

Noterat • 19

SVENSKT VISARKIV

Tema: *Jesper Olrog*



Noterat • 19

Svenskt visarkiv

Noterat • 19 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 enhet inom Statens musikverk

Redaktion

Dan Lundberg (ansvarig utgivare), Karin Strand (redaktör för detta nummer),
Roger Bergner, Mathias Boström, Anders Hammarlund,
Eric Hammarström och Ingrid Åkesson

© Svenskt visarkiv och författarna 2011

Layout: 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 2011

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 musikerforskare 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	7
Samling vid Olrog	
Tjo och tjim och mycket annat	9
– om Olrogs musikaliska mix	
<i>Per-Erik Brolinsson</i>	
Lärda referenser och folkliga preferenser	17
– nedslag i Rosenbloms textvärldar	
<i>Karin Strand</i>	
Tjo och tjim og Karl Herman og jeg	35
– Olrog i et dansk perspektiv	
<i>Henrik Smith-Sivertsen</i>	
Ulf Peder Olrog og Alf Prøysen	59
– samarbeid over Kjølen	
<i>Elin Prøysen og Velle Espeland</i>	
Ulf Peder Olrog och SKAP	71
<i>Håkan Elmquist</i>	
Ulf Peder Olrog som mediatör och brobyggare	87
<i>Alf Arvidsson</i>	
Arkivmediemannen	93
– Ulf Peder Olrog som forskare och arkivbyggare	
<i>Mathias Boström</i>	
Ulf Peder Olrog och inspelningsverksamheten	109
<i>Märta Ramsten</i>	
Litet vis- och låtlexikon	123
<i>Den Heliga Birgitta / Filosofisk dixieland / Nig och kuta runt / Sången om Pur-Finland / Samling vid pumpen / Se Sundbyberg och sedan dö</i>	
Till Ulf Peder Olrog	139
<i>Björn Barlach</i>	
Författarpresentationer	141

Inledning

Samling vid Olrog

Det år vi snart lägger bakom oss, 2011, har varit ett händelserikt år för Svenskt visarkiv. Framför allt har vi firat 60-årsjubileum! Mycket har skett sedan arkivet grundades 1951 i blygsam men trosviss form som stiftelsen Svenskt Visarkiv med skeppsredare Sven Salén som mecenat. Sedan dess har utvecklingen gått från stiftelse till statlig institution; från ett samlande register för äldre svensk vistradition till en centralinstitution för folkmusik, jazz och inflyttade musiktraditioner. Detta vårt sextionde år genomgick även den myndighet vi numera tillhör betydande och spännande förändringar, nya enheter tillfördes och organisationen omformades till Statens musikverk.

Jämna födelsedagar ger anledning till reflektion: att begrunda sin historia såväl som att ta ut kursen framåt. Detta görs bäst i kloka vänners lag. För Visarkivet tog sig kontemplerandet publikt uttryck i form av ett jubileums-symposium som gick av stapeln 27–28 maj på Musik- och Teatermuseet i Stockholm. Två teman stod i fokus: musikarkivets funktion – slutförvaring eller kreativ resurs? – samt en för arkivet central person: visdiktaren, forskaren och mediemannen Ulf Peder Olrog, Visarkivets grundare och första chef. I samband med symposiet "släpptes" också en antologi med Olrogs samlade visforskning – *Studier i folkets visor* (utgivna och kommenterade av Märta Ramsten, Mathias Boström och Karin Strand). Hälften av texterna i denna samlingsutgåva har aldrig tidigare publicerats utan endast funnits som maskinskrivna manuskript i arkivet, däribland den omfångsrika och av visforskare efterfrågade licentiatavhandlingen med sina grundliga genomgångar av den folkliga visrepertoaren under 1800-talet.

Olrog var alltså inte endast upphovsman till burliska visor, även om det är detta värv som har gjort honom mest känd. Tvärtom var han intensivt verksam på många olika, om än relaterade, verksamhetsfält. I symposiets föredrag belystes dessa insatser ur olika perspektiv, och dessa föredrag utgör, i omarbetad form, stommen i det temanummer om Olrog som du håller i din hand. Utöver dessa artiklar har vi bett ett par nordiska kollegor att ge sin syn på Olrog samt efterfrågat bidrag från en tidigare föreningskamrat i SKAP. Även denna volyms "vis- och lätlexikon" ägnas Olrog, och då givetvis några

av hans egna alster. Vi är också glada att som avslutning få publicera en visa om temanumrets huvudperson: Björn Barlachs komposition "Till Ulf Peder Olrog".

Artiklarna bjuder på nedslag i den mångfacetterade Olrogs verksamheter och roller. Så här inledningsvis kan en kortare, allmän presentation dock vara på sin plats. Ulf Peder Olrog föddes i Stockholm 1919 och växte upp i Nyköping där han tog studenten 1938. Efter studier i Uppsala – en studenttid som även ägnades åt musicerande på