheborg. Då jag ser huru han och hittills hållit sin hand öfwer denna Plant Skola och nådigt wälsignat den, är det med så mycket mera nöje, jag nu häre teknar mit namn. Jag är född den 20 Jun. 1764 i Königsberg, idkat Studierna i Niesky och Barby och kom från Iglo, där jag condionerat hos Paltzmanska familien, hit, för at åtaga mig Gossarnas Skola här. Måtte den ömma Barna Wännen, vår kära Frälsare fortfara, at också framdeles giwa Sin wälsignelse til denna Inrättning, och försörja den med Lärare efter sit hjerta! Göteborg den 1 Sept. 1810.²⁵

Studierna i Niesky och Barby som Schmidt nämnde avsåg Brödraunitetens egna utbildningsanstalter. I Niesky fanns ett Pädagogium, ett gymnasium för blivande teologer, och i Barby ett teologiskt seminarium. En bild av att musiken var en integrerad del av livet vid skolan i Niesky ger den tyske teologen E. R. Meyer i sin *Schleiermachers und C. G. Brinkmanns Gang durch die Brüdergemeinde* (1905) när han skriver att studenterna vid Pädagogiet inte väcktes av en klocka på morgonen utan av koralång och på festdagar

av "eine religiöse Streichmusik". Likaså visar Meyer på ett rikt musikliv såväl i samband med gudstjänster som vid konserter varvid andliga vokalverk av bl.a. Graun, Wolff och C. Ph. E. Bach framfördes.²⁶

Utöver uppgiften om musiker hos Brödraförsamlingen i Göteborg från åren runt 1800 har jag funnit texter som talar om musiker och musiklärare främst vid mitten av seklet. Värt att notera är att det under denna period var kvinnor som var organister medan organistsysslan i Brödraförsamlingen i Stockholm utfördes av män. I något fall är kopplingen mellan organistsysslan och lärarskap i Brödraförsamlingens egen skola, Societetsskolan, tydlig. Det gäller t.ex. beträffande syster Müntzer från Christiansfelt som både var musiklärarinna och spelade orgel vid sammankomsterna 1846–1850. Då hon flyttade tillbaka i samband med sitt giftermål övertog syster Henriette Werner organistsysslan. Även hon kom från denna danska församlingsort. I "Societets-Memoriabilier fr. den 13 Novb 1851–den 13 Novb 1852" anges att "Syster Werner reste under ferien till Christiansfelt på ett besök, men för sin hälsas skull önskade hon qvarblifva der". Vidare sägs i dokumentet att "Wi saknade henne i synnerhet ock för orgelspelningens skull i våra sammankomster och voro derföre mycket tacksamme att Syster Marianne Björkman var villig att öfvertaga denna tjenst på vår Sal". Som musiklärare efterträddes Syster Müntzer av Amalia Redec född Setterborg (1812–1885) som verkade vid Societetsskolan för flickor 1850–51. Redec var pianist och tonsättare med en verkförteckning om tjugosex publicerade sånger. I Wilhelm Bergs *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892* finns även dokumentation som visar att hon framträdde i Göteborg med egna sånger:

... onsd. 14/7 1851 "Pianisten Amalia Redec, soiré; af hennes egna kompositioner gåfvos Neckrosen, Flyttfoglarne, Hvi suckar det så tungt uti skogen?, Tårarnas lof, Middagen, Fiskaren m fl"²⁷

Redec efterträddes i Societetsskolan för flickor av Ida Setterborg 1851 som följande år efterträddes av fröken Wallenstråle "som vid ett besök i Stockholm under ferierna föredrog att blifva der". Ida Setterborg trädde då åter in i tjänst och blev därmed den sista musiklärarinnan. Hon lämnade skolan 1854.

Trots att det finns färre beskrivningar av församlingsverksamheten i Göteborg än i Stockholm står det klart att båda församlingarna hade ett musikliv som präglades av delaktighet och aktivitet av unga och gamla, kvinnor och män, att repertoaren omfattade gemensamma sånger, solo- och

ensemblesånger, att det förekom instrumentalspel i båda församlingarna samt att det fanns en kunskap om gemeinmusikens idéer.

Avslutning

Slutligen något om kvardröjande spår av musicerande i herrnhutisk anda i vår samtid. I sin artikel "Bröderna Björkman, Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora" i *Noterat* (2005) ger Märta Ramsten inblick i en under 1900-talet levande sångrepertoar med rötter i vad hon anger som "luthersk-pietistisk folkväckelse som pågick i Pitetrakten under 1700-talet och långt in på 1800-talet". Hon nämner även att bröderna Björkman hämtade sin repertoar främst ur *Sions sånger* (1742–44) och *Sions Nya Sånger* (1778) samt att dessa är av "herrnhutisk och delvis pietistisk inriktning". Samfundstillhörigheten, värdeladdningen av sången och repertoaren talar för att bröderna Björkman verkade i herrnhutisk fromhetstradition. En distinktion bör dock göras mellan herrnhutisk fromhetstradition och den verksamhet som skedde inom ramen för den organiserade diasporaverksamheten. Det var i den senare, i vilken Brödraförsamlingarna ingick, som Gemeinmusik infördes och odlades. I dessa församlingar sjöngs likaså ur *Sions sånger* samt ur den tidigare nämnda *Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser* men däremot inte ur *Sions Nya Sånger*. Föga förvånande finns denna heller inte i Brödraförsamlingarnas arkiv. Detta med anledning av att sångerna i *Sions Nya Sånger* samlades och till en del författades av den omstridde prästen Anders Carl Rutström (1721–1772) som bidrog till att en splittring kom till stånd bland herrnhutarna i Sverige. Tilläggas bör att Ramsten i sin artikel sensationellt har visat på en muntlig meloditradition för *Sions sånger* och *Sions Nya Sånger*.

Utanför det lilla och isolerade samfund bröderna Björkman tillhörde odlas i vår samtid kvaliteter för sång som liknar dem som efterfrågades i Brödrauniteten under 1700-talet på en långt vidare arena, nämligen inom frikyrkosamfund med herrnhutiska rötter via 1800-talets folkväckelse. Det finns goda skäl att anta att sångens och känslans framskjutna roll är tecken på en levande tradition som stammar från såväl Brödraförsamlingarna som från herrnhutisk fromhetstradition vid sidan om dessa.

Noter

- 1 Jarrick 1987:68.
- 2 Föreståndaren för Evangeliska Brödräfsamlingen i Göteborg, G. Carlson i brev 1906 till E. Reichel, citerat efter Linderholm 1929:84.
- 3 SEBF, *Levnadslopp*, Andreas Warnke.
- 4 Jarrick 1987:70.
- 5 Bild t.v: UAH, GS 034, oljemålning av J. V. Haidt, Odaterad, bild i mitten: UAH, GS 053, oljemålning av J. V. Haidt., bild t.h.: UAH, GS 101, okänd konstnär.
- 6 Grimm 1753/2002:138/105.
- 7 Grimm 1753/2002:58/25.
- 8 Jüngerhaus-Diarium, 21 April 1759, citerat efter Hahn/Reichel 1977:232.
- 9 UAH, Jüngerhausdiarium 2.10 1753, Bd 3:358, citerat efter Wehrend 1993:112.
- 10 Gregor 1784, Vorwort.
- 11 Gregor 1787, citerat efter Hartmann 2000:32.
- 12 UAH, R.19.Fa.10. *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767–1888*, 1800: 3, 4.
- 13 GLA A203, Documenter 1:308.
- 14 GLA, A 203, Documenter 1:326.
- 15 UAH, R.19.Fa.10, *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767–1888*, 1767:4.
- 16 Borelius 1916:122.
- 17 Zinzendorf, citerat efter Rønnow 1984:756.
- 18 Lext 1950:295.
- 19 UAH, R.19.Fa.9, *Diarien und Berichte von Stockholm 1769–1887*, 1806:2.
- 20 Gemeinnachrichten 1784, Bd 2:193ff, citerat efter Hartmann 2000:31.
- 21 UAH, R.19.Fa.9, *Diarien und Berichte von Stockholm 1769–1887*, 1848:6.
- 22 SEBF, *Levnadslopp*, Syster Keyser.
- 23 SEBF, *Protocoller uti Onsdags-Conferencen 1787–1868*.
- 24 Fredberg 1919–1925/1977:811.
- 25 GLA, A 203, Vol.1: 323.
- 26 Meyer 1905:97.
- 27 Berg 1914:205.

Källor

Bildkällor

Unitätsarchiv, Herrnhut (UAH)

GS, 034, Haidt, Johan Valentin, *Erdmuthe Dorothea von Zinzendorf*

GS, 053, Haidt, Johan Valentin, *Henriette Benigna von Zinzendorf*

GS, 101, okänd konstnär, *Agnes von Zinzendorf*

Otryckta källor

Göteborgs Landsarkiv (GLA)

A 203, volym 1 och 2, *Samling av Documenter*

A 203, volym 10, *Schwedische Lieder*

A 203, volym 14, *Christian Gregors levnadslopp*

Stockholms Evangeliska Brödräfsamling (SEBF)

Kapsel 94, *Levnadslopp*: Syster Keyser, Pastor Andreas Warnke

Kapsel 132, *Protocoller uti Onsdags-Conferencen*

UnitätsArchiv, Herrnhut (UAH)

R.19.Fa.10, *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767-1888*

R.19.Fa.9, *Diarien und Berichte von Stockholm 1769-1887*

Litteratur

Berg, Wilhelm 1914. *Bidrag till musikens historia i Göteborg*

1754–1892. På föranstaltande av Göteborgs orkesterförening.

Göteborg: Wettergren & Kerber.

Borelius, Hilma 1916. *C G v Brinkman, en ungdomsbiografi från vänskapssentimentalitetens tidevarv*. Stockholm.

Ekström, Christina 2007. *"Gör dig en sång uti mitt bröst"*,

Musikalisk gestaltning i ljuset av herrnhutisk tradition. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 89. Göteborg: Institutionen för kultur. Estetik och medier.

Fredberg, C. R. A. 1919–1923/facsimilupplaga 1977. *Det gamla*

Göteborg, andra delen. Göteborg: Walter Ekstrand Bokförlag.

Gregor, Christian 1784. *Choral-Buch*.

- Grimm, Johann Daniel 1753/2002. *Handbuch bey der Music-information im Paedagogio zy Catharinenhof*, Anja Wehrend (red.). Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag.
- Hahn, Hans-Christoph/Reichel, Hellmut 1977. *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722 bis 1760*. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag.
- Hallgren, Lennart 1963. *Andliga rörelser i Toarps församling 1763-1868*. Opublicerad trebetygsuppsats i kyrkohistoria, Uppsala universitet.
- Hartmann, Andrea 2002. "Musik zu der Festtagen der Brüdergemeine 1759–1800", *Unitas Fratrum*, Heft 47, s. 29–40. Herrnhut: Herrnhuter Verlag.
- Jarrick, Arne 1987. *Den himmelske älskaren, Herrnhutisk väckelse, vantro och sekularisering i 1700-talets Sverige*. Stockholm: Ordfronts förlag.
- Lext, Gösta 1950. *Bok och samhälle i Göteborg 1720–1809*. Göteborg: Gumperts förlag.
- Linderholm, Emanuel 1929. *Utlåtande rörande Evangeliska Brödräfsamlingen i Göteborg*. Göteborg: A.-B. John Antonsons Boktryckeri.
- Linderholm, Emanuel 1929. *Bilagor till prof. Em. Linderholms utlåtande angående Evangeliska Brödräfsamlingen i Göteborg*. Göteborg: A.-B. John Antonsons Boktryckeri.
- Meyer, E. R. 1905. *Schleiermachers und C. G. Brinkmanns Gang durch die Brüdergemeine*. Leipzig.
- Pleijel, Hilding 1925. *Herrnhutismen i Sydsverige*. Lund: Svenska kyrkans diakonistyrelsens bokförlag.
- Ramsten, Märta 2005. "Bröderna Björkman, Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora", *Noterat* 13, s. 19-34. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Rønnow, Helge 1984. "De liturgiske former og deres forudsætninger", *Herrnhuter-samfundet i Christiansfelt*. Anders Pontoppidan Thyssen (red.), del II, s. 709–770. Åbenrå: Skrifter udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, nr 59.
- Samling av äldre och nyare Andeliga Sånger och werser*, 1795. Stockholm: Tryckt hos Johan A Carlbom.

Samling av äldre och nyare Andeliga Sångar och werser, Ny och förbättrad upplaga, 1806. Stockholm: Tryckt hos Carl Fredrik Marquard.

Samling av äldre och nyare Andeliga Sångar och werser Tredje uplagan, 1832. Carlsrona: Tryckte hos Per Erik Flygare.

Wehrend, Anja 1995. *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine*, diss. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Zinzendorf, Nicolaus von 1725/1726. "*Der Teutscher Sokrates*", Erich Beyreuther/Dietrich Meyer ed. 1961, *Hauptschriften*, I. Hildesheim: Olms.

Zinzendorf, Nicolaus von 1757/1961-63. *Kurze zuverlässige Nachricht* [Zeremonienbüchlein], Ergänzungsband VI, Beyreuther Erich/Meyer Gerhard ed. Hauptschriften. Hildesheim: Olms.

Re-gregorianisering

Gregoriansk renässans i katolska kloster

Karin Strinnholm Lagergren

Att religion och musik har ett nära samband för sitt utövande är knappast ett överraskande eller ens överdrivet påstående. Kyrkofadern Augustinus lär ha sagt att "Att sjunga väl är att be två gånger", vilket vittnar om vilken stor betydelse det sjungna ordet tillskrivs den kristna gudstjänsten.¹ Det betyder också att kristen musik är en konflikthärd där olika viljor gör anspråk på den sanna uttolkningen av vilken musik som är mest värdig att bära lovsången till Gud. I den katolska kyrkan har den gregorianska sången på latin av tradition platsen som den främsta gudstjänstsången. Under 1900-talet har dock dess roll kommit att försvagas, och i och med Andra Vatikankonciliet 1962–65 öppnades en möjlighet att i större utsträckning använda sig av modersmålet i gudstjänsterna.² Detta har gett upphov till en stor mängd nykomponerad gudstjänstmusik och gregorianska melodier sjungna till texter på modersmål (så kallade adaptioner). Sedan några årtionden tillbaka finns dock ett nyvaknat intresse för att återgå till gregoriansk sång sjungen på latin (i fortsättningen enbart kallad gregoriansk sång), i katolska kloster. Intresset är så påfallande att man kan tala om en re-gregorianisering ur både praktisk och ideologisk synvinkel. Denna artikel handlar om hur denna re-gregorianisering yttrar sig i katolskt klosterliv och varför den uppkommit. Texten bygger på resultat från mitt avhandlingsarbete om dagens liturgiska sång i katolska kloster.

Bakgrund

Även om gregoriansk sång sjungits under mer än tusen år så är det historiska intresset som vi känner det knappt två hundra år gammalt. Intresset uppkom under romantiken samtidigt med den stora folkmusikvurmen. Man såg den gregorianska sången mer ur ett historiskt och antikvariskt perspektiv än som en sångform som ägde rum i samtiden. I likhet med folkmusikinsamlandet gällde det för de som arbetade med att restaurera den gregorianska sången att rädda resterna av ett svunnet högtstående förflutet innan det för alltid sjönk ned i glömska. För den gregorianska sångens del var det tiden fram

till ungefär 1100-talet som upphöjdes till ideal. Drivkrafter i detta arbete var munkarna i det franska benediktinklostret Solesmes. Till skillnad från folkmusikupptecknarna hade munkarna inte möjlighet att gå ut bland folket och samla musiken. Det rådde en utbredd åsikt om att den gregorianska sången förvanskats så mycket från och med medeltiden att enbart de skrivna källorna kunde erbjuda någorlunda pålitlig information. Den gregorianska sång som utövades under 1800-talet ansågs vara helt utan värde. Sedan 1500-talet hade det utkommit en mängd nya utgåvor med gregorianska sånger tolkade enligt tidens smak. Den gregorianska musiken hade precis som annan musik i tradition påverkats av rådande stilar och ideal. Munkarna i Solesmes menade att seklerna efter medeltiden var en dekadent parentes i den gregorianska sångens historia och om denna sång skulle överleva så behövde den restaureras till sin forna medeltida skönhet. Att medeltiden tilldrog sig den största uppmärksamheten var inte så underligt eftersom det fanns ett utbrett intresse för denna period inom alla konstarter under romantikens 1800-tal. Ett exempel är den svenske arkitekten Helgo Zettervall som efter inspiration av nygotikens skapare, den franske arkitekten Eugène Viollet-le-Duc, restaurerade kyrkor till att bli mer medeltida än de någonsin var under medeltiden.³

I arbetet med restaureringen intresserade sig munkarna främst för de allra äldsta kända handskrifterna innehållande icke tonhöjdsbestämda (adiastematiska) neumer från 800- och 900-talen. Trots att man till en början inte kunde tolka dessa ansåg man att de innehöll de mest äkta och autentiska versionerna av den gregorianska sången. Munkarna i Solesmes intresserade sig alltså för att forska fram en arketyf, en urtext, eftersom det var där man tänkte sig att den rena, ursprungliga och oförfälskade skaparintentionen fanns. Alla senare versioner och avskrifter var allt blekare kopior som blev sämre ju längre fram i tiden man kom.⁴ Senmedeltiden ansågs som sagt dekadent och den gregorianska sång som blev resultatet av det Tridentinska kyrkomötet (1545–1563) diskuterades överhuvudtaget inte. Detta är en viktig anledning till att forskningen än idag ofta fokuserar på de äldsta handskrifterna och till att vi vet så lite om repertoaren under 1500-, 1600- och 1700-talen.⁵ Solesmes arbete har sedan slutet av 1800-talet kommit att bli en referenspunkt för den gregorianska sången. Deras utgåvor med gregoriansk sång för bruk inom katolska kyrkan auktoriserades av påve Pius X 1903.⁶ Än idag är Solesmes aktiva och ger ut musikutgåvor för bruk inom den katolska kyrkan. Man bedriver också forskning och pedagogiskt arbete inom detta fält.

Under 1900-talet har den katolska kyrkan fortsatt att hävda den gregorianska sångens plats inom katolskt gudstjänstliv, dock med varierande framgång. Annan gudstjänstmusik på modersmål utgjorde en svag underström under 1900-talet utan att på allvar hota dess särställning. Men dess position ifrågasattes allt mer, vilket framför allt berodde på att latinet upplevdes som ett språk som allt färre hade någon levande relation till och kunskap om. En



Benediktinklostret i Solesmes, Frankrike. Foto: Karin Strinnholm Lagergren.

musikalisk anledning till att man ville bort från den gregorianska sången kan också ha varit att den helt enkelt ansågs vara dåligt utförd, det vill säga sjöngs fult, slarvigt och ovårdat vilket gav ett oestetiskt intryck.

Andra Vatikankonciliet hade som syfte att reformera en katolsk kyrka som upplevdes vara i otakt med tiden. Som ett av sina första beslut antogs 1962 nya riktlinjer för liturgin. Intressant är att trots att konciliet på nytt lyfter fram den gregorianska sångens viktiga roll så kom annan musik sjungen på modersmål att i många fall bli dominerande efter mötet. Konciliatedokumentet formulerar enligt följande:

Kyrkan betraktar den gregorianska sången som den romerska liturgins egen sång. Den skall därför under normala förhållanden inta den främsta platsen i de liturgiska handlingarna.

Andra former av kyrkomusik, i synnerhet polyfoni, utesluts ingalunda vid liturgins firande, förutsatt att de svarar mot liturgins anda enligt normen i art 30. [vilken handlar om folkets aktiva deltagande]⁷

Trots att den gregorianska sången på nytt har lyfts fram som den främsta gudstjänstmusiken så var det formuleringen om att den under "normala förhållanden skulle inta den främsta platsen" som många katolska kloster och församlingar tog fasta på. De uppfattade sig inte verka under normala förhållanden, i det att den gregorianska sången blivit dem främmande eller opraktisk. Konsekvensen av detta blev att många kloster och framför allt församlingar övergav den till förmån för annan musik. Klostren valde förenklat sett tre strategier:

1. Ett fåtal behöll den gregorianska sången, bland annat Solesmes.⁸
2. Andra gick in för adaption, det vill säga att sjunga gregorianska melodier till texter på modersmål. Ofta har då melodierna omarbetats för att passa modersmålets betoningsmönster. Omarbetningarna har skett i olika hög grad; vissa kloster har behållit dessa melodier i princip intakta medan andra gjort betydande ingrepp som förändrat dem i relativt hög grad.
3. Andra kloster har gått in för nykomposition, det vill säga nya sånger komponerade helt utan gregoriansk förlaga.

I praktiken samsas ofta dessa tre strategier i en så kallad blandliturgi. Det är till exempel vanligt att kloster i sina gudstjänster sjunger både gregoriansk sång och nykompositioner. I katolska församlingar sjungs gregoriansk sång mycket sparsamt idag, oavsett land.⁹

En ny situation under 1990-talet

Efter en snabb förändring av den liturgiska musiken under 1970-talet så började pendeln redan tjugotalet år efter Andra Vatikankonciliet att slå tillbaka. Under 1990-talet har musiksituationen för många kloster lett till ett förnyat gregorianskt intresse. Ett skäl kan vara den splittrade liturgiska

musiksituation som blev resultatet av konciliet. Detta lyfts fram av körledaren Br Erik i det engelska cisterciensklostret Mount Saint Bernard. Enligt Br Erik har vi nu en situation där mer eller mindre varje kloster har sin egen liturgi, vilket inte stämmer med målsättningen att kyrkans liturgi ska vara objektiv och gemenskapsfrämjande.¹⁰ Med så många individuella viljor som kommit till uttryck i musiken blir den med detta synsätt inte längre objektiv, och gemenskapen går förlorad när många kloster tillämpar ett eget unikt musikliv.

Men intresset för den gregorianska sången har inte enbart inomkyrkliga orsaker. Den tidiga musiken har sedan 1970-talet fått en allt större lyssnarkrets och antal utövare, såväl professionella som amatörer. Allmänhetens historieintresse har ökat och fått nya och mer upplevelsebetonade former med festivaler, historiska föreningar, medeltidsveckor etc.

Denna utveckling har bidragit till att det numera finns ett utbrett allmänt intresse för gregoriansk sång som inte har att göra med katolskt gudstjänstliv. Forskarnas intresse för den gregorianska sången har på samma sätt kommit att vidgas utanför den krets som primärt forskar kring dess användning i katolsk liturgi.¹¹ Detta är en utveckling som katolska kyrkan själv bidragit till genom de lättåtkomliga utgåvorna av musik som Solesmes tagit fram. Gregoriansk sång är också ett kommersiellt gångbart begrepp. För ett antal år sedan var "de spanska munkarna" ett hitkoncept och en mängd cd-skivor säljs med argumentet att de innehåller gregoriansk sång, på ibland mer eller mindre lösa grunder. En del säljs i syfte att vara meditativ musik för till exempel avslappning. Klostrens egna cd-inspelningar säljer även de bra och spelas ofta in efter uppmaning från besökare som vill kunna ta med deras musik hem.

Användningen av den gregorianska sången innebär ett aktivt val; ett ställningstagande som tvingar klostren att fundera över vad denna musik betyder för dem. Eftersom liturgin är det nav kring vilket klosterlivet är uppbyggt innebär detta att gudstjänstmusiken kan vara ett mycket laddat område. Det betyder att skälet till att man övergett den gregorianska sången inte nödvändigtvis behöver vara musikaliskt. De som var unga vid tiden för det Andra Vatikankonciliet och som nu tillhör klostrens äldre invånare hade inte sällan en negativ inställning till denna sång. Sången fick ibland utommusikaliska laddningar av obehagliga minnen och hierarkiska strukturer som egentligen inte alls hade med musiken att göra. Detta har antytts av flera av mina informanter. Den negativa inställningen hade ofta att göra med hierarkiska strukturer som upplevdes som förtyckande och som lättades upp till följd av konciliets beslut. Den gregorianska sången laddades

alltså med utommusikaliska föreställningar av negativ karaktär. Det var denna generation som välkomnade modersmålet som gudstjänstspråk. Detta är en märkbar tendens i mitt intervjumaterial, men detta tycks inte på allvar ha hotat eller förändrat katolska kyrkans positiva inställning till den gregorianska sången. Med tiden så har även synen på den gregorianska sången förändrats. Den är nu snarast ett medel för att förstärka den egna traditionen och skapa samband med tidigare generationers munkar och nunnor. Därigenom har den genomgått en förändring till att bli en representant för föreställningar om harmoni, högtidlighet och gemenskap med det förflutna och det icke vardagliga. Detta bidrar till att re-gregorianiseringen främst kommit att omfattas av repertoaren vid söndagar och kyrkliga högtider.

Körledaren Sr Bernadette i benediktinklostret St Cecilia's Abbey på engelska Isle of Wight berättar att hon började se tecken på re-gregorianisering i mitten av 1980-talet på de kurser på kontinenten som hon deltog i. (St Cecilia's Abbey är ett kloster som behållit en alltigenom latinsk liturgi.) Deltagarna i dessa kurser var bland annat personer från kloster som övergett den gregorianska sången och allt latin i liturgin efter konciliet, men som insett att de ville ha det tillbaka.

Jag har intrycket att detta började att hända redan för 20 år sedan på kontinenten. För när jag deltog i de här kurserna så var det ett högt deltagarantal. Det var kommuniteter som hade kastat ut allting efter konciliet, och 20 år senare ville försöka ta tillbaka det [den gregorianska sången]. Och det är faktiskt väldigt svårt att göra det. Men jag var imponerad, och jag beundrade dem för att ha modet att göra det. [...] Men det är inte alltid lätt eftersom det ofta är den yngre generationen som vill ha det. I en del kommuniteter är de äldre inte speciellt entusiastiska över detta. Kanske associerar de det med obehagliga minnen som de har från förr, kanske var det dåligt sjunget, dåligt utfört.¹²

Sr Bernadette mötte representanter för kloster som senare skulle komma att återinföra delar av den gregorianska sången. Skälet till återinförandet var ofta att man ansåg att den nykomponerade musiken i det långa loppet trots allt hade lägre kvalitet än den gregorianska. Karmelitbröderna i skånska Norraby uttrycker det träffande med att man kan sjunga gregoriansk sång varje dag hela livet utan att bli trött på den.¹³ Denna syn ger också karmelitsyster Sr Birgitta i Glumslöv uttryck för:

...jag tror snarare att det är något som kommer tillbaka igen än att det är någonting som försvinner. Att det var en period efter Andra Vatikankonciliet som man ville ha bort allt och det var naturligtvis så att om man sjunger gregoriansk på ett själöst sätt så kan det låta förfärligt. [...] Då ville man ha bort det och då ville man ha in nya saker men märkte efter hand att det blir så plockigt med de nya sakerna [...] Det är ofta inte så märkvärdigt, de nya mässorna som till exempel då som man har skrivit [...] de är inte så intressanta kan man säga.¹⁴

Här möter oss två vanliga uppfattningar. Dels att den nya musiken efter ett antal år upplevdes som musikaliskt mindre intressant och därmed mindre lämpad att bära bönen, samt det faktum att så fort man bryter upp liturgin med gregorianska sånger som finns konsekvent genomförd i Solesmes utgåvor så får man en liturgi med många olika inslag vilket kan splittra intrycket. Det är detta syster Birgitta kallar för "plockigt". Kloster med blandliturgi har ofta sin liturgi uppbyggd kring ett lösbladssystem och ett avancerat "bläddersystem" i olika böcker, vilket kan vara mycket svårt för en besökare att orientera sig i.



Karmelitbrödernas kloster i Norraby, Skåne. Foto: Karin Strinnholm Lagergren.

Exempel på re-gregorianisering

Vi ska nu se på några exempel på hur re-gregorianisering kan yttra sig. Dessa är hämtade från fem olika kloster. Först presenteras re-gregorianisering i två kloster utan egen kompositionsaktivitet (Carmelo i italienska Lodi och svenska Heliga Hjärtas kloster). Därefter följer ett exempel på hur man kan behålla delar av den egna nykomponerade repertoaren men tillföra mer gregoriansk sång (Ampleforth Abbey i England). Det fjärde exemplet behandlar birgittinsk re-gregorianisering i S:ta Birgittas kloster i Vadstena, och till sist finns ett kort avsnitt om hur re-gregorianisering kan ske i kloster som redan tillämpar en helt gregoriansk liturgi (det redan nämnda St Cecilia's Abbey). Detta är exempel på vanliga re-gregorianiseringsstrategier i mitt undersökningsmaterial som är representativa för många fler kloster än de här beskrivna.

Karmelitnunnorna i Carmelo i Lodi utanför Milano har genomgått en ganska typisk utveckling för kloster som inte själva komponerat eller adapterat musik. Efter Andra Vatikankonciliet hade man övergått till att sjunga hela sin liturgi på italienska till melodier som av systrarna beskrivs som "populära" och ofta hade en anonym upphovsman. Denna musik benämns ibland på engelska *happy clappy*, vilket är en talande beskrivning för musikens populärmusikaliska karaktär.¹⁵ När Sr Maria Giuseppina di Gesù inträdde i Lodi 1991 blev hon samtidigt ansvarig för musiken i klostret. Ganska omgående införde hon mer gregoriansk sång, och detta var enligt henne en efterlängtd återgång. Idag använder de en blandliturgi med gregoriansk sång och nykomponerade italienska sånger av exempelvis den katolske prästen och kompositören Marco Frisina.¹⁶ Psaltarsångernas psalmodi sjungs på italienska både recto tono och till gregorianska psalmtoner.³ Delar av den nykomponerade musiken är flerstämmig. Idag har de en fördelning av tidegården där laudes och vesper alltid sjungs med gregorianska melodier inklusive psalmodin på söndagar, jul, fastan, påsktiden och högtider och fester. De små tiderna sjungs oavsett dag på recto tono, och övriga tider blandar gregoriansk sång, italienska sånger, gregorianska psalmtoner och recto tono.¹⁸ Detta är en vanlig utveckling där utmärkande drag är att en ung syster/broder inträder som önskar införa mer gregoriansk sång vilket sker i samråd med komuniteten. Återinförandet av den gregorianska sången sker vanligtvis under en längre period om flera år där man övar in sångerna och på så sätt gradvis utökar denna repertoar. Resultatet blir vanligen att söndagar

och högtider innehåller mer gregoriansk sång i enlighet med uppfattningen att denna signalerar en mer högtidlig och icke vardagsbetonad karaktär. De små tiderna är de som sist re-gregorianiseras om det alls sker.

Heliga Hjärtas kloster vid östgötska Omberg har en för katolska kloster ovanlig historia. Kommuniteten började som ett kloster inom Svenska kyrkan på 1930-talet i Enköpingstrakten som Mariadöttrar av Den Evangeliska Mariavägen. De flyttade så småningom till Vadstena, och 1989 konverterade alla systrar till katolska kyrkan. 1997 flyttade de till ett alldeles nybyggt kloster vid Ombergs fot, inte långt från Alvastra klosterruin. Samtidigt med flytten gick systrarna över till att sjunga hela mässan på latin ur *Graduale triplex* från att tidigare ha sjungit den på svenska.¹⁹ I detta kloster pågår idag ett kontinuerligt arbete för att införa mer gregoriansk sång i liturgin, och det handlar som i så många andra kloster främst om att det vid sön- och festdagar sjungs gregoriansk sång på latin. I tidebönen sjungs adaptationer till svenska av gregoriansk sång från ett material framtaget av de svenskkyrkliga benediktinbröderna i Östanbäck utanför Sala. Men systrarna går varligt fram för att finna det som fungerar för just denna kommunitet, vilket är ett typiskt tillvägagångssätt som beror på att det i kloster finns en mycket stark konsensuskultur som tillämpas i alla slags beslut. Därför finns ingen klarlagd vision för vart man vill nå, däremot en uttalad strävan att öka det gregorianska inslaget i liturgin. Eftersom kommuniteten har en svenskkyrklig bakgrund så finns heller inga äldre, förkconciliära bruk att gå tillbaka till, utan man står friare i förhållande till traditionerna. De säger själva att de är i ett uppbyggnadsskede.²⁰ Att re-gregorianisera sin liturgi kan även vara ett tecken på att man önskar "sjunga in sig" i katolska kyrkans liv och tradition, vilket kan vara extra viktigt för en kommunitet som börjat inom Svenska kyrkan och som på detta sätt önskar stärka sin katolsk-benediktinska identitet.²¹ Sr Elisabeth, en av klostrets systrar som verkade som kantor inom Svenska kyrkan innan hon konverterade, berättar om igenkännandets glädje när man tillägnat sig så mycket av den gregorianska repertoaren att man känner igen kyrkoårets tider och firningsgrader genom de musikaliska formler och melodier som är typiska för vissa högtider.

Ampleforth Abbey i Yorkshire är ett kloster som i hög utsträckning komponerat egen musik efter Andra Vatikankonciliet. Denna musik sjunger man fortfarande men i mindre utsträckning eftersom nuvarande körledare Fr William återinfört viss gregoriansk sång i mässan. Vid festdagar sjungs gregorianskt introitus, alleluia och communio, vilket är något som tidigare

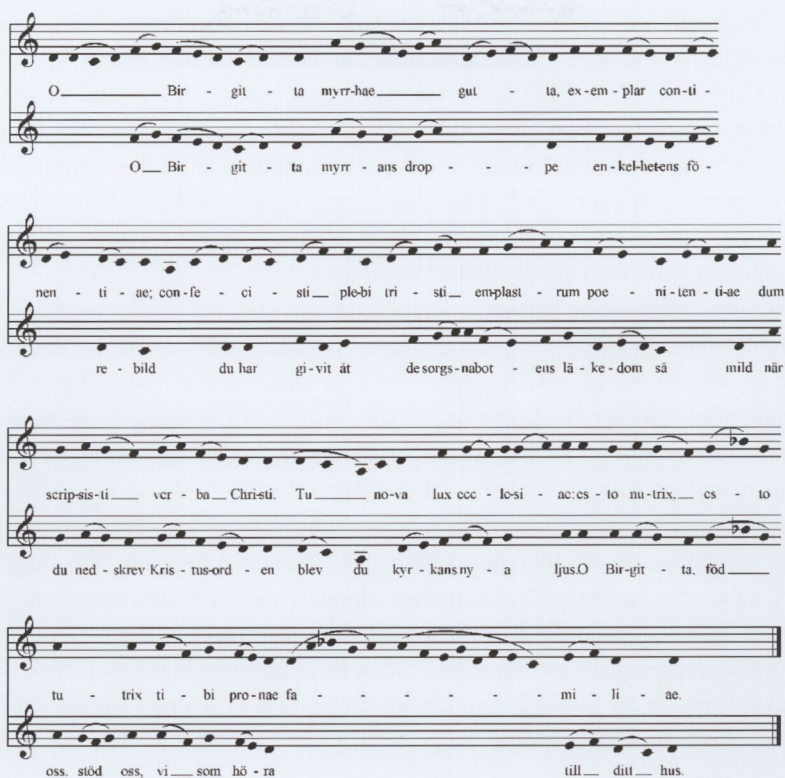
gjordes sporadiskt men som under Fr Williams tid blivit ett regelbundet återkommande inslag i liturgin. Skälet till att han uppmuntrat den gregorianska sången vid just festdagar är att han ser det som högtidligare.²² Här möter oss återigen uppfattningen att gregoriansk sång har en särskilt festlig karaktär. Det visar även att reformer inte nödvändigtvis behöver betyda att införa nya element utan att reformerna liturgin tillbaka till något föregående. Det är dock viktigt att gå varligt fram i detta för att verkligen få hela komuniteten med sig. Fr William säger att åsikterna om att re-gregorianisera sin liturgi egentligen inte kommer enbart från honom, utan att det är kommentarer han plockat upp från bröderna. De har dock visat sig stämma bra överens med hans egen uppfattning av den gregorianska sångens värde.



Heliga Hjärtas kloster vid Omberg, Östergötland (benediktinsystrar). Foto: Karin Strinnholm Lagergren.

Birgittasystrarna i Vadstena sjunger sedan 1970-talet adaptioner av sin alldeles egna tidegård Cantus sororum (Systrarnas sång). Denna sammanställdes vid mitten av 1300-talet av den heliga Birgitta och Petrus Olavi och består av gregorianska sånger (i många fall ur det gregorianska allmångodset men vissa sånger komponerades av Petrus Olavi) till latinska texter i många fall skrivna av den heliga Birgitta. Idag sjungs Cantus sororum på svenska i en adapterad form som i vissa fall inneburit ganska avsevärda förändringar

O Birgitta myrrhae gutta/ O Birgitta myrrans droppe



O _____ Bir - git - ta myrr-hae _____ gut - ta, ex-em - plar con-ti -

O _____ Bir - git - ta myrr - ans drop - - - pe en-kel-hetens fö -

nen - ti - ae; con-fe - ci - sti _____ ple-bi tri - sti _____ em-plast - rum poe - ni - ten - ti-ae dum

re - bild du har gi-vit åt de sorgs-nabot - ens lä - ke-dom sä mild när

scrip-sis-ti _____ ver - ba Chri-sti. Tu _____ no-va lux ecc - le-si - ae: es - to nu-trix, _____ es - to

du ned - skrev Kris - tus-ord - en blev du kyr - kans ny - a ljus. O Bir-git - ta, fød _____

tu - triv ti - bi pro-nae fa - - - - - mi - li - ae.

oss, stöd oss, vi _____ som hö - ra till _____ ditt hus.

av melodierna, dock utan att ha gjort dess ursprungliga form oigenkännlig. Mässan har även den sjungits på svenska sedan 1970-talet, men numer sjungs sommartid sedan några år tillbaka mässa och vesper med gregorianska melodier till latinsk text.²³ Vid mässfirandet sjungs Missa de Angelis, senmedeltida mässmusik som blivit mycket spridd i församlingsbruk. Även vespern sjungs ibland på latin på olika festdagar. Vespern sjungs då enligt Cantus Sororums ursprungliga, medeltida, icke adapterade form. Klostrets abbedissa moder Karin säger i en intervju att de gör det "för att det är kul" men också för att latin är den katolska kyrkans gemensamma språk. Detta är särskilt lämpligt att använda under sommaren då de har många utländska mässbesökare. Systrarna menar att latinet fortfarande har en särställning som det språk som förenar katoliker från olika nationaliteter och språkgrupper. Att

sjunga den latinska gregorianska sången till skillnad från Cantus Sororums adapterade melodier med svensk text gör birgittasystrarna alltså dels för att det är stimulerande och roligt, men de uppmärksammar också latinets gemenskapsfrämjande funktion. Behovet av ett gemensamt liturgiskt språk aktualiserades i synnerhet 2003 vid 700-årsjubiléet av den heliga Birgittas födelse. I samband med alla jubileumsfestligheter uppstod ett behov för de olika ordensgrenarna och ordensmedlemmarna från olika länder att kunna be på ett gemensamt språk, alltså latin. Systrarna anser också av bevarandeskäl att det är viktigt att ibland sjunga officiet på latin innan de systrar som var med innan konciliet ("på den latinska tiden") är borta.²⁴

Re-gregorianisering kan även ske inom kloster som i alla delar behållit den gregorianska sången, även psaltarsången, på latin. I dessa miljöer handlar det då om att återgå till att sjunga delar av liturgin där man tidigare läst sångtexterna istället för sjunga dem. I till exempel St Cecilia's Abbey började man 1962 att sjunga istället för att läsa mässan varje dag.²⁵ Tidigare hade mässan enbart sjungits på sön- och festdagar. Under denna period började man även att sjunga de små tiderna från att tidigare ha läst dem. Det ser ut som en medveten strategi att mässan i St Cecilia's Abbey började sjungas samma år som Andra Vatikankonciliet inleddes, men systrarna menar att det var ett sammanträffande att konciliet inleddes samma år.²⁶ Mer sannolikt är att det var ideologiska strömningar i tiden som uppmuntrade dessa bruk och insikten om att gregoriansk sång var en musik vars utövning i katolsk liturgi riskerade att minska avsevärt.

Latin – ett gemenskapsbefrämjande språk med transcendental kvalitet

Re-gregorianiseringen har lika mycket att göra med det latinska språket som med själva musiken. Latinet i sig upplevs ha en högtidlig kvalitet där adaptioner inte upplevs ge samma känsla. Detta språk signalerar alltså en upplevelse som är större än förståelsen av själva språket och tillskrivs med andra ord ett slags transcendental karaktär. Den gregorianska sången till latinsk text upplevs intuitivt uttrycka många saker som vi inte är kapabla att säga på annat sätt. Latinet tillskrivs en förmåga att tala till människor bortom den verbala förståelsen.

Här är det förvånande nog inte något större problem om man inte förstår alla ord, vilket annars är det viktigaste skälet till de adaptationer som gjordes för att man upplevde att musiken besatt ett stort värde, medan få förstod texterna. Det betyder också att adaptationer och modersmål har mer av ett bruksvärde. Detta återspeglas också i klostrens cd-inspelningar. Medan den gregorianska sången och de nykomponerade sångerna ofta spelas in så finns det mycket få inspelningar av adaptationer. Jag har under mitt avhandlingsarbete enbart stött på ett enda sådant exempel, en inspelning från det anglikanska klostret Community of the Resurrection.²⁷

Sammanfattningsvis uppges den gregorianska sången ha ett antal unika egenskaper vilka annan liturgisk musik inte anses kunna uppnå:

Gregoriansk sång kan alla sjunga eftersom den är formelartad, enstämmig och har en unik känslighet.²⁸

Gregoriansk sång upplevs som slitstark – man kan sjunga den hela livet utan att man blir trött på den.²⁹

Gregoriansk sång är ett traditionellt (och därmed objektivt) musikaliskt vackert prisande av Gud, givet till oss genom århundradena. Det är vidare den katolska liturgins egen sång enligt Andra Vatikankonciliet.³⁰

Gregoriansk sång är andlig näring av god kvalitet.³¹

Avslutning

Uppfattningarna om den liturgiska sången har svängt snabbt under de dryga fyrtioåren som förflutit sedan Andra Vatikankonciliet. Den gregorianska sången har förkastats och återtagits utifrån både starka praktiska och ideologiska ställningstaganden. Det är mycket möjligt att den monastiska musiken står inför stora förändringar i repertoaren, där den gregorianska sången kommer att få en mer framträdande men knappast helt dominerande plats. Å andra sidan så har pendeln kanske slagit tillbaka så långt det kommer att vara möjligt, och kanske kommer många klostres strävanden att re-gregorianisera sin liturgi inte att fullföljas. Möjligen kommer en ny våg

av nyskriven musik sjungen på modersmål i framtiden. Men att döma av västvärldens intresse för förflutenhet så kommer det sannolikt att dröja.

De kloster som hållit fast vid latinet efter Andra Vatikankonciliet ser att deras uthållighet inte varit förgäves nu när re-gregorianiseringsprocessen är ett faktum och att bruket uppmuntras inom katolska kyrkan. Företrädarna för dessa kloster anser att om de sågs som bakåtsträvare under 1960- och 70-talen så ses de nu närmast som förebilder inom vissa delar av katolska kyrkan. Jag vill dock framhålla att inget av de kloster jag studerat varit intresserat av att helt och hållet återinföra den gregorianska sången, utan att det fortsatt kommer att gälla delar av liturgin. Även om enskilda körledare jag mött gärna skulle se en sådan förändring, så inser de att det inte är realistiskt eftersom det skulle betyda en stor ideologisk omställning för hela klostret, för att inte tala om den tid man skulle behöva investera för att repetera in den gregorianska repertoaren och förbättra latinkunskaperna. En helt och hållet gregoriansk liturgi är med andra ord inte bara en fråga om att lära sig latin. Latin kommer fortsatt att vara en exklusiv kunskap för ett fåtal. Med tanke på det stora arbete många kloster lagt ned under de senaste trettio åren på att lära sig en ny musikrepertoar så är man knappast beredd att göra denna resa en gång till. Det är en vanlig uppfattning i mitt material att det är sämre att be på ett språk man inte förstår särskilt väl (även om det är latin), än att be på sitt modersmål och helt kunna förstå varje ord. Samtidigt anses latinet besitta särskilt värdefulla egenskaper som inte har att göra med den direkta verbala förståelsen. Jag är medveten om att detta är två motsägelsefulla synsätt på latinet, men uppfattningen om vikten av förståelsen av språket får anses vara överordnad idén om latinets transcendentala karaktär.

Gregoriansk sång skapar inte bara band mellan kloster idag utan även gemenskap bakåt i tiden med dem som gått före och sjungit denna sång. Det finns flera skäl till att man idag kommit att skatta denna sång så högt. Ett skäl är det estetiska. Ett flertal kloster har upplevt att den nykomponerade musiken till texter på modersmål inte hållit tillräckligt hög kvalitet och inte varit musikaliskt tillräckligt intressant. Ideologiska skäl är önskan om helhet och gemenskap där klostren vill vårda den gåva som liturgin är till oss idag. Liturgin är alltså inte något man skapar utan något som man får genom traditionen. Därför ska man motstå frestelsen att göra liturgin till något skapat av människor.³² Detta är en syn på liturgi som återfinns genomgående i mitt material och som är representativ för katolska kyrkans mer traditionella och konservativa riktningar. Den handlar om den objektivitet traditionell liturgi

och gregoriansk sång tillskrivs. Uppmuntran till ökat bruk av gregoriansk sång finns även från Vatikanen och i synnerhet påve Benediktus XVI som är erkänt intresserad av liturgiska frågor, klassisk musik och gregoriansk sång.³³ Jag menar dock att det inte är Vatikanen som skapat förutsättningen för re-gregorianiseringen. Intresset har skapats av många andra samverkande faktorer där även katolska kyrkan utgör en del av den västvärld som intresserar sig för sin historia.

Gregoriansk sång på latin i kloster kan tyckas som en marginell företeelse, men den speglar egentligen hela västvärldens historieromantisering och intresse där medeltiden spelar en viktig roll. Re-gregorianiseringen följer på ett naturligt sätt omgivningens intresse för historisk musik och sökandet efter autenticitet. Detta betraktelsesätt på gregoriansk sång finns i hela den ideologi som skapats kring både synen på denna musik och på medeltiden sedan romantikens dagar.

Noter

- 1 Citatet tillskrivs Augustinus men kan egentligen inte beläggas från hans penna.
- 2 Andra Vatikankonciliet var ett katolskt kyrkomöte som syftade till att reformera den katolska kyrkan.
- 3 Bergeron 1998: 1–24 och Zettervall 1887.
- 4 För en utvidgad diskussion kring den ideologiska bakgrunden till restaureringen av den gregorianska sången hänvisas till Bergeron 1998.
- 5 Se Karp 2005 för en översikt av den gregorianska mässrepertoaren från sent 1500-tal fram till 1800-talet.
- 6 Combe 1969: 251ff.
- 7 Katolsk dokumentation 1–2 1987: 95, art. 115.
- 8 Med en helt och hållet gregoriansk liturgi avser jag att även psaltarpsalmerna reciteras på latin.
- 9 Under arbetet med min doktorsavhandling besöktes 19 katolska kloster i Sverige, Norge, Nederländerna, Storbritannien, Italien och Frankrike. Av dessa hade enbart tre kloster behållit en helt latinsk-gregoriansk liturgi.
- 10 Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006.
- 11 Detta intresse är inte särskilt utbrett i Sverige men en livaktig internationell forskning finns på området.

- 12 "I have the impression that this was already beginning to happen twenty years ago on the Continent. Because when I attended these courses they were very well attended. There were communities there who had actually thrown everything out after the Council, and twenty years later wanted to try to get it back. It is very difficult to do that actually. But I was impressed, I admired them for having the courage to do that [...] But it is not always easy because it is often the younger generation that wants it. In some communities the older ones are not terribly keen. Perhaps they associate it with unpleasant memories they have had in the past, perhaps that is was badly sung, badly done." Sr Bernadette, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.
- 13 Intervju 28 januari 2006 med Broder A, Norraby, Karmelitbröderna.
- 14 Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, 8 mars 2005.
- 15 Happy clappy avser musik med en durpräglad populärmusikalisk karaktär. Jag har hört uttrycket i engelska Ampleforth Abbey från Fr Matthew, intervju 16 november 2006.
- 16 Marcio Frisina och hans verksamhet presenteras på hans hemsida.
- 17 Recto tono innebär recitation på en enda gemensam ton.
- 18 De små tiderna är prim, ters, non och sext och är kortare gudstjänstillfällen om 10–20 minuter som ligger spridda över dagen. Traditionellt sett ska de enligt antik tideräkning äga rum klockan sju, nio, tolv respektive klockan tre. Primen är efter Andra Vatikankonciliet officiellt avskaffad i katolsk liturgi men förekommer ännu i vissa kloster. Avsnittet bygger på intervju 6 april 2006 med Sr Maria Giuseppina och Sr Maria Cristina i Monastero delle Carmelitane Scalze Lodi.
- 19 Graduale triplex är den mest spridda musikutgåvan med gregoriansk mässmusik från Solesmes.
- 20 Uppgifterna bygger på intervju med Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster 21 mars 2007.
- 21 Att sjunga in sig i en tradition är att genom sjungande praktik internalisera en musiktradition. Med detta avses inte enbart repertoaren, utan även den kultur som omgärdar den.
- 22 "The reason why I have been encouraging more Gregorian chant on feast days is because I see it more of a celebration." Fr William, Ampleforth, intervju 16 november 2006.
- 23 Cantus sororum (Systrarnas sång) är en sångcykel med sånger för

birgittinorden som sammanställdes vid 1300-talets mitt av den heliga Birgitta och Petrus Olavi. Sångerna är både nykomponerade av Petrus Olavi och hämtade ur det gregorianska allmängodset. Texten är på latin. Under 1970-talet genomfördes ett stort arbete med att adaptera melodierna till svenska vilket i detta fall fick till följd att melodierna i flera fall förändrades avsevärt. För en introduktion till Cantus sororum se Servatius 2003.

- 24 Uppgifterna bygger på intervju med Moder Karin, Vadstena, intervju 16 januari 2007.
- 25 Låsa eller recitera recto tono är två tillvägagångssätt som ibland är svåra att särskilja i materialet eftersom informanterna inte alltid är tydliga angående denna skillnad.
- 26 Sr Claire, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.
- 27 Mirfield, College of the Resurrection (2000) Maranatha! Come, Lord Jesus. Music in the Liturgy of Advent.
- 28 "One of the great things about chant is that anybody can sing it! It is formulaic and has a unique sensitivity. It is monophonic and thus easy to learn." Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.
- 29 "...alla [i kommuniteten] tycker tror jag att gregoriansk sång är mycket slitstarkt. Den kan man sjunga hela livet utan att bli trött på den medan andra melodier, vanlig musik, det blir man trött på efter en tid". Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.
- 30 "It is a traditional (therefore its objectivity), musical beautiful praise of God." I ett skrivet tillägg till intervjuutskriften har Fr Benedict tillfogat: "Also 'the proper chant of the Latin liturgy' – Vat II). It is something given to us through the centuries." Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.
- 31 "Le [den gregorianska sången] chanter pour nous nourrir, pour prier. Ça veut dire une bonne nourriture." Sr Luce-Emanuelle, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, Ste Scholastique, intervju 19 oktober 2005.
- 32 Åsikten har kommit till uttryck i flera intervjuer som exempelvis i intervjun med Fr William, Ampleforth, 16 november 2006: "Liturgy is primary not something that we create, we always have to resist the temptation to make it a kind of man made creation [...] the great beauty of tradition is really that liturgy is something that we receive."
- 33 Ett exempel är det tal som påve Benediktus XVI höll i Paris den 12 september 2008, se hemsida Vatikanen/ Benediktus XVI tal.

- 34 Dessa utgåvor innehåller det adapterade Cantus sororum på svenska.
Enbart tidebönerna vesper och completorium är utgivna, övrig musik
finns att tillgå hos birgittasystrarna i Vadstena.

Källor

Litteratur

- Bergeron, Katherine 1998. *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Birgittasystrarna 1974. *Vadstenanunnornas veckoritual. Completorium*. Vadstena: Birgittasystrarna i Vadstena.
- Birgittasystrarna 1974. *Vadstenanunnornas veckoritual. Vesper*. Vadstena: Birgittasystrarna i Vadstena.
- Combe, Pierre 1969. *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*. Solesmes: Abbaye de Solesmes.
- Graduale triplex* 1979. Abbaye St Pierre de Solesmes: Solesmes.
- Karp, Theodore 2005. *An introduction to the post-tridentine mass proper*. vol. 1–2. Middleton, Wisconsin: American institute of musicology.
- Katolsk dokumentation* nr 1 1987. Det Andra Vatikankoncilietts konstitution om den heliga liturgin. Uppsala: Katolsk informationstjänst.
- Servatius, Viveca 2003. "Sjungande systrar". I Beskow, Per och Landen, Annette (red.), *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303–1373*. Stockholm: Natur och kultur.
- Strinnholm Lagergren, Karin 2009. Ordet blev sång. Liturgisk sång i katolska kloster 2005–2007 (Diss) Göteborg: Artos & Norma bokförlag.
- Zettervall, Helgo 1887. *Allmänna anvisningar rörande kyrkobyggnader på nådig befallning sammanfattade af Kongl. Öfverintendents-Embetet*. Stockholm: Centraltryckeriet.

Intervjuer

- Ampleforth Abbey, Fr William, 15–16 november 2006.
St Cecilia's Abbey, Sr Bernadette, 14 oktober 2006.

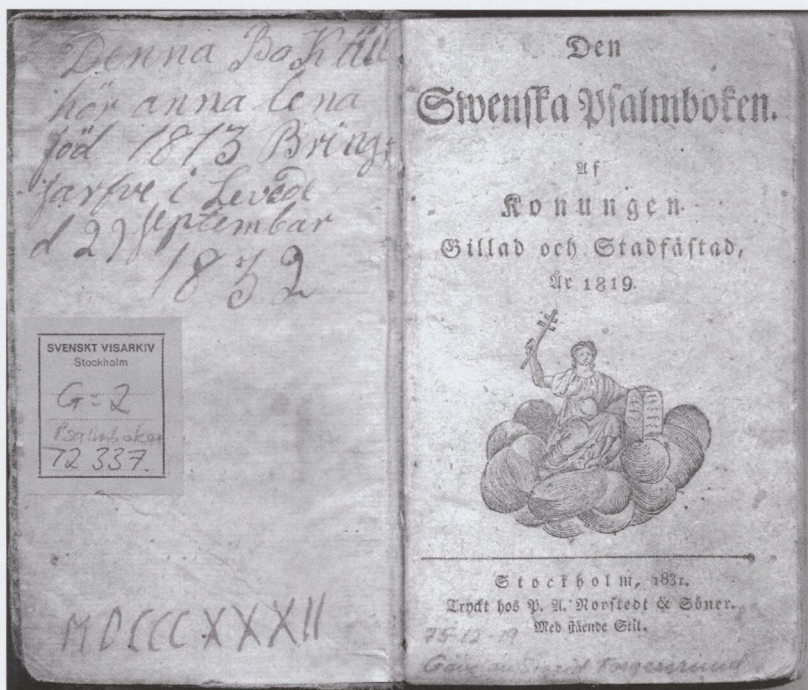
St Cecilia's Abbey, Sr Claire, 14 oktober 2006.
 Dourgne, Abbaye Ste Scholastique, Sr Luce-Emanuelle, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, 19 oktober 2005.
 Glumslöv, Den barmhjärtiga kärlekens Karmel, Sr Birgitta av Treenigheten, 8 mars 2005.
 Norraby, Karmelitbröderna, Broder A, 28 januari 2006.
 Heliga Hjärtas kloster, Sr Katarina, Sverige 21 mars 2007.
 Heliga Hjärtas kloster, Sr Elisabeth, Sverige 21 mars 2007.
 Lodi, Monastero delle Carmelitane Scalze, Sr Maria Giuseppina och Sr Maria Cristina, 6 april 2006.
 Pluscarden Abbey, Fr Benedict, 25 november 2006.
 Mount St Bernard, Br Erik, 5 december 2006.
 Vadstena, S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Syster A 29 november 2005.
 Vadstena, S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Moder Karin, abbedissa (intervjun gjord i Uden), 16 januari 2007.

Internet

Frisina, Marco: www.marcofrisina.com Sökdatum 3 februari 2009.
 Vatikanen/ Benediktus XVI tal: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20080912_parigi-cultura_fr.html Sökdatum 16 februari 2009.

Fonogram

Mirfield, College of the Resurrection 2000. *Maranatha! Come, Lord Jesus. Music in the Liturgy of Advent*. Herald HAVPCD 253.



Ur Svenskt visarkivs samlingar.

En schön sång om frälsning

En historisk översikt över den kristna pop- och rockmusikens framväxt i Sverige

Thomas Bossius

Syftet med den här artikeln är att ge en historisk översikt över den kristna pop- och rockmusikens tidiga historia i Sverige. Fokus är lagt på att beskriva hur en kristen pop- och rockmusik – med mycket starka influenser från gospel och kristen country – växte fram och började etablera sig som en självklar del av den kristna musiken. Min avsikt är att via nedslag i betydelsefulla skeenden, framförallt under perioden 1964–1974, visa på hur den kristna populärmusiken under de åren alltmer närmade sig och tog till sig den profana pop- och rockmusikens uttryck och produktionssätt.

Under det tidiga sextioåret genomgick den kristna musiken en förändring som bland annat innebar en tydligare inriktning mot skivmarknaden. Vid den tiden började nämligen en rad grupper att utvecklas som hade en lösare koppling till församlingarna och deras arbete än vad som tidigare hade varit vanligt. Musikforskaren Stig-Magnus Thorsén skriver (1980):

Det nya under de senaste decennierna är däremot framväxten av åtskilliga "fria grupper", som med massmediateknik skapar både ett nytt tonspråk och nya arbetsformer [...]. Det alltmer lättillgängliga grammofoonmediet lockar många att se skivutgivningen som ett mål [...]. Jag betecknar grupperna fria därför att de är fristående från det egentliga församlingsarbetet. Ofta bildas de av några personer i en församling, men lika ofta sker rekrytering från olika samfund.

Ett exempel på detta finner man på omslaget till göteborgsgruppen Christallens första inspelning, en Ep släppt av det lilla oberoende skivbolaget Celesta i Göteborg. Christallens medlemmar beskriver där hur gruppen bildades:

Vi tillhör olika samfund och har träffats och lärt känna varandra i skolan. Tre av oss gick i samma klass. Alla hade intresse av att sjunga

och spela. Eftersom vi spelade olika instrument föddes tanken på att spela ihop. – Vår önskan är att få förmedla vår upplevelse av Kristus till våra unga kamrater.



Christallen (Ep, Hemmets Härold, P 5329, 1966).

Det jag avser när jag skriver om kristen pop- och rockmusik är musik som för det första produceras för en kommersiell skivmarknad av från församlingarna mer eller mindre fristående grupper, för det andra görs av musiker som bekänner sig som kristna, samt för det tredje har ett textinnehåll som huvudsakligen kan tolkas som uttryck för en kristen tro. Den kristna pop- och rockmusiken ställs därmed i kontrast till gudstjänstmusiken som komponeras i avsikt att framföras i form av levande musik i kyrkorna. Nämnas bör dock att även gudstjänstmusiken, trots att den inte i första hand är avsedd för skivindustrin, oftast hamnar på skiva och att man även där vid

den här tiden kan börja hitta musik som stilmässigt kan beskrivas som pop- eller rockmusik.

Gospelmusikens betydelse

Gospelmusiken, och inte minst själva begreppet "gospel", intar en central plats bland de svenska artisterna. Tidiga artister och grupper som Pelle Karlsson, Christallen, Samuelsons, Curt & Roland och Inga-May Hörnberg hämtade mycket inspiration såväl från den vita så kallade southern gospel-traditionen, som från de svartas gospelmusik.

Första gången kristna afroamerikanska sångare besökte Sverige lär ha varit 1895 då universitetskören Fisk Jubilee Singers turnerade i Sverige. Enligt hemsidan Gospel Music in Sweden ägde nästa gospelbesök inte rum förrän "troligen 1963", då Mahalia Jackson gav "minst en konsert i Stockholm". Första gången en amerikansk gospelkör gästade Sverige sägs på samma hemsida ha varit 1966 då pastor Ralph GoodPasteur tillsammans med sin kör the First Church of Deliverance Choir från Chicago turnerade här. Detta besök gjorde starka och tydliga avtryck inom den svenska kristna musikvärlden. Till exempel spelade tidiga svenska gospelkörer som Choralerna från Göteborg och Joybells från Örebro in låtar skrivna av Goodpasteur, och på Joybells hemsida kan man läsa att:

Mötet med denna amerikanska grupp var en revolution för svenskarna och på många sätt formade det körens framtida sätt att sjunga. Namnet Joybells togs 1968 då kören skulle göra sin första internationella turné. Detta hämtades från en av pastor Goodpasteurs sånger.

I USA räknas den kristna rockmusiken inte som "gospel". I Sverige fick ordet gospel till att börja med inte riktigt samma betydelse som i USA, men numera används det även hos oss så gott som enbart i samband med de körer som sjunger den musik som skapas av svarta körer. Under sextio- och sjuttiotalen däremot tycks de svenska kristna musikerna inte ha gjort någon skillnad mellan svart och vit gospel och rockmusik, utan kunde på en och samma skiva spela in sina egna versioner av låtar från alla tre traditionerna.

Även tidigare såg det annorlunda ut än i USA. Exakt när gospelbegreppet började användas här i landet är svårt att säga, men enligt samlingsskivan Gospel-sångare (1965), skedde det för denna skivetiketts del för första gången då Gospelkvartetten från Göteborg debuterade. Den tidigaste inspelning jag funnit med dem är från 1956.

Den just nämnda samlingsskivan Gospel-sångare ger en bra och sammanfattande bild av situationen vid mitten av sextiotalet. På skivan ifråga finner man allt från kyrkosångare som Göran Stenlund, traditionella väckelsekyrkokörer och grupper som Filadelfiakyrkans manskör, Fiskebäckstrion och Sju Sjungande Systrar, till musiker och sångare som börjat närma sig gospeltraditionen som Gospelkvartetten och den indonesisk-holländska trion Full Gospel Trio. På konvolutet ges en förklaring till användandet av begreppet "gospel" i detta minst sagt blandade sällskap:

GOSPEL – ett ord som under senare år även i vårt land vunnit burskap och kommit till flitig användning – betyder ju rätt och slätt evangelium. Det goda och glada budskapet kan ju som bekant framföras på olika sätt. Därför har ordet gospel också på senare år allt oftare förekommit i samband med den andliga sången. Även i HEMMETS HÄROLDS produktion har namnet ofta varit synligt. Första gången det skedde var då den kända och uppskattade Gospelkvartetten från Göteborg debuterade. Den första inspelningen har sedan följts av flera. Full Gospel trio från Holland har varit med på två skivor. På senare tid har också Gospelkören och Gospelsångarna Kjell och Rolf Samuelson medverkat. Gospel-sång betyder väl i våra sammanhang inte någon viss sångstil. Att sjunga evangelium är en uppgift, som kan utföras på olika sätt. Det framkommer också på föreliggande skiva, som presenterar olika sånger under den gemensamma beteckningen GOSPEL.

Under det sena sextiotalet började också unga körer och vokalgrupper allt oftare göra insjungningar med negro spirituals och gospelsånger. Som exempel kan nämnas Christallens första inspelningar från 1965–1966, Gospelkorens självbetitlade debut-Lp (1967), Jailbird Singers inspelning *Negro Spirituals In Our Way* (1968), samt Gospels debutskiva *Sånggruppen Gospels* (1968).

De tidigaste pop- och rockgrupperna

Den kristna populärmusiken bestod länge av inlånade melodier från visor och schlagers. På 1930- och 40-talen introducerade Jubelkvartetten jazz-influerade, synkoperade sånger, och med start runt mitten av 1960-talet började stilar som pop och rock göra såväl avtryck som intryck inom frikyrkorna. Det märks å ena sidan genom att den nya tidens musik började kommenteras på skivkonvolut såväl av unga artister, som kunde tänkas stå under inverkan av popmusiken, som av äldre artister, vilka inte alls hade något med ungdomsmusiken att göra. Två exempel på detta står att finna på Inga-May Hörnbergs (vid den tiden Johansson) andra inspelning, *Ep:n Längtan Hem* (1967) och Gitarrbröderna från Värnamos tredje inspelning (1968):

Medan ungdom i popåldern nynn timer melodier vars texter är lika oroliga som musiken sjunger Inga-May sin "Längtan hem". Hennes mjuka, klara stämma och mäterliga gitarrmusik frambringar en stark åtrå efter det himmelska hemmet – på ett sätt som skänker drömmande ungdom, verksam mandom och mogen ålderdom en harmonisk tillfredsställelse.

Vi översvämmas av sånggrupper, popband och musikgänger. Somliga för endast en dagslän detillvaro, andra förökar sig som svampväxter och breder ut sig – giftiga – och tar död på varaktigt liv. Plötsligt finns ingenting kvar, varken av skramlet och tyvärr ej heller av de förmågor som ägde livsytringar. Även i kristna led blomstrar musikliv nu mer än någonsin. Nya stilar skriver historia vid sidan av tidigare väl kända. Om Gitarrbröderna i Värnamo kan sägas "det som har värde skall evigt bestå". Huru skall man eljest kunna förklara det att de sex medelålders män som nu presenterar sin tredje grammofonskiva ännu är omtyckta och mer efterfrågade än någonsin. De har inte bytt stil, de sjunger med hänförelse så som de gjorde när de för omkring femton år sedan inledde sitt samarbete. Enkel och trosvis klinger sången.

Å andra sidan märktes det genom att unga kristna musiker bildade grupper och började spela pop- och rockmusik. Enligt Stora Popboken var El-kvartetten från Ulricehamn den första kristna gruppen med en "klassisk popbandssättning: solo- och kompgitarr, bas och trummor". El-kvartetten bildades 1964 och släppte sin första skiva, en Ep, 1965. El-kvartetten var

tämligen framgångsrik, och var också föregångare vad gällde att spela på andra arenor än i kyrkorna:

Och turnéer blev det en hel del. Under gruppens knappt treåriga existens hade de cirka 220 spelningar, från Ystad i söder till Gävle i norr. De spelade på många olika sorters tillställningar: ungdomsgårdar, hotell, fängelser, mässor, marknadsdagar med mera. Eftersom El-Kvartetten var en kristen grupp medförde det att publiken ofta var nyfiken på hur gruppen lät, och de slog också publikrekord på ett flertal ställen. Den mest minnesvärda spelningen inträffade i Ronneby på marknaden "Tossia bonnada'n". Gruppen spelade för en publik på nästan 15.000 åskådare.

FJUGESTA POJKARNA

C 68-100



FRÅN TVIVEL
TILL TRO
THE GOSPEL
TRAIN
FÖR DIG
INGEN SOM
JESUS

Fjugestapojkarna (tredje Ep:n, Cavatina C 68-100, 1968).

En annan tidig grupp var Fjugestapojkarna från Fjugesta. Fjugestapojkarna bildades 1965 och släppte sin första skiva, också det en Ep, 1966. Till skillnad från El-kvartetten uppträdde Fjugestapojkarna "mest i kyrkor eller kyrkliga sammanhang". Under de närmast följande åren bildades en rad kristna rock- och popband, till exempel: EKO-teamet, Dolos och Joybringers.

Joybringers höll sig till "den klassiska popbandssättningen", Dolos kompletterade med en elorgel, medan EKO-teamet höll sig till en gitarr och elorgel. Gemensamt är dock att de som en del av sin repertoar spelade gospelinspirerad pop- och rockmusik, och att deras övriga repertoar bestod av såväl nyskrivna som äldre sånger av mera traditionell frikyrkokaraktär. Gemensamt för dem var också att de fortfarande runt 1968–69 gjorde musik som stil- och soundmässigt hörde hemma under första halvan av sextiotalet, samt att de vad gällde sångstilen höll sig strikt kvar inom ett sångaridiom som var det gängse inom den mer traditionella väckelsesångstraditionen. Ett typiskt exempel på detta är Fjugestapojkarnas tredje Ep från 1968. På denna skiva finner man å ena sidan popmusik å la tidigt sextiotal med texter på engelska, och å andra sidan traditionella väckelsesånger med texter på svenska.

Spridandet av evangelium huvudsaken

Frikyrkomusiken stod vid den här tiden inför ett skifte. Den nya musiken pockade på och väckte de ungas intresse och gillande, medan de äldre förhöll sig avvaktande och många gånger direkt avståndstagande. Att använda sig av och acceptera det moderna och rytmiska – svänget – var inte självklart. Svänget stod alltför nära dansen och synden, och förhållandet till detta behövde tid för att bearbetas och hanteras. De konvoluttexter som jag citerat ger en bra inblick i hur man tänkte om och förhöll sig till den nya musiken. Den sågs som ett oroligt och rastlöst uttryck för en lika orolig och rastlös tid. Men det finns också ett gillande i de texter man finner på konvoluten. Följande text från Bråvikskvartettens debut-Ep från 1968 är ett bra exempel:

BRÅVIKSKVARTETTEN [...] har blivit något av ett begrepp för levande andlig sång och musik under det dryga år de varit verksamma. Förklaringen till den stora uppskattning kvartetten rönt i vida kretsar ligger till stor del i deras starka patos att bli till välsignelse. De sjunger såväl nya som äldre väckelsesånger på ett modernt och rytmiskt sätt,

men framför allt med den äkta övertygelse, som talar för verkliga andliga upplevelser. I Sionförsamlingen i Norrköping, där pojarna har sin andliga hemvist, är de till stor välsignelse i evangelisationsarbetet. Det är en stor glädje att få rekommendera kvartetten och deras första skivinspelning.

Viktigt och kanske avgörande för acceptansen av det moderna och rytmiska var dess användbarhet i evangelisationsarbetet. Konvoluttexten på Bråvikskvartettens skiva är en fingervisning om detta, men det märks även i många av gruppnamnen, till exempel EKO-teamet, Västakustteamet och Evangelii-teamet. Begreppet "team" i dessa visar på att det inte i första hand var fråga om några kommersiellt inriktade musikgrupper, utan om evangelisationsteam.

Något som ytterligare skiljer dem från traditionellt kommersiella grupper är tilläggen av ett stadsnamn efter gruppnamnet, till exempel Evangelii-teamet, Värnamo och Gitarrbröderna, Värnamo. Orsaken är att man inte hade ensamrätt till sina gruppnamn. På samlingsskivorna *Ungdomen kommer* (1968) och *Lycklig ungdom* (u.å.) finner man exempelvis Evangelii-teamet, Hässleholm och EKO-teamet, Göteborg. Evangelii-teamet, Värnamo var en kvintett där man kompletterade den klassiska popbandssättningen med dragspel och elorgel. Evangelii-teamet, Hässleholm däremot var en akustisk septett med sättningen tre blåsare, två akustiska gitarrer, kontrabas och piano. Det mest kända EKO-teamet var, som nämnts, ett popband. EKO-teamet, Göteborg däremot var en ungdomskör.

En viktig aspekt jag ännu inte diskuterat, men som är lämplig att ta upp i samband med ovanstående resonemang, är gruppernas evangeliserande intentioner. Även om jag här definierat begreppet "populärmusik" som en musikform kännetecknad av ett kommersiellt produktionssätt, och slagit fast att detta förhållande gäller även för den kristna pop- och rockmusiken, så får man inte överdriva eller för ensidigt betona den kommersiella sidan av fenomenet. Istället är det den andliga och evangeliserande sidan som bör framhållas.

Kommersiella intressen kommer alltså i andra hand, även i de fall då musiken produceras för den kommersiella skivmarknaden. Musiken görs inte för sin egen skull och har heller inte sitt berättigande i sig själv. Istället är den i första hand att se som ett redskap för spridandet av det kristna budskapet. Att "dansbanemusiken" skulle vara användbar för detta har dock

inte alltid varit en självklarhet inom frikyrkokretsar. Thorsén beskriver för pingströrelsens del hur utvecklingen gick från "den äldre" uppfattningen som innebar att "dansbanemusiken" och annan världslig musik tillhörde en helt annan värld som man på alla sätt skulle undvika och skydda de kristna från, till en syn som accepterade att den nya musiken kunde vara användbar inom evangelisationen. Thorsén skriver:

Samtidigt med förkastandet av dansmusiken sker ett ökat inflytande från den afroamerikanska populärmusiken. Kravet på musikens användbarhet slår undan fötterna på kravet om revirmarkering av den kristna gemenskapen. [...] För att legitimera normen om användbarhet har under 70-talet tanken om musikens neutralitet vuxit fram. "Musiken som sådan kan inte sägas vara världslig eller andlig." Den kan visserligen uttrycka känslolägen men "för att ge ett artikulert meddelande krävs ord".

För att den nya musiken skulle kunna accepteras måste vissa kriterier uppfyllas. Det fick inte råda någon som helst tvekan om syftet bakom det som sjöngs och spelades, och texterna skulle vara klart och tydligt hörbara. Här finner man, skriver Thorsén, den främsta kritiken mot rockmusiken. Troligtvis är det detta krav som lagt grunden till den ännu under hela sextioalet förhärskande övertydliga och välartikulerade sångstil som fick den kristna pop- och rockmusiken att låta helt annorlunda än den samtida profana musiken, framförallt under senare delen av sextioalet.

Nya tongångar – Bröderna Samuelson

Många av dem som senare skulle bli pionjärer och portalfigurer inom den kristna pop- och rockscenen gjorde under större delen av sextioalet musik av ett betydligt mera traditionellt frikyrkligt slag. Två av dessa kommande förnyare var bröderna Kjell och Rolf Samuelson som sjöng och spelade in väckelsesånger till ackompanjemang av akustisk gitarr och dragspel. I mitten av sextioalet fick de båda bröderna rådet att göra en USA-turné. Väl över i USA blev de väl omhändertagna, och deras tänkta tre månader "blev till fjorton månader med möten och konserter i 45 stater". (Dagen 2001 03 02a)

I USA knöt bröderna många viktiga kontakter och tog starka intryck,

vilket märks inte minst på de engelskspråkiga skivor de spelade in i Nashville. Väl hemma igen, efter inte bara en utan flera turnéer, väckte de stor uppmärksamhet då de (enligt den ovan citerade Dagen-artikeln) med början 1969 bjöd in svarta och vita amerikanska artister som de träffat till Sverige, som The Couriers 1969, Imperials och Andraé Crouch 1970, Oak Ridge Boys 1971, med flera.



Samuelsons "En väg" (Pilot, PLP 2014, 1972).

1971 bildade Kjell och Rolf tillsammans med två av sina yngre bröder, Olle och Jard, gruppen Samuelsons. Tillsammans lanserade de southern gospel-musiken på bred front i Sverige, och Samuelsons blev snabbt väldigt populära och nådde stora framgångar. Såväl Samuelsons själva som deras inbjudna gäster kom att få stor betydelse för utvecklingen inom den kristna populärmusikscenen. Dels gav de musikaliska impulser och inspirerade andra att göra musik i samma stil, dels innebar deras kamp för acceptans på

hemmaplan att många tidigare hårt stängda dörrar ställdes på glänt. Deras framgångar i USA innebar nämligen inte att röda mattan automatiskt rullades ut av den svenska pingströrelsen. Tvärtom stötte de på hårt motstånd. Kjell Samuelson säger i Dagen att de själva kände sig mer som evangelister än som artister, men att de när framgången var som störst under 1970-talet framställdes som

oseriösa lymlar som reste runt och sjöng om Jesus och "tjänade oförsämrat mycket pengar på Gud". En pastor skrev i en lokaltidning, att "...det Samuelsons håller på med har inget med evangelisation att göra. Det är rent geschäft".

Att bröderna Samuelson startade sitt eget skivbolag Pilot berodde bland annat på att Förlaget Filadelfia efter succén i USA inte längre ville distribuera deras skivor. Musiken var för världslig, sa man, så fick helt enkelt inte kristen musik låta. Inte heller var de eller deras gäster välkomna att spela i kyrkorna utan de var tvungna att boka in sig i andra lokaler som idrottshallar och konsertsalar, vilka "fylldes av förväntansfulla lyssnare". Samuelsons kamp mot en till stora delar oförstående pingströrelse, och deras lösning att bland annat spela utanför kyrkolokalerna och starta sitt eget från samfundet fristående skivbolag, har på många sätt banat väg för en mängd efterföljare.

Som nämnts ovan fick även den musik och de grupper som Samuelsons lanserade stor betydelse för utvecklingen. Innan jag går närmare in på detta ska jag dock först beskriva ytterligare ett centralt skeende, nämligen hur den kristna musikkultur som fanns i och kring Göteborg formades och utvecklades på den kristna ungdomsgården Björngårdsvillan.

Göteborgsscenen och Björngårdsvillan

Den i början av sextiotalet nyuppbyggda Björngårdsvillan i Slottsskogen i Göteborg utgjorde under perioden 1964–74 en viktig samlingsplats för kristna ungdomar och unga kristna musiker. Den ursprungliga Björngårdsvillan hade efter ett "häftigt luciafirande natten till den 14 december 1951" brunnit ner. Det hade varit en hel del bråk och fylleri i anslutning till den gamla Björngårdsvillans verksamhet, och när man byggde upp den igen ville man ha en lugnare verksamhet. Visionen var att det skulle bli en kristen

ungdomsgård, och så blev också fallet. Björngårdsvillan blev snabbt en samlingspunkt för stadens kristna ungdomar, och i fokus för det som kom att kallas "Ungdomsträngsel på Björngårdsvillan" stod musiken. Här samlades bland annat en rad av de unga musiker som skulle komma att gå i bräsch för den nya kristna populärmusiken.

En söndagskväll i slutet av sextioalet hände något som skulle få mycket stor betydelse för den fortsatta utvecklingen. Den kände musikprofilen och allsångsledaren i radio Egon Kjerrman "förirrade" sig till Björngårdsvillan mitt under pågående "ungdomsträngsel". Dagen skriver:

Han greps av sångerna och atmosfären och insåg att detta kunde bli ett bra tv-program. Det blev upptakten till "Sånger från Björngårdsvillan", ett uppmärksammat och populärt sångprogram från göteborgs-tv med Rune Rustman som producent. Det var premiär den 20 oktober 1968 därefter följde över 30 program, flera av dem sändes också i Norge och Finland. De bidrog till ett genombrott för en ny form av gospelmusik och förändrade mångas syn på frikyrka och kristen tro.

I Björngårdsvillan strålade unga musiker och sångare från olika samfund och från hela Sverige samman. Men även "vanliga" ungdomar från de olika frikyrkorna i Göteborg deltog i sången och musiken. Lokalen var inte i första hand en arena för musiker, utan för kristna ungdomar. Många av dem som kom dit spelade dock i olika grupper eller team. Ofta rörde det sig om relativt traditionell frikyrkomusik även om flera av grupperna representerade det nya inom frikyrkomusiken. De unga grupperna och solisterna uppträdde såväl i sina egna sättningar som i nya konstellationer. Musiker och musikstilar blandades, förändrades och kom att få stor inverkan på det frikyrkliga musiklivet. Tidiga grupper som El-kvartetten och Fjugestapojkarna gästspelade på Björngårdsvillan, men ingen av dem spelade någon större roll i den fortsatta utvecklingen. Däremot kom inte minst de skiftande medlemmarna i Björngårdsvillans husband att få ett stort inflytande. För att belysa Björngårdsvillans betydelse för musikens utveckling ska jag i det följande beskriva några av de viktigaste musikernas och gruppernas karriärer.



"Björngårdsvillan – Sånger från TV-programmen". (Lp, Signatur, LP 6905, 1969).

Pelle Karlsson, Västlustteamet och New Creation

En av de blivande centralfigurerna, Per-Olof "Pelle" Karlsson, ägnade sig liksom flera av de tidigare nämnda under det tidiga sextioalet åt väckelsesånger av mera traditionellt snitt. 1964 lanserades han av Celesta som "gossopran" och "sologitarriat":

Per-Olof är yngst och har, genom sitt friska framförande, vunnit allas hjärtan var han än sjungit. Sologitarren behandlar han utmärkt, liksom pennan; Han har själv författat och satt melodien till sången "Jesu maning" på sid. 2. Förutom allt arbete i Herrens tjänst bedriver han sina studier på ett föredömligt sätt.

I slutet av 1964 presenterade CELESTA gossopranen PER-OLOF KARLSSON med *På Jerikos Väg* – CLS 2. Den vackra och levande solosången har medfört en stor efterfrågan på ytterligare en skiva med honom.

PÅ JERIKOS VÄG

PER-OLOF KARLSSON

DAN EKSTRÖM

TORE KJÄLL

Vid orgeln: CHRISTINA AXELL

PÅ JERIKOS VÄG

FRÄLST OCH LYCKLIG

JESU MANING

DET FINNS ETT LAND



CELESTA ⊕

CLS-2

På Jerikos väg (Ep, Celesta, CLS-2, 1964).

Karlsson gjorde från och med mitten av sextiotalet ett antal inspelningar på Celesta, såväl solo som i grupp. Den första inspelningen Ep:n *På Jerikos väg*, där Karlsson sjunger och spelar elgitarr, gjordes 1964 tillsammans med Tore Kjäll (akustisk gitarr), Dan Ekström (dragspel) och den i trion gästande elorganisten Christina Axell. Andra inspelningen *Sång av Per-Olof Karlsson* var en soloinspelning med sång till pianoackompanjemang. På den tredje inspelningen hade Christina Axell blivit ordinarie medlem och den nya kvartetten lanserades under namnet Västkosteamet. Karlsson spelade som tidigare elgitarr och Tore Kjäll spelade nu utöver akustisk gitarr även elbas. Dan Ekström hade kompletterat dragspelet med en trumpet.

Intressant att notera är att omslagsbilden till denna tredje inspelning består av en tuschteckning av modernt snitt föreställande ett stiliserat rockband med trumset, elgitarr och elorgel, samt en sångare med mikrofonen i handen. Några trummor förekommer dock inte på inspelningen, mikrofonen satt stadigt förankrad i sitt stativ och musiken man spelade var fortfarande väckelsesånger framförda på traditionellt sätt. Sven Forshamn, som drev Celesta, har på många av skivorna omslagsbilder som avviker från den gängse standarden för skivor med frikyrkomusik vid den här tiden. Västkostteamets tredje skiva är ett utmärkt exempel på detta. Det är som om omslaget vill ge signaler om en tidsenlighet och en modernitet som ännu inte getts hörbart genomslag i musiken. Kanske var det så att den musikaliska förflyttningen in i rocktraditionen redan hade tagit sin början i tankevärlden, men att denna process hos många först måste manifesteras sig i synbar form – som klädstil



Västkostteamet (Ep, Celesta, CLS-12, u.å. utgiven 1965 el. 1966).

och skivomslagsbilder – innan den kunde få sin hörbara musikaliska form, helt enkelt för att klyftan mellan den traditionella väckelsemusiken och den hedonistiska rock-, pop- och dansbanemusiken var alltför stort för att kunna överbryggas i ett enda kliv?

Då Västkustteamet 1969 medverkar på den tredje skivinspelningen från Björngårdsvillan – *Björngårdsvillan – Sånger från TV-programmen* – har dock Dan Ekström lagt dragspelet åt sidan till förmån för en elbas och Tore Kjäll spelar munspel. Dessutom kompas de av Anders Kjellberg på trummor. Här har alltså diskrepansen mellan det tänkta och det reella börjat suddas ut. Det mest sensationella med nämnda samlingsskiva är dock inte detta, utan det nybildade bandet New Creations debutinspelning. New Creation bestod av Pelle Karlsson på elgitarr, Dan Ekström på elbas, Lennart Sjöholm på elorgel och Anders Kjellberg på trummor, och var ett av de första, kanske det allra första kristna svenska bandet som lanserade inte bara fullödiga, utan även tidsenliga kristen pop- och rockmusik. Låten de debuterade med var en cover på Lawrence "Reynolds Jesus is a Soul Man" som var en stor hit i USA samma år. Detta att en svensk kristen grupp spelade in en låt hämtad från en profan hitlista, om än med kristen text, med ett tonspråk som låg helt i samklang med sin samtid, signalerade inte bara något nytt, utan något omvälvande nytt. Innan jag fördjupar mig i betydelsen av detta och den fortsatta utvecklingen, måste dock för framställningens skull ytterligare några pusselbitar läggas på plats.

Christallen

Parallellt med New Creation ingick Lennart Sjöholm och Anders Kjellberg även i det tidigare nämnda bandet Christallen som bildats ca 1965–66. Till en början rörde sig deras musik i gränslandet mellan jazzinfluerade inspelningar av spirituals och mera traditionellt framförda väckelsesånger. 1969 gav de ut två Lp-skivor: *Du kanske undrar* och *Men störst av allt är kärleken* där man, utöver de just nämnda stilarna, även finner gospel-, soul-, blues- och rockmusik med mycket blås, av den typ grupper som Chicago och Blood, Sweat & Tears spelade. Ännu på dessa inspelningar håller de sig dock till en sångstil hämtad från frikyrkotraditionen.

I slutet av 1969, efter inspelningen av de två just nämnda skivorna skedde en snabb förändring. Nya medlemmar hämtade från miljön på Björngårdsvillan

ersatte de flesta av de ursprungliga medlemmarna. Den omgrupperade Christallen återfinns, liksom New Creation, för första gången på skiva på den tredje inspelningen från Björngårdsvillan 1969. Sin debut i eget namn gjorde den nya Christallen 1971 då de gav ut Lp:n *Ett annat sätt...* på vilken man finner ett radikalt annorlunda, betydligt modernare, tyngre och "rockigare" tonspråk än på de tidigare skivorna. Precis som New Creation kan även den omgrupperade Christallen sägas fasa väl in i sin samtid. Under den korta tidsperioden mellan slutet av 1969 och början av 1971 hade uppenbarligen något hänt som förändrade de unga kristna musikernas sätt att spela och sjunga, och förmodligen också deras syn på den kristna musiken.



Christallen Ett annat sätt... (Lp, Signatur, LP 6911, 1971)

Vad var det då egentligen som hände?

Ser man till New Creation så är det uppenbart att de bland annat hämtade inspiration från den svarta gospelkören The Edwin Hawkins Singers som 1969 hade en stor världshit med låten *Oh Happy Day*, vilken till exempel finns med på New Creations första Lp *Sing Out My Soul* (1969). Även "the God Father of Jesus Rock", amerikanen Larry Norman, var en viktig inspirationskälla för New Creation. Norman, som vid den här tiden börjat lanseras i Sverige, var den förste vite kristne musiker som fullt ut spelade tidsenlig rockmusik och sjöng på ett typiskt rockmanér. Hans första Lp i eget namn *Upon This Rock* (1969), vilken bland annat rymmer de båda klassiska låtarna "I Wish We'd All Been Ready" och "Sweet Sweet Song of Salvation", anses allmänt vara den första kristna rockskivan (se t ex Powell 2003: 634).

New Creation och Pelle Karlsson sjöng under första halvan av sjuttioalet in bland annat de just nämnda låtarna såväl på engelska som på svenska. Den första inspelningen New Creation gjorde var dock, som tidigare nämnts, en cover på en låt som liksom "Oh Happy Day" var en stor hit 1969: Lawrence Reynolds "Jesus is a Soul Man". Religionssociologen Stefan Gustafsson skriver i en rapport om popmusiken som ett religiöst uttrycksmedel att:

De första skivorna med ett direkt kristet-etiskt innehåll visade sig på USA's Hot Hundred-lista våren 1969. Det var "Jesus is a soul man" med Lawrence Reynolds och "Oh Happy day" med Edwin Hawkings Singers (sic).

Under åren 1969–1971 finner man inte bara dessa, utan ett flertal låtar på topplistorna vilka har ett textinnehåll som antingen är uttalat kristet, eller som med [gott] fog kan tolkas som sådant. "Jesus is a Soul Man" hamnade aldrig på de svenska listorna, medan "Oh Happy Day" däremot låg på Tio i Topp fyra veckor 1969. Som bäst hamnade den på femte plats. 1970 finner man på Tio i Topp Simon & Garfunkels "Bridge Over Troubled Water", Byrds "Jesus is Just Alright" och Norman Greenbaums "Spirit in the Sky". 1971 "My Sweet Lord" med George Harrison, "Promised Land" med Les Humphries Singers, George McLellands "Put Your Hand in the Hand (Of the Man From Galilee)" i en inspelning med den holländska gruppen Himalaya, och "Jesus" med Jeremy Faith. 1971 började också rockmusikalerna *Jesus Christ Superstar* och *Godspell* sina segertåg över världen. Att denna musik gjorde intryck och

påverkade den kristna populärmusiken märks inte minst på den stora mängd coverinspelningar som gjordes vid den här tiden.

Jesusfolket

Av de artister som nämnts ovan vilkas låtar låg på Tio i Topp var alla utom Edwin Hawkins profana artister, och det var i flera fall inte självklart att tolka texterna som kristna. Flera av dem speglar dock – och är säkerligen inspirerade av – ett skeende i samtiden som erbjuder en möjlig förklaring till varför de uppräknade låtarna skrevs just då. Det sena sextioalet och det tidiga sjuttioalet var en tid då stora delar av ungdomskulturen, och inte minst hippierörelsen, präglades av ett andligt sökande. Ett resultat av detta sökande var den ur hippierörelsen framvuxna Jesusrörelsen, eller Jesusfolket som de främst kallades i Sverige. Under det tidiga sjuttioalet gavs det av kristna förlag ut ett antal böcker om Jesusfolket. I en av dessa, *Den nya väckelsen* utgiven av Frikyrkliga studieförbundet 1972, ger bokens författare Ivar Lundgren följande beskrivning av den nya rörelsen:

Det var 1967 som de första tecknen började synas på ett nytt och oväntat inslag i den amerikanska ungdomsvärlden, dittills mest kännetecknad av protest och revolt, sex och knarktripp. Långhåriga hippies i lappade jeans dök upp i San Franciscos och Los Angeles knarkarkvarter med biblar i händerna. De vittnade på trottoarerna för alla som ville lyssna: de hade funnit en bättre tripp, något som slog ut alla tänkbara sensationer i denna sinnessensationernas förlovade värld, de var höga på Jesus. [...] Detta var predikanter och predikningar, som inte hade mycket gemensamt med prästerna och kyrkorna, med det etablissemang, som dessa ungdomar så innerligt avskydde och revolterade emot. Det var evangeliet inkarnerat i deras egen värld – och de lyssnade och förstod vad det handlade om. Jesushus, enkla kommitteter efter kristna principer, växte upp. Och massor av ungdomar, trötta på ett rotlöst liv, övermätta på sex men utsultna på kärlek och med längtan efter ett hem sökte sig till dessa enkla kärlekens boningar. Jesusvågen var ett faktum, snabbt och oväntat för Amerika och hela världen.

Jesusfolket smälte utmärkt väl in i den allmänna tidsandan och miljön runt hippierörelsen, och de växte snabbt till en stor rörelse som gav genklang världen över. I deras verksamhet utgjorde musiken ett av de viktigaste inslagen, vilket bland annat kan ha haft sin orsak i att många av de nyfrälsta var musiker. Musiken man spelade var rockmusik påverkad såväl av hippierörelsens musik som av artisternas frälsningsupplevelse, och Powell menar att det var Jesusfolkets musik som var startpunkten för det man i USA kallar "Contemporary Christian Music".

Under slutet av sextioalet och början av sjuttioalet började skivor med nya Jesusgrupper och Jesusartister som Children of the Day, Love Song, Barry McGuire, Larry Norman och 2nd Chapter of Acts distribueras till de svenska missionsbokhandlarna. 1971 reste också evangelisationsteam från Jesusfolket runt i Sverige och talade och sjöng om sin nyvunna tro.

I de allra flesta fallen bestod Jesusmusiken av rockmusik framförd av vita artister. Det främsta undantaget från detta är det tidigare nämnda gospel-soul-bandet Andraé Crouch & the Disciples. Crouch räknas numera som en av den svarta gospelmusikens stora förnyare och en av dess största artister. När han började spela den nya musiken, vilket skedde från och med cirka 1968 då den första skivan gavs ut, möttes han dock av mycket motstånd och oförståelse från de svarta kyrkorna och den traditionella gospelpubliken. Istället blev det hos de vita, nyfrälsta rockfantasterna inom Jesusfolket som han först slog igenom. Powell skriver:

Andraé Crouch is easily the most important gospel singer of the modern era, possibly of all time. With no disrespect to gospel giants like James Cleveland, it was Crouch who changed the sound of gospel music forever such that, a hundred years from now, all gospel recordings from the twentieth century will be classified as pre- or post-Andraé. Crouch brought gospel into the '70s, infusing the genre with vital influences of R&B and rock and roll. Both of these had borrowed so much from gospel that a reverse transfusion might have seemed natural, even obvious. But it didn't. Crouch was not only the first to revolutionize gospel music in this way, but for quite some time he was the only one to do so. He changed the genre almost single-handedly, with little assistance and much opposition. [...] Timing of course, is everything. If the Jesus movement had not come along when it did, Crouch's experiments would no doubt have gone unheard. But just as he was tinkering with

time-honored formulas in ways that gospel fans would repudiate, the Holy Spirit provided him with an audience of hundreds of thousands of Jesus freaks – right there in his Californian back yard – new hippie Christians who had no taste for traditional gospel but who were great fans of R&B and rock and roll.

Andraé Crouch var, som tidigare nämnts, en av de artister som Samuelsons bjöd in till Sverige. Den nya kristna Jesusmusiken, liksom musiken från de övriga grupper Samuelsons tog hit, fick ett aningen långsammare genomslag än Tio i Topp-låtarna. Anledningen kan vara att Jesusmusiken redan från början, av religiösa och icke-kommersiella skäl, placerade sig utanför den populärmusikaliska huvudströmfåran, och därmed inte fick den omedelbara genomslagskraft som de profana artisternas "kristna" låtar fick. Skillnaden i tid är dock hårfin och snart finner man gott om inspelningar även av den här musiken på de svenska artisternas skivor. Flera inspelningar av Larry Normans låtar har redan nämnts, men under sjuttioalets första hälft började även låtar av till exempel Andraé Crouch, Love Song och Imperials leta sig in på de svenska artisternas skivor. Framförallt Crouch slog igenom på bred front och ett stort antal inspelningar av hans låtar hittas hos Pelle Karlsson, Evie, Samuelsons, Nils-Börge Gårdh, Roland Utbult och många, många fler.

En blek efterapare eller en egen subkultur?

Den gängse bilden av den kristna pop- och rockmusiken är att den är en blek och tråkig efterapare av den kommersiellt rådande musiken. Men är det så, eller skulle man kunna betrakta den ur andra perspektiv? Kanske som en icke-kommersiell musikalisk subkultur, där man baserar sin verksamhet på helt andra intressen, förutsättningar och mål än vad som gäller inom såväl den profana kommersiella, som den profana icke-kommersiella populärmusiken? Kanske som en kristen motsvarighet till motkulturen i USA och proggen i Sverige?

Powell för ett liknande resonemang. Han menar att de artister som väljer att definiera sig som kristna band och därmed hamnar i "the parallel universe of the Christian music subculture", oftast inte betraktar sin musik som konst, det vill säga som en självständig estetisk aktivitet, utan som ett religiöst uppdrag (ministry) där spridandet av det kristna budskapet är huvudsyftet.

Att detta förhållande gäller även för de tidiga svenska artisterna är ett faktum jag tidigare i texten pekat på, och jag är övertygad om att detta är en mycket viktig aspekt att väga in då man studerar, beskriver och analyserar den kristna pop- och rockmusiken.

De tidiga kristna pop- och rockmusikerna, liksom deras efterföljare, är inte i första hand att se som förnyare, utan som förvaltare och användare av redan existerande musikstilar. Undantag finns förstås. Den musikaliska kreativiteten hos Andraé Crouch och efterföljare till honom, som till exempel Kirk Franklin och Fred Hammond, har gett eko långt utanför kyrkornas väggar. Framförallt gäller dock att såväl svenska som utländska kristna artister ofta, och ibland på ett tämligen omtumlande sätt, har förnyat och vitaliserat den kristna musiken, men att deras arbete gett eko endast där.

Det är inte så att det saknas kunniga och kreativa musiker och sångare inom de kristna leden. Tvärtom finns det gott om sådana. Orsaken är i stället att den kristna pop- och rockmusiken inte ses som ett självständigt estetiskt uttryck utan som ett redskap för det kristna budskapet. Då jag intervjuade kristna black metal-musiker våren 2001, var det fortfarande det på sjuttioalet uppkomna argumentet om musikens användbarhet och neutralitet som stod i fokus. Viktigt som förklaring till – och försvar av – varför man spelar nya och aggressiva musikformer är också att man fått det i uppdrag av Gud. Att erkänna att man väljer att spela för att det är kul och för att man gillar sin musik sitter betydligt längre in, men denna konstnärliga drivkraft är tveklöst en del av förklaringen till att den kristna populärmusiken inte stannat i utvecklingen utan ständigt sökt sig vidare. Man kan dock konstatera att kommersiella hänsynstaganden kommer i andra hand, och att det är spridandet av evangelium som står i fokus. Samtidigt som man slår fast detta bör man dock även lyfta fram det faktum att även personliga preferenser är en starkt avgörande faktor i valet av musikstil.

Några sammanfattande kommentarer

De främsta influenserna för den svenska kristna pop- och rockmusiken kommer så gott som undantagslöst från USA. Gospelmusiken, såväl de svartas som de vitas, spelade en avgörande roll i den tidiga utvecklingen. Det gradvisa anammandet av gospelmusiken har bit för bit banat väg för den för vår del nya musiken. Nyfikna utforskare som till exempel Gospelkvartetten

från och med femtiotalets mitt har varit viktiga steg på vägen till en kristen acceptans för den svängiga gospelmusiken. Likaså spelar de tidigaste pop- och rockgruppernas mod att börja pröva sig fram med elförstärkta instrument en viktig roll, även om det många gånger inte lät särskilt likt vare sig de profana eller de amerikanska kristna förebilderna.

När de svenska artisterna 1969–71 på allvar tog klivet in i den samtida pop- och rockmusiken hade föregångarna redan visat vägen, men viktigare var kanske ändå den allmänna tidsandan. Som jag skrivit tidigare ansågs den kristna pop- och rockmusiken länge vara lite avslagen och feg, och var det kanske också. Den nya hårda och opolerade musiken med annorlunda sångstil möttes med misstänksamhet och avoghet. Många tvivlade på att den kunde vara kristen, liksom att den kunde användas i evangeliserande syfte. Då sextiotalet gled över i sjuttioal gick utvecklingen inte längre att hejda. Pop- och rockmusiken hade kommit för att stanna inom de kristna leden, och de första stapplande stegen var bara början på en utveckling vi ännu inte sett slutet på.

Källor

Fonogram

- Björngårdsvillan – Sånger från TV-programmen* 1969. Lp, Signatur, LP 6905.
Bråvikskvartetten 1968. Första inspelningen: Ep, Cymbal, EP15.
Christallen ca. 1965–66. Första inspelningen, Ep, Celesta, CLS 16.
Christallen 1966. Ep, Hemmets Härold, P 5329.
Christallen 1969. *Du kanske undrar*. Lp, Signatur, LP 6901.
Christallen 1971. *Ett annat sätt...* Lp, Signatur, LP 6911.
Christallen 1969. *Men störst är kärleken*. Lp, Signatur, LP 6902.
El-kvartetten 1965. Första inspelningen, Ep, PRS 7.
Fjugestapojkarna 1966. Första inspelningen, Ep, Cavatina CCEP 60.
Fjugestapojkarna 1968. Tredje Ep:n, Cavatina C 68-100.
Gitarrbröderna, Värnamo 1968. Tredje inspelningen: Ep, Hemmets Härold, P5374.
Gospelkvartetten 1956. Ep, Hemmets Härold, P 5003.
Gospelkören 1967. Lp, RCA, LSP 10140.

- Gospels 1968. *Sånggruppen Gospels*. Ep, Celesta, CLS-48.
- Gospel-sångare 1965. Lp, Hemmets Härold, LP 315.
- Hörnberg (Johansson), Inga-May 1967. *Längtan Hem*. Ep, Hemmets Härold, P5343.
- Jailbird Singers 1968. *Negro Spirituals in Our Way*. Ep, Cavatina, C68-104.
- Jesusfolket 1971. Ep, Hemmets Härold, FM 3036.
- Karlsson, Pelle 1973. *Han är min sång och min glädje*. Lp, Signatur, LP 6922.
- Karlsson, Pelle & New Creation 1972. *Till alla*. Lp, Signatur, LP 72001.
- Karlsson, Per-Olof 1965–66. *Sång av Per-Olof Karlsson ackompanjerad av Lennart Eriksson*. Ep, Celesta, CLS 5.
- Lycklig ungdom* 1968–69. Lp, Cymbal, LP-705X.
- New Creation 1969. *Sing Out My Soul*. Lp, Hemmets Härold, LP 348.
- Norman, Larry 1969. *Upon This Rock*. Lp, Capitol, ST-446.
- På Jerikos väg* 1964. Ep, Celesta, CLS-2. Inspelad av samma musiker som i Västlustteamet Per-Olof Karlsson, Dan Ekström, Tore Kjäll och Christina Axell.
- Samuelson, Kjell & Samuelson, Rolf 1966–67. *Sweden's Gospel Singers Kjell & Rolf Samuelson Tour the USA*. Lp, Heart Warming Records/Pilot, PLP 1010.
- Samuelson, Kjell & Samuelson, Rolf 1967–68. *So Many Tunes* (Heart Warming Records/Pilot, PLP 2001.
- Samuelsons, troligen 1971. *Följ med*. Lp, Pilot PLP 2006.
- Sparring, Jan 1970–71. *Jan Sparring i Folkparken* Lp, PRIM, SWH 7004.
- Sparring, Jan 1971. *Med Jan Sparring i Parken. 71 års parksommar med Jan Sparring*. Lp, PRIM, SWH 7008.
- Tornkvist, Evie 1972. *Evie på svenska*. Lp, Hemmets Härold/IBRA, Lp 503.805.
- Västlustteamet 1965–66. *Västlustteamet*. Ep, Celesta, CLS-12.

Litteratur

- Bossius, Thomas 2003. *Med framtiden i backspegeln. Black metal- och transkulturen. Ungdomar, musik och religion i en senmodern värld*. Daidalos, Göteborg.
- Bossius, Thomas 2005. "Varför ska Djävulen ha all den bra musiken? En musikhistorisk översikt över den kristna populärmusikens framväxt".

- I Björnberg, Alf; Hallin, Mona; Lilliestam, Lars; Stockfelt, Ola (red.), *Frispel: Festskrift till Olle Edström*. Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier.
- Gustafsson, Stefan 1972. "Jesus is a soul man". *Hur popmusiken blev religiöst uttrycksmedel i dagens ungdomskultur, 1*. (1965–våren 1971). Forskningsrapport Nr. 97 (1972:9). Stockholm: Religionssociologiska institutet.
- Jonsson, Leif Fisk 2005. "Jubilee Singers Sverigeturné 1895". I Björnberg, Alf; Hallin, Mona; Lilliestam, Lars; Stockfelt, Ola (red.), *Frispel: Festskrift till Olle Edström*. Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier.
- Kjellberg, Erik & Ling, Jan 1991. *Klingande Sverige. Musikens vägar genom historien*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lundgren, Ivar 1972. *Den nya väckelsen*. Stockholm: Frikyrkliga studieförbundet.
- Powell, Mark Allan 2003. *Encyclopedia of Contemporary Christian Music*. Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers.
- Stora Popboken: svensk rock och pop 1954–1969* (sammanställd av Hans Olofsson, diskografier av Sture Hallberg). Stockholm: Premium, 1995.
- Thorsén, Stig-Magnus 1980. *Ande skön kom till mig. En musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
- Tio i topp, med de utslagna på försök 1961–74* (sammanställd av Eric Hallberg och Ulf Henningsson). Stockholm: Premium, 1998)

Tidningsartiklar

- Dagen 2001 03 02a: "Kjell Samuelsson: 'Tron håller – genom allt'". Hämtad från Dagens Internetarkiv: <http://dagen.com/extra/utskrift-text.asp?arkivtyp=tekster&TextID=2684>
- Dagen 2001 03 02b: "Drömmar som grusats och motgångar på rad". Hämtad från Dagens Internetarkiv: <http://dagen.com/extra/utskrift-text.asp?arkivtyp=tekster&TextID=2685>
- Dagen 2001 12 14: "Trängsel på Björngårdsvillan". Hämtad från dagens Internetarkiv: <http://dagen.com/extra/utskrift-text.asp?arkivtyp=tekster&TextID=9874>

Internetsidor

Gospel Music in Sweden: http://www.gospel.se/html/gospel_music_in_sweden.html

Joybells hemsida: <http://www.joybells.se>

Tio i Topp, låtarna från 60- och 70-talet: <http://hem.passagen.se/sandgren>

Litet vis- och låtlexikon

Den signade dag

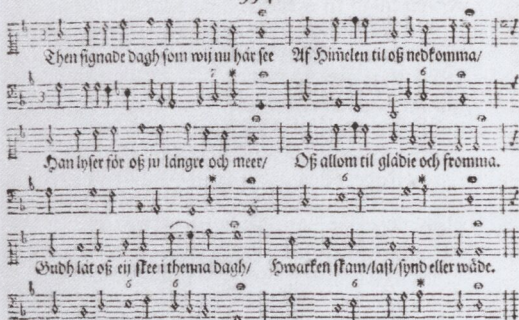
Psalmen "Den signade dag" eller "Dagvisan", som den också kallats, har länge haft en speciell plats i folklig tradition. Den har ofta sjungits i hemmen, kanske mer där än i kyrkan – det framgår av alla de nedskrifter som finns i handskrivna visböcker och av de många skillingtryck där texten tryckts. Ett bevis för dess popularitet är också att det utbildats många olika melodivarianter till texten "Den signade dag".

Dagvisan har i flera hundra år sjungits också i Danmark, Norge och Island, men den äldsta textnedskriften är svensk och från mitten av 1400-talet. Det har forskats och skrivits mycket om denna visa/psalm och en av teorierna om dess bakgrund går ut på att ursprunget skulle vara en rad böner som kopplats till varandra och fått formen av en visa, som möjligen skulle kunna ha rötter i 1200-talet (se vidare Bengt R. Jonsson, "Den signade dag" i *Sumlen* 1977). Efter reformationen togs visan in som psalm i olika psalmböcker i Norden. Den äldsta är Thomissøns *Den danske Psalmebog* från 1569 där den har titeln "Den gamle Christelige Dageuise". Redan här möter vi den melodi som fortfarande används i svenska psalm- och koralböcker. I Sverige fanns texten med i ett sjuttiotal psalmböcker innan den upptogs i den stadfästa 1695 års psalmbok och koralboken som kom två år senare. I den form vi känner psalmen idag är texten bearbetad av Johan Olof Wallin.

Ett femtontal olika melodivarianter till "Den signade dag" finns upptecknade från olika socknar i Dalarna – flera av melodierna är välkända för landets kyrkokörer som numera ofta har s.k. Dalakoraler på repertoaren. Men det har sjungits melodivarianter också på andra håll i landet; uppteckningar och inspelningar finns bland annat från Skåne, Västergötland, Värmland, Västerbotten och Norrbotten (se J. Dicander, *Folkliga koraler från Dalarna*, Falun 1973 samt *Folkliga koraler*, sammanställda av A. Lindström & G. Ternhag, Verbum förlag, 1985). Bland den svenska befolkningen på de estländska öarna Nuckö och Ormsö har psalmen sjungits till varianter av den melodi vi känner från koralboken (se Olof Andersson, *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*, 1945, ny utgåva 2003).

Til prijs ssee tino helga Namn /
 Och migh til ewigt siälagaqn.
 10. Lof/ prijs och tack til ewig tijd
 Eke tigh/ o Gudh wår Fader blijd!
 Gud; Son / then Helge And också/
 At thet är ingen ände på!

354.



1. **D**ehen signade dagh som wij nu här see
 Af Himmelen til oss nedkomma /
 Han lyser för oss ju längre och meer /
 Oss allom til glädie och fromma.
 Gudh lät oss ej ssee i thenna dagh/
 Hwarcken skam/last/synd eller wåde.
 2. Ehen signade dagh / then signade tijd/
 Wårs Herras födelse tima /
 Då kom ther ett lius af Himmelen nidh /
 Så wijdt öfwer werlden at skina;

Thet

"Den signade dag" ur 1697 års koralbok.

Förutom att psalmen sjungits som morgonpsalm vid andakter i hemmen finns uppgifter om att den haft anknytning till julfirande. Smälänningen och Linnélärljungen Samuel Ödmann skrev i sina *Hågkomster från hembygden och skolan* att "Julottans gudstjänst firades så, att man, wid dagens första gryning, under Communionen, söng: Den signade dag. Aldrig kunde större glädje framlysa wid någon andakt, än wid denna Psalm." Och i Leksands kyrka sjungs fortfarande "Den signade dag" på leksandsmelodin av menigheten på juldagsmorgonen.

Märta Ramsten

Ovan där (By and by)

”Ovan där” är en av våra mest sjungna och spelade religiösa sånger. Jag skriver ”spelade” för att betona att melodin har spritts utanför de religiösa sammanhangen och blivit en del av tradjazzrepertoaren. Men den mest kända versionen är kanske Artur Erikssons inspelning från Lp:n *Gospels & Spirituals på svenska* från 1973. Melodins stora popularitet framgår också av att den faktiskt är en av våra vanligaste snapsvisemelodier – det religiösa ursprunget till trots, eller är det kanske just därför.

Som så många andra låtar i den allmänna gospelrepertoaren har den sitt ursprung i USA. Originalen heter ”By and by” och skrevs av Rev. Dr Charles Albert Tindley (1851–1933). Tindley är upphovsman till ett stort antal amerikanska gospelmelodier som t.ex. ”Stand by me” och ”I Shall Overcome”. Den senare brukar betraktas som utgångspunkt för den amerikanska medborgarrättsrörelsens signatur ”We shall overcome”, som sjungits av alla från Pete Seeger och Joan Baez till Birgit Friggebo. Tindleys låtar tillhör idag standardrepertoaren för den populära religiösa musiken i USA.

Den svenska texten skrevs av Ivar Lindestad (1899–1980). Lindestad publicerade under sin levnad ca 150 sånger varav ett trettiotal var översättningar. Ingen nådde dock sådan popularitet som ”Ovan där”. Själv har jag alltid haft svårt för texten, mest för att versens första ord ligger så fel i betoningen: Pröv- ning- AR vi möta få... Men låtens styrka är nog refrängen där vismelodiken blandas med ett jazzigt 2-5-1 ackompanjemang – typiskt för gospelgenren.

Gospeln har utvecklats inom den svarta kyrkosången i USA. Sångerna framförs flerstämmigt av kör, ofta med ackompanjemang av hammondorgel, piano och trummor. Genren är besläktad med negro spiritual och blues. Ordet gospel kommer från engelskans ord för evangelium.

Vi förstå hans vägar bättre ovan där...

Dan Lundberg

Källor

Johansson, Robert 2004: *Barnatro och pärleport. Ett urval av våra mest älskade andliga sånger*. Forserum: KM & Bornelings.

Global Ministries and The United Methodist Church 2006: 'Beams of

Heaven' – Mission Board Celebrates Hymn Writer Charles Albert Tindley. http://gbgm-umc.org/global_news/pr.cfm?articleid=3738. Date posted: Jan 03, 2006

Skivinspelningar

Arthur Eriksson 1973: *Gospels & Spirituals på svenska*. CD-utgåva på Naxos: Ovan Där, LXD126: Naxos Sweden

The Father and the Son and the Holy Ghost

Saxofonisten John Coltrane växte upp i High Point, North Carolina i smorfaderns hus. Morfar, Walter Blair, var metodistpastor och därför var religionen alltid närvarande i Johns liv.

1939 dör både pappan och morfadern.

1943 flyttade John till Philadelphia och han trivdes bättre där än i North Carolina. Rasfördomarna var mindre längre norrut. I Philadelphia väcktes under 1940-talet ett intresse för islam bland den afrikansk-amerikanska befolkningen. Musiker, studenter och författare var drivande i dessa diskussioner. Många bytte till muslimska namn som jazzmusikern Yusef Lateef eller Johns första fru Naima. Det religiösa intresset inskränkte sig dock inte bara till islam utan även buddhismens och hinduismens idéer fanns med i t.ex. John Coltranes umgängeskrets. Astrologi var naturligtvis också närvarande.

Johns enorma nyfikenhet och övningsvillighet är ständigt omtalad, framför allt när det gäller musik men även när det gäller områden som religion. Han var en ständig sökare och ville inte gärna acceptera att det fanns en enstaka lösning på alla problem därför plockade han delar från olika religioner till något som passade honom personligen. Bland hans inspelningar hittar man titlar som "A Love Supreme", "Om", "Dear Lord", "Ascent" och "Serenity".

Efter att han gjort sig fri från sitt drog- och alkoholmissbruk under 1950-talet blir 1960-talet en tid av enorm kreativitet och ständigt prövande av nya vägar i musiken. Samtidigt blir hans religiösa övertygelse alltmer tydlig. Hans ideologi är i grunden fredsdyrkande och hans egen personlighet karaktäriseras ofta som lugn och lågmäld. En paradox för många musikkritiker som upplevde Johns musik som aggressiv och "stökig".

Ett album, som i dag skulle kallas en konceptskiva, spelades in i december 1964 och fick namnet *A Love Supreme*. Musiksviter har ju skrivits i hundratalens år men det som var ovanligt här var idén att skapa en svit som var speciellt anpassad för utgivning på LP. Detta var något som också hände inom popmusiken vid denna tid i och med The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. *A Love Supreme* blev en för jazzgenren stor försäljningsframgång. Här kan nämnas som kuriosas att nästa LP som John Coltrane lät ge ut var den, för dåtiden, svårsmälta *Ascension*. Där har han bjudit in en rad av de "unga, arga" jazzmusikerna vid denna tid (bland andra Archie Shepp, Marion Brown och Pharoah Sanders). Strikt kommersiellt sett var detta naturligtvis helt fel taktik efter framgången med *A Love Supreme*.

Nästa svit som Coltrane presenterade på skiva kallade han för "Meditations". Ett första försök spelades in den 2 september 1965 med den "klassiska" kvartetten (John Coltrane, tenorsax, McCoy Tyner, piano, Jimmy Garrison, bas och Elvin Jones, trummor). Denna inspelning släpptes inte ut på skiva förrän långt efter Coltranes död 1967 och då under namnet *First Meditations*. Slutet av 1965 innebar också slutet för den klassiska kvartetten. Coltrane ville ha en mera fri rytmik och provade med att bland annat lägga till både en och flera slagverkare. Dessutom provade han med flera blåsare i gruppen. Detta blir tydligt andra gången "Meditations" spelas in den 23 november 1965 för då har kvartetten utökats till en sextett med tenorsaxofonisten Pharoah Sanders och trumslagaren Rashied Ali.

I denna andra inspelning ingår "The Father and the Son and the Holy Ghost" som inte fanns med vid den första inspelningen. Inledningen av detta stycke är ett kraftfullt, extatiskt och närmast tungomålstalande avsnitt (liknelsen nämns till och med i omslagstexten av Nat Hentoff). Den märkliga ljudbild som uppstår genom upprepade, ofta staccaterade "multiphonics-effekter" hos saxofonisterna skapar ett så särpräglad uttryck att man efter att ha hört det en gång alltid kommer att känna igen det. Efter 48 sekunder spelar Coltrane en kort figur (en bön?) som moduleras runt i olika lägen, snarare än tonarter, medan de övriga i gruppen bibehåller "tungomålstalandet". Vid 1:58 ansluter Coltrane åter till de övrigas inledningskaraktär men lämnar redan vid 2:05 denna för att kort referera till meloditemat (bönen) som avstamp för sitt soloparti. Vid 2:22 tystnar Pharoah Sanders. Coltranes solo håller hög intensitet med hjälp av korta, "pockande" fraser blandat med "skrik", multiphonics samt en mycket pressad klang i saxofonen. Solot är som en predikan via instrumentet. Vid 6:46 vidtar Sanders solo ännu mer förvridet

och extatiskt, nästan plågat, vid 9:05 ansluter Coltrane, först i samma klangvärld som Sanders, men snart börjar han återvända till tema-figuren från inledningen och övriga musiker ansluter allteftersom till den gemensamma klangvärld som fanns vid starten. Utan paus följer sedan nästa del i sviten med namnet "Compassion". Den har en genomgående rofylld stämning som kontrast till urladdningen i "The Father and the Son and the Holy Ghost".

Jörgen Adolfsson

Källor

Hentoff, Nat 1966. Insidestexten till LP- och CD-utgåvorna av "Meditations". New York: Impulse Records.

Kahn, Ashley 2002. *A Love Supreme/The Story of John Coltrane's Signature Album*. New York: Penguin Group.

Porter, Lewis 1998. *John Coltrane – His Life and Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Priestley, Brian 1987. *John Coltrane*. London: Apollo Press Limited.

Skivinspelningar

John Coltrane: "The Father, the Son and the Holy Ghost" ingår i sviten "Meditations" inspelad för skivmärket Impulse Records i van Gelders Studios, Englewood Cliffs, New Jersey den 23 november 1965. Första utgåvan på LP: Impulse AS-9110. Har sedan återutgivits på CD ett otal gånger exv Impulse 254 621-2.

John Coltrane: *A Love Supreme* inspelad för Impulse i van Gelder Studios den 9 december 1964. Första utgåvan på LP: Impulse AS-77. Har återutgivits på CD i många varianter bland annat *A Love Supreme (Deluxe Edition)* Impulse 589 945-2 där alternativtagningar och konsertupptagningen finns med.

John Coltrane: *Ascension* inspelad för Impulse i van Gelders Studios den 28 juni 1965. Första utgåvan på LP: Impulse AS-95. Två tagningar spelades in och båda finns utgivna på CD. Till exempel: Impulse 254 618-2 samt (Edition I) Impulse 254 745-2.

New Orleans Function (Flee as a Bird & Oh, Didn't He Ramble)

På en berömd inspelning från 1950-talet berättar Louis Armstrong om sin uppväxt i New Orleans i början av seklet, och han betonar särskilt vilket intryck begravningsarna gjorde på honom. Han framför också en "kortversion" av en New Orleans-begravning, som innehåller två melodier av helt olika karaktär: den långsamma hymnen "Flee as a Bird" och den mer uppslupna "Oh, Didn't He Ramble".

Louis Armstrong var född 1901 och växte upp under ytterst fattiga förhållanden: hans mor var prostituerad, hans far försvann tidigt ur bilden, kriminalitet, hot och våld hörde till vardagen och han måste redan som liten grabb bidra till försörjningen (han körde ut kol till bordellerna i "The Red Light District"). Hans musikaliska skolning skedde till stor del på gatorna, där brassband paraderade dagligen, och han lyssnade på musiken som läckte ut från de många krogarna. Så småningom fick han lära sig spela kornett i orkestern på Coloured Waifs uppföringsanstalt.

Men det var begravningsparaderna som gjorde starkast intryck på honom. På väg till gravsättningen paraderade orkestern, sörjande samt folk som anslöt sig under processionen ("second line"). Musiken spelades i mycket långsamt tempo som en s.k. "dirge" och man gick med släpande steg. Ibland hade man till och med hyrt in gråterskor för att förstärka den sorgliga effekten.

"Flee as A Bird" är en religiös sång komponerad 1842 av amerikanskan Mary Dana Shindler, en av sorg hårt drabbad kvinna som ej fann tillräcklig tröst i tidens religiösa sånger. "Befria oss från sådan musik", sade hon. Den kända melodin (i moll) citeras ofta i andra kompositioner (bl.a. Jelly Roll Mortons "Dead Man Blues").

*"Flee as a bird to your mountain, thou who art weary of sin
Go to the clear flowing fountain where you may wash and be clean..."*

När prästen uttalat sitt "ashes to ashes, dust to dust..." formerade sig brassbandet för att paradera från begravningsplatsen. Nu var tempot högre, rytmen påminde mest om ragtimemusiken som kunde höras från krogarna och dansställena i staden, och när man kommit några kvarter bort var stämningen nästan uppsluppen. Armstrong demonstrerar fenomenet med

att spela "Oh, Didn't He Ramble", en närmast grotesk skämtvisa, som enligt flera vittnen lär ha förekommit i såna här sammanhang:

*"Oh didn't he ramble, ramble
He rambled all around, in and out of town
Oh didn't he ramble, ramble
He rambled till the butchers cut him down..."*

Långt tidigare hade den varit en soldatvisa, och ännu längre tillbaka en engelsk folkvisa. Den förekom även ofta i minstrel-sammanhang.

I gammal (god?) minstrel- och New Orleans-tradition brukar jazzband som framför potpurriet förstärka det vanvördiga inslaget genom en "minipredikan" mellan de båda melodierna:

*"Ashes to ashes, dust to dust
if the women don't get him, the whiskey must!"*

Jens Lindgren

Himmelriket liknas vid tio jungfrur

Koralen "Himmelriket liknas vid tio jungfrur" finns i många folkliga varianter, inte minst i Dalarna. Texten bygger på den bibliska liknelsen om de tio jungfrurna som gick för att möta brudgummen (Matt 25:1–13). Fem var kloka och tog med sig sina lampor samt extra olja medan de andra fem bara tog sina lampor. Brudgummen dröjde och jungfrurna föll i sömn. När de vaknade var lamporna släckta och de fem "fåvitska" jungfrurna frågade om de kunde få lite olja. De kloka kvinnorna sa att det inte räckte till dem alla och att de skulle gå och köpa mer. Under tiden de fåvitska var borta kom brudgummen och tillsammans gick de till bröllopet och stängde dörren. När de fem obetänksamma jungfrurna knackade på blev de inte insläppta. Brudgummen sa: "Jag känner eder icke." Sensmoralen lyder således:

"Vaken fördenskull; ty I veten icke dagen, ej heller stunden"

Matt 25:13

Att använda liknelser i psalmer, så kallade parabelpsalmer, var populärt på 16- och 1700-talen. Det fanns en pedagogisk poäng och psalmerna kunde ta upp tävlan med de profana berättelserna och visorna. Folket å sin sida gillade berättelser och parabelpsalmer hade en folklig och lättförståelig ton och moral, till skillnad från texterna i bibeln. Den här typen av psalmer rensades sedan ut från psalmboken och från och med 1819 års psalmbok är alla liknelsepsalmer borta.

"Himmelriket liknas vid tio jungfrur" stöter vi för första gången på i Danmark. 1625 diktades visan "O Danmark hvad est du blid", som sen trycktes 1627, där det uppges att visan ska sjungas till melodin till "Di tio jomfruers vise". Det första bevarade trycket med "Himmelriket liknas vid tio jungfrur" finns i den danska boken *Aandelige Haandbog* av Moltke från 1639. Antagligen är den svenska psalmen en översättning av den danska förlagan. Första gången den uppträder i Sverige är i skillingtrycket *Tre Sköna Andelighe Historiske Wijsor* 1642. Korallen spreds mycket via skillingtryck och den kom med i 1695 års psalmbok som nummer 214.

"Himmelriket liknas vid tio jungfrur" har en fyraradig strof med omkvädet "Gud nåde oss syndare arma" i sann balladstil. Den räknas därför till de så kallade efterklangsvisorna (A 23), det vill säga visor som liknar ballader men som inte har ett medeltida ursprung. I det första skillingtrycket från 1642 finns det 12 verser som återberättar hela liknelsen.

Him-mel-ri-ket lik-nas vid ti-o jung-frur, som
vor-do av o-li-ka sin-ne. Fem mån-de oss
vi-sa vår trö-ga na-tur, vårt söm-nig och
syn-di-ga kyn-ne. Gud nå-de oss, syn-da-re ar-ma!

En variant av "Himmelriket liknas vid tio jungfrur" från Ljura i Dalarna, i den mest spridda melodiformen. Efter Forsslund Med Dalälven från källorna till havet 1:11, 1923.

Him-mel-ri - ket lik - nas vid ti - o jung-frur, Som vo - ro av
o - li - ka sin-ne: Fem mån-de oss vi - sa vår trö - ga na - tur, Vårt
söm-nig' och syn-di-ga kyn-ne. Gud nå-de oss syn-da-re ar-ma!

Jfr Svenska Låtar, Dalarna, h. III nr 1015 och 1066.

även använts till andra andliga visor, som till exempel "Hugsvala mitt hjärta". Koralen har också spelats instrumentalt och förvaltats genom tidevarven av spelmän på både fiol och kohorn.

150

Källor

Inspelningar:

SVA BA 109, 759, 1002, 1329, 2448

SR L-B 49/10659 (SVA BB 5316)

SR 63/M/6318 (SVA BB 5467)

SR P2 *Provinsialtoner* 21/10 2001

Litteratur:

Andersson, Olof 1945. *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.

Dicander, Jörgen 1975. *Folkliga koraler från Dalarna*. Falun: Dalarnas fornminnes och hembygdsförbunds skrifter. 18.

Liedgren, Emil 1926. *Svensk psalm och andlig visa*. Uppsala: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.

Schiørring, Nils 1950. *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang*. Köpenhamn: Thaning & Appels Forlag.

Åstrand, Hans red. 1976. *Sohlmans lexikon* (2 upplagan). Stockholm: Sohlmans förlag AB.

Ej tryckta källor:

SVAs registrant för efterklangvisor (A 23)

Jag nu den pärlan funnit har/Den kostliga pärlan

”Jag nu den pärlan funnit har” är den kanske mest populära väckelsesången bland dagens folkmusikutövare, sannolikt så omtyckt på grund av de fina melodivarianterna som bevarats. På samma sätt som psalmer på sina håll har sjungits till andra melodier än de i psalmboken stadfästa, utvecklades melodivarianter även inom den frikyrkliga väckelserörelsen i Sverige under 1800-talet.

Texten till "Jag nu den pärlan funnit har" är ursprungligen engelsk, "I've found the Pearl of greatest price". Den skrevs av den engelske pastorn John Mason (1640–1694) och utgavs första gången i hans samling *Spiritual Songs* (1683). Den svenska översättningen gjordes av kinamissionären Theodor Hamberg (1819–1854), sannolikt under dennes tid på missionsskolan i Basel i mitten av 1840-talet. Texten är en ganska fri tolkning av det engelska originalet, där den pärla som åsyftas i textens inledning förstås är Jesus (jfr Matt. 13:45f), och i de nio stroferna är – i barockpsalmens stil – fulla med symboliska bestämningar av Frälsaren (ljus, krona, borg, kung, bror, vän etc.) och avslutas med att textjaget identifierar sig som Kristi brud. Inger Selander har i sin avhandling om den frikyrkliga sången sammanfattande karakteriserat denna sångtext som att den "förenar den äldre Jesus-sångens innerlighet och ett på Höga Visan återgående symbolspråk med en enklare rakare diktning och en nytestamentlig bestämning av gudsbilden" (1980, s. 190).

"Jag nu den pärlan funnit har" trycktes första gången 1849 i Hambergs blad *Sånger från China* och samma år också i tidskriften *Evangelisten*. Endast en gång, 1852, tycks sången ha ingått i ett skillingtryck. Den kom senare att ingå i många väckelsesångböcker, inledningsvis den storsäljande *Pilgrims-sånger på vägen till det himmelska Sion* (1:a uppl. 1859; över 400 000 exemplar sålda före 1890), men också exempelvis i *Sionstoner*, *Bibeltrogna Vänners sångbok* och Svenska missionsförbundets *Sånger och psalmer*. Sångens titeln har varierat. I *Pilgrims-sånger* och många andra tryck kallas den för "Den kost(e)liga pärlan" (inte att förväxla med läsarsången "Har du funnit den kostliga pärlan"), i skillingtrycket för "Jesus Christus", medan i andra fall textbörjan fungerar som titel.

"Jag nu den pärlan funnit har" var en populär sång inom väckelserörelsen. Per Palmqvist, som tillsammans med sin bror Gustaf stod för urvalet till och utgivningen av *Pilgrims-sånger*, skriver 1886 angående sången: "Icke anande författaren [Hamberg] att just denna sång ofta skulle ännu 40 år derefter [att den översatts] med en viss förkärlek användas vid dopförrättningar!"

I sångböckerna är melodin till "Jag nu den pärlan funnit har" en durmelodi i tretakt, vilket är samma melodi som den engelska förlagan använder (notex. 1). Melodin är lånad från den skotska balladen "Helen of Kirkconnel", och det var skotten Hugh Wilson (c. 1766–1824) som omkring år 1800 anpassade den för att användas till en annan andlig text, "Martyrdom". Wilsons version är i jämn taktart medan den i tretakt – som har blivit den dominerande – trycktes första gången 1825 i arrangemang av skotten Robert A. Smith (1780–1829),

16. Den kostliga pärlan. Skotsk melodi.

Adagio.

1. Jag nu den pär - lan fun-nit har, Som är min
2. Upp där-fö - re min själ och sjung, Be-sjung din

själs be-gär. Du frå-gar: Hvad? Hör då mitt
Fräl - sa-re! Han, din pro-fet, din präst och

svar: Min Fräl - sa - re det är.
kung, At ho - - nom hyll - ning ge!

3. Han lär mig sin sannings bud, Sitt ord i Andens kraft, Han medlar mellan mig och Gud, Han herskar med all makt. 4. Han alla herrars Herre är Och alla kungars kung. Hans ok är ljufvigt, agan kär, Hans börda är ej tung. 5. Fast fattig i mig själf och svag, Fast syndig, kall och död, Dock uti honom hafver jag Båd' hälsa, lif och bröd.	6. Se, han är min rättfärdighet, Min frid, min sällhetshöjd. Ja, han är all min salighet, Min krona och min fröjd; 7. Min rikedom, min starkhets Gud, Min sköld, min fasta borg, Om dagen skugga, natten ljus, Min glädje i all sorg. 8. Han är min bror, min bästa vän, Min Herre och min Gud; Och jag? Jag är ock hans igen, Hans dyrt förvärfda brud.
---	---

v. 9 se textboken.

Notexempel 1. "Den kostliga pärlan" med den skotska balladmelodin. Ur Ahnfelts Andeliga Sånger. Med melodier i notskrift (1891)

vilken för övrigt gav ut den tidiga folkvisesamligen *The Scottish Minstrel* på 1820-talet. Melodin har varit populär att sjunga till många engelska andliga sångtexter, och på samma sätt har det varit i Sverige. Av Oscar Lövgrens *Psalm- och sånglexikon* (1964) och andliga sångböcker som *Fridssånger* (1887) och *Sionssånger* (1948) framgår att ett drygt tiotal sånger har "Jag nu den pärlan funnit har" som melodiförlaga.

Att sjunga "Jag nu den pärlan funnit har" till den föreslagna skotska durmelodin kom emellertid inte att slå igenom överallt i Sverige. Från Dalarna,

där baptismen tidigt fick ett fäste, finns ett tiotal uppteckningar från första hälften av 1900-talet där sången istället sjöngs på en mollartad melodi; samtliga dessa uppteckningar är utgivna av Jörgen Dicander i *Väckelsens folkmelodier från Dalarna* (1981). Folkmusiksamlaren Nils Stålberg, som upptecknat flera varianter, skriver i en artikel från 1957 att denna "sång har varit mycket älskad, ej minst i Orsa, och melodin, av okänt, måhända folkligt ursprung, har varierats på många vackra vis". Vid en jämförelse med den skotska durmelodin har Dicander konstaterat att "flera gemensamma toner med förlagan [kan] iakttagas, men släktskapet med förlagsmelodin är dock i första hand karaktärsmissigt". Det är nog inte alltför långsökt att tänka sig att just den melodiska likheten underlättade ett byte till en melodi som låg närmare det lokala musikspråket.

Den folkliga melodin till "Jag nu den pärlan funnit har" har också varit populär att använda till andra andliga sångtexter i Dalarna. Stålberg meddelar att psalmen "Så går en dag än från vår tid" (nr 188 i 1986 års psalmbok)

23/6 1933. Efter Anders Frisell

Melodi som sjungits med religiösa ord

Mer utläst

Frisell spelade med verklig gripande övertygelse

Notexempel 2. En variant av 'dalamelodin' till "Jag nu den pärlan funnit har".
Uppteckning av Karl Sporr efter fiolspelmannen Anders Frisell. Original i Svenskt visarkiv.

sjöngs till samma melodi i Hansjö i Orsa. Även andra texter i *Pilgrims-sånger* uppges också sjungits till samma mollmelodi: "O, Gud, min Gud, vad jag är glad" och "Jag vilar nu förnöjd i ro" uppges också ha sjungits till samma melodi, och inspelningar finns med Knis Karl Aronsson från Leksand där han sjunger "Den port är trång och smal den stig" till en variant av denna melodi. Beträffande "Jag vilar nu förnöjd i ro" har melodiskiftet dessutom varit detsamma, i *Fridssånger* trycktes sången med den skotska durmelodin.

"Melodin lever stundom längre än orden", skriver Nils Stålberg vidare, och ungefär hälften av de folkliga uppteckningarna är gjorda efter instrumentalspel, exempelvis efter storspelmän som Gössa Anders Andersson från Orsa och Anders Frisell från Mockfjärd. Om den senare meddelade upptecknaren Karl Sporr att melodin spelades "med verklig gripande övertygelse" (notex. 2).

En av de instrumentala varianterna av melodin från Orsa har också fått nyskrivna texter: A. Berglunds "Aftonspsaln" och Ture Gudmundsons "Rosentorpsspsalmen". Denna variant skiljer sig melodiskt från de flesta andra genom att den första frasen inleds med en fallande kvint istället för en uppåtgående melodirörelse – en skillnad som på intet sätt påverkar den melodiska skönheten!

Mathias Boström

Källor

Litteratur:

Dicander, Jörgen 1981. *Väckelsens folkmelodier från Dalarna*.

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

Palmqvist, Per 1886. *Små ax från Guds åkerfält af en sjuttioårig smålänning*.

Schlyter, Herman 1952. *Theodor Hamberg. Den förste svenske*

Kinamissionären.

Selander, Inger 1979. *Index över den kristna församlingssången i Sverige*.

Selander, Inger 1980. "O hur saligt att få vandra." Motiv och symboler i den frikyrkliga sången.

Selander, Sven-Åke 1973. "Den nya sången." *Den anglosachsiska väckelsesångens genombrott i Sverige*.

Stålberg, Nils 1957. "Spelmanskonst och folklig sång under senaste seklet."

Orsa, en sockenbeskrivning III, s. 557–585.

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

Melodikommentar från "Psaltar Hymnal Handbook", citerad från <http://www.hymnary.org/hymn/PsH/385> (hämtad 2009-08-13)

Författarpresentationer

THOMAS BOSSIUS (f.1959) är fil. dr. i musikvetenskap. Han disputerade 2003 på en avhandling om black metal och psykedelisk trancetechno. Till hans specialområden hör studier av samspelet mellan musik och religion, framförallt inom olika ungdomskulturer. Sedan våren 2006 arbetar han i projektet *Musik i människors liv*, ett forskningsprojekt som riktar intresset mot vardagsanvändningen av musik och ställer frågor om musikens betydelser i vuxna människors vardag.

CHRISTINA EKSTRÖM (f.1957) är fil. dr. i musikvetenskap, utbildad opera-sångerska och musikdirektör. Till hennes specialområde hör studiet av relationen mellan känsla och musikalisk gestaltning, vilket också är ämnet för hennes avhandling *"Gör dig en sång uti mitt bröst, Musikalisk gestaltning i ljuset av herrnhutisk tradition"* (2007).

INGRID GJERTSEN (f.1944) är musikforskare, utbildad vid Oslo universitet. Hon är försteamanuens i folkmusikvetenskap och ledare för Arne Bjørndals samling, som är ett folkmusikarkiv knutet till Griegakademiet och Institutt for musikk vid universitetet i Bergen. Hennes forskningsfält är den vokala traditionsmusiken, och hon har under många år särskilt ägnat sig åt den religiösa sången. Gjertsen har publicerat en rad artiklar samt boken *Kom du min Sulamith – sang og mystikk i haugiansk fromhet* (Oslo 2007).

ANDERS HAMMARLUND (f.1948) är musikutnolog och mångkulturarkivarie vid Svenskt visarkiv. Som musiker, forskare, radioman och författare har han sedan 1970-talet särskilt ägnat sig åt Östeuropas och Turkiets musikkulturer och kulturhistoria. Hammarlund driver sedan 2009 det av Riksbankens jubileumsfond finansierade projektet *Gestaltning, identitet, integration*, som handlar om kantorn och musikforskaren Abraham Baer (1834–1894) och hans dokumentation av den judiska liturgiska musiktraditionen.

DAN LUNDBERG (f.1959) är musiketnolog och sedan 2001 chef för Svenskt visarkiv. Som forskare har han inriktat sig på musikens roll i mångkulturella miljöer. Men han har också författat ett antal arbeten med inriktning på svensk folkmusik, såväl läromedel som forskningsarbeten. Avhandlingen från 1994 behandlar relationen mellan musikinstrument och modus i turkisk folk- och populärmusik. Lundberg är riksspelman på spelpipa och klarinettist i folkmusikgruppen Orientexpressen.

KARIN STRINNHOLM LAGERGREN (f.1971) disputerade i oktober 2009 på den musikvetenskapliga avhandlingen *Ordet blev sång – Liturgisk sång i katolska kloster 2005–2007*. Arbetet bygger på material från ett tjugotal kloster i Sverige, Norge, Nederländerna, Storbritannien, Italien och Frankrike. Till hennes specialområden hör gregoriansk sång ur skandinaviska källor och nutida bruk av tidig musik. Hon är även verksam som frilansmusiker och pedagog inom tidig musik, bland annat som konstnärlig ledare för ensemble Gemma som i synnerhet ägnar sig åt gregoriansk sång ur just skandinaviska källor.

JÖRGEN ADOLFSSON, MATHIAS BOSTRÖM, ULRICA GUNNARSSON och **JENS LINDGREN** är verksamma vid Svenskt visarkiv. **MÄRTA RAMSTEN** är f.d. arkivchef.

NOTERAT HAR HITTILLS KOMMIT UT MED 17 NUMMER

som samtliga finns att köpa/beställa hos Svenskt visarkiv, antingen via e-post, telefon eller personligt besök på vår expedition på Torsgatan 19 i Stockholm, som är öppen tisdag–fredag, 12–16. E-post info@visarkiv.se Tel: 08-519 554 88

Noterat 1

Annika Nordström: "Jag måste bli sjöman vid marinen..."

Bohuslänska mäns handskrivna visböcker från flottan 1945–1945.

Karl Sporrs uppteckningar från Gästrikland med kommentarer av Michael Müller.

Margareta Jersild: Några synpunkter på "jämtpolskan" av Nils Andersson och K.P. Leffler.

Märta Ramsten: "Håll upp att röra i gammal urmusik". Några anteckningar om Strindberg och folkmusiken.

Litet vis- och lätlexikon:

Alpens ros – Bonden som skulle ut efter hö/öl – Delsbo brudmarsch (eller Bröllopsmarsch från Delsbo) – Fjorton år tror jag visst att jag var – Lilla vackra flicka/Anna – Turalleri – Vem kan segla förutan vind – Älvsborgsvisan

Noterat 2

Ingrid Åkesson: Folklig koralsång: Karin, Katarina, Hanna och andra.

Presentation av en pilotstudie.

Jens Lindgren: Gazell klubb – en underjordisk jazzrörelse.

Bo Nyberg: Carl Fridberg, Gusselby – en svensk dragspelsbyggare.

Gunnar Ternhag: Vad sjöng Agnes Rothman? Några funderingar kring en vissångerskas repertoar.

Märta Ramsten: Funderingar kring repertoarbegreppet. En kommentar till Gunnar Ternhags artikel.

Hugo Ljungström: Pelle Schenells okända schottis.

Inger Stenman: Maria Persson-Johansson från Loukta-Mavas sameby.

Karl Tiréns informant och "nyckel" till jojkningens värld i 1910-talets Sápmi/Sameland.

En visa om Stockholm 1785 med kommentarer av *Margareta Norqvist*.

Lennart Kjellgren: Bröllopsstass – folklig visa av operakompositör.

Litet vis- och lätlexikon:

*Glädjens blomster – Hårgalåten – Högt i ett träd – Hör du sparser
lilla – Jag set en dejlig rosa – Lasarettvisan – Uti vår hage – Väva
vadmal – Örjanslåten*

Noterat 3

*(Tillägnad Märta Ramsten på födelsedagen den 25 december 1996
av kollegerna vid Svenskt visarkiv.)*

Rolf Dahlgren: Den 25 december.

Eva Danielson: Gatumusikanter i Stockholm.

Sven-Bertil Jansson: Visan och dialekten.

Margareta Jersild: P.J. Herou och hans notböcker.

Jens Lindgren: Hjalmar ger jassen sitt gillande. En jazzmotståndare byter sida.

Marianne Silfverhielm: "Wilhelmus van Nassouwe ben ik van Duitse
bloed". Kring den nederländska nationalsången.

Tommy Sjöberg: Utgivning av folkmusikskivor 1996.

Ingrid Åkesson: Folklig vissång idag – gehörstradition i nya former.

Litet vis- och lätlexikon:

*Anders han var en hurtiger dräng – Harpans kraft – Liten Karin –
På blomsterklädd kulle – Rullan går/Kovan går*

Noterat 4

Ingemar Andersson: Dansbanorna, danserna och musiken. En inventering
av dansbanelivet i Katrineholms kommun under 1900-talet.

Lennart Kjellgren: "Höckt juder Svärjes namn på jord." En
nationalsångpristävling vid sekelskiftet.

Lars Lilliestam: Nordman och "det svenska".

Bo Nyberg: Dalarna som dragspelslandskap. En rapport från ett
inventeringsprojekt 1994–95.

Gunnar Ternhag: Vad säger Daniel Hanssons visbok?

Litet vis- och lätlexikon:

*Drängen som spelade handklaver / Det for två vita duvor –
Fackeldansen eller All världens polska eller Skräddarepolska –
Kristallen den fina – Kullerullvisan / Solskenslåten – Lincolnvisan
– Rida, rida ranka*

Noterat 5 (tema jul)

Andréas Dalgrén: Jul-Lekar Passade till Dans och Tidsfördrif för Ungdom

och Sällskap. Samlade af Klockaren och Organisten i Tyserum 1809. Med kommentarer av *Märta Ramsten*.

Margareta Jersild: Julvisor i skillingtryck. "Fem alldeles nya samt både wackra och muntra Jul-Visor."

Carl von Linné: Dahlflickors lekar om juhlen 1733. Några sångleks-uppteckningar. Med kommentar av *Eva Danielson*.

Jens Lindgren: Fisk Jubilee Singers. Afro-amerikanska musikambassadörer i 1890-talets Sverige.

Litet vis- och låtlexikon:

Goder afton, goder afton, både Herre och Fru – Hej tomtegubbar – Jingle Bells/Bjällerklang – Midnatt råder tyst det är i huset – Natten går tunga fjät/Sankta Lucia – Nu har vi ljus här i vårt hus – Nu tändas tusen juleljus – Nu är det jul igen – Raska fötter springa tripp tripp tripp – Staffänsvisan (Sankte Staffan) – Stilla natt heliga natt – Var hälsad sköna morgonstund – White Christmas/Jag drömmer om en jul hemma

Noterat 6

Jonas Berg: Folkmusikens första början på Skansen och Skansens ordinarie spelmän 1891–1930.

Per Ericsson: Skillingtrycket som blev tryckfrihetshistoria.

Ulrika Gunnarsson: Biber och Nacken. En jämförelse mellan konstmusikens Scordatura och folkmusikaliska omstämmningar.

Ville Roempke: Kappleik, marknadsliv och lekstuga.

Gunnar Ternhag: Fonografinspelningar med svensk folkmusik.

Litet vis- och låtlexikon:

Björnen sover – Gömma ringen – Jag blåste i min pipa – Hupplek – Rännarns visa – Klang min vackra bjällra – Kom lilla flicka valsa med mej – Tre små gummor skulle gå en gång – (Oh) When the Saints go Marching in – Å jänta å ja

Noterat 7

Eva Danielson: Ja må han leva. Ett försök att sammanfatta visans historia.

Sven-Bertil Jansson: Radiolyssnarnas visor.

Margareta Jersild: Hurra min båg, hurra! Några medeltidsballader som gått till sjöss.

Bengt R. Jonsson: Lustige bröder, nu luller tilsamman! En dryckesvisa av Lucidor?

Jens Lindgren/Bengt Wittström: Jazz Around the World. Bengan Wittström

berättar om en jordenruntkryssning med Charlie Normans orkester.
Christina Mattsson: Lille Bror Söderlundh och visans renässans.

Märta Ramsten: Ulf Peder Olrog på faltet.

Litet vis- och låtlexikon:

Det var en ung sjöman från Dalarna han kom – Herr Peders sjöresa
– Näckens polska – Som stjärnor små – Som stjärnan uppå himmelen
– Titanics undergång

Noterat 8

Magnus Gustafsson: "Därnest spelmännen med violer, säckpipa, hautbois och trumma..." Något om en folklig trumtradition i Väre.

Jens Henrik Koudal: Tradition og innovation. Om menuetmelodier i Danmark.

Annika Nordström: "Den lille röe skomakarn i Haga". Alfred Lidholms skillingtryck från Göteborg 1885–1910.

Per Oldaeus och Claes Ringqvist: Spencer Williams i Sverige.

Gunnar Ternhag: Minnen av bröllopsdans. Några tankar om dansforskningens källor.

Ingrid Åkesson: "Till dig av hjärtans grunde": En koralmelodi på vandring.

Litet vis- och låtlexikon:

Gråtlåten – Jag går i tusen tankar – Jag ser på dina ögon att du har en annan kär – Marlboroughvisan/När Mellbom i krig skulle draga
– När månen vandrar – Vårvindarfrika

Noterat 9 (jubileumsnummer)

Bengt R. Jonsson: Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser.

Sven-Bertil Jansson: Ordning i augiasstallet. Om Svenskt visarkivs historia.

Märta Ramsten: Svenskt visarkivs inspelningsverksamhet.

Erik Kjellberg: "Nyplantering av jazzens blå blomma". Svenskt visarkivs jazzavdelning – några reflexioner och anteckningar kring hur det började.

Eva Danielson: "Så bra att ni finns!"

Litet vis- och låtlexikon:

Ack Värmeland du sköna – Det stod en jungfru vid en brunn/Långdans från Venjan – De omöjliga uppgifterna – Det var en lördag
afton – Ebbe Skammelsson (SMB 125) – Efter balen – Frihetsvisan
(Frihet är det bästa ting/som sökas kan all världen kring) – Inga
liten kvarnpiga – Inte sörjer jag för mina barn är små –
Norralapolskan – Per Spelman – Petter Jönsson han såg i
fäderneslandet – Tänker du att jag förlorader är

Noterat 10

Dan Lundberg och Owe Ronström: Tuva – världsmästare i övertonssång.

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

David W Colbert: Songs in a Strange Land. A Swedish Immigrant's Book of Lyrics.

Björn Englund: Håkan von Eichwald – Sveriges förste storbandsledare.

Björn Aksdal: Den kollektive tradisjonen og individet. Noen tanker om 1900-tallets store individualister i norsk folkemusikk

Margareta Jersild: Strofvariationer i balladmelodierna.

Mathias Boström: Olof Andersson som fonografanvändare. Nytt ljus över vissa fonografinspelningar med svensk folkmusik.

Litet vis- och låtlexikon:

*At a Georgia Camp Meeting – Bonden och Kråkan – Lille Jon/
Knut Huling/Midsommarnatten var inte lång – Lill-Pelle spring
fort – Limu limu lima – Och jungfrun gick åt killan – Om alla berg
och dalar/Vedergällningen – Sinclairsvisan/Sist när på ljuvlig
blomsterplan*

Noterat 11

Gunnar Ternhag: Hugo Alfvén som folkmusikupptecknare.

Märta Ramsten: En brevfråga från August Strindberg.

Eva Helenius-Öberg: Johan Helmich Roman och frihetstidens parodivisa.

Ingrid Åkesson: Norska stev. En småskalig men rik visform.

Tommy Sjöberg: Discovering Sweden. Gordon Tracie's contacts and collections of folk music 1947–51.

Åsa Veghed: Pernambuco och kokosnöten. Musikaliska traditioner och moderniseringsprocesser i nordöstra Brasilien.

Jens Lindgren: B.R.A. Studio. En mötesplats för musikentusiaster.

Ivar Sjögren: Staden med blomsterkrans i håret. En rapport från visstaden Västervik.

Litet vis- och låtlexikon:

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

Noterat 12

Christina Mattsson: Artur Hazelius visuppteckningar i Dalarna 1872.

Britta Holm: "Gustav Lindströms visa" – en visa i sin samtid.

Tommy Sjöberg (inledning och kommentar): "Svenska Folkvisor och Danslekar samlade i Östergötland af P. Johansson, Kronolänsman, Berg".

Jens Lindgren: "Det var Levin som gällde om man inte hade råd med Gibson" – om svenska musikinstrument med amerikansk "touch".

Per Gudmundson: Folkmusikens hus – bevara, berätta, berika.

Litet vis- och låtlexikon:

In My Sweet Lile Alice Blue Gown – *Byssan lull/Tuss lullerilull* –
Igelkottaskinnet – *Med sorgsen ton jag sjunga vill flickan (pigan)*
som trampade på brödet – *Tiger Rag*

Noterat 13

(Tillägnad Eva Danielsson på födelsedagen den 20 augusti 2005 av kollegerna på Svenskt visarkiv.)

Sven-Bertil Jansson: Kolonivisor.

Märta Ramsten: Bröderna Björkman. Länkar till 1700-talets folkliga melodiflora.

Mathias Boström: Vistryck och inspelningsteknik. Möte mellan två medier för spridning av visor.

Margareta Jersild: Ballader i skillingtryck. Om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi.

Ingrid Åkesson: Homogenisering och pussel. Medeltidsballader i nutidsdräkt.

Ulrika Gunnarsson: Mäster Plut – mästर्सångaren från Vastervik.

Jens Lindgren: Petite fleur – Sidney Bechets franska jazzeternell.

Tommy Sjöberg: Musikinstrument som hemslöjd.

Dan Lundberg: Giftet som gör galen.

Litet vis- och låtlexikon:

De rosor och de blader/Där växte upp en lilja – *Maple Leaf Rag* –
Med en enkel tulipan – *Sven i rosengård* – *Under rönn och syrén/*
Blommande sköna dalar – *Violen från Flen*

Noterat 14

Helena Kåks: Hans Haglöf. Spelman bland bönder – en fråga om stor betydelse men låg status.

Bo Nyberg: Jonas 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/Näver-
visan – I'll be glad when you're dead, you rascal you – Blott
en dag – Sven Svanevit/Svend Vonved*

Noterat 15 (tema musik och förförelse)

Dan Lundberg: Noterat om musik och förförelse.

Karin Strand: Sirenen i etervågorna. Mikrofonång, genus och förförelse i radions barndom.

Mats Nilsson: Förförd i folkdans – kan man bli det?

Stefan Bohman: Musik, förförelse och politik. Varför är Wagner fortfarande kontroversiell?

Eva Sjöstrand: Ett ögonblick.

Per Jensen: Dansen ur ett etologiskt perspektiv.

Sylvia Nannyonga-Tamusuza: Gendering "Musicking": Commodification of Women in the Music Business in Uganda.

Birgitta Holm: Tango – förförelse eller anti-förförelse?

Owe Ronström: Hur låter förförelse?

Litet vis- och låtlexikon:

*Till Österland vill jag fara – Body and Soul – Älskaren i gluggen –
Finska lura – Danny's dream – Flottarkärlek*

Noterat 16

Bente Karlsson: Från individ till kollektivt minne. Om dokumentationen av dragspelaren Gunnar Molthon.

Lars Lindh: Ruben Nilson (1893–1971) – vislyriker.

Kajsa Paulsson: "Dig lilla rosenknopp bjuder jag opp". Om Vivi Nilsson och sånglekarna.

Märta Ramsten: Att kula, käuka eller lulla. Ett bidrag till ett historiskt perspektiv på lockrop.

Susanne Rosenberg: "En utsmyckning av oändligheten runt omkring". På jakt efter kulningens dragläge.

Litet vis- och låtlexikon:

De två systrarna – Jag fattige lappman – Mack the knife

DAN LUNDBERG • Med änglarnas röst
Musik och religion – ett kärleksförhållande

INGRID GJERTSEN • Sang og mystikk
Mystikken som kilde til kunnskap om religiøs folkesang

ANDERS HAMMARLUND • Blå biljett till Kristianstad
Jona Schain, en judisk förebedjare i Skåne

CHRISTINA EKSTRÖM • "Vi har en broder till organist som
lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen"
Musiklivet i Brödrauniteten under 1700- och 1800-talen
med fokus på Sverige

KARIN STRINNHOLM LAGERGREN • Re-gregorianisering
Gregoriansk renässans i katolska kloster

THOMAS BOSSIUS • En skön sång om frälsning
En historisk översikt över den kristna pop- och
rockmusikens framväxt i Sverige

Musik&Religion

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON • *Den signade dag / Ovan där / The
Father and the Son and the Holy Ghost / New Orleans Function /
Himmelriket liknas vid tio jungfrur / Jag nu den pärlan funnit har*



Svenskt visarkiv
STOCKHOLM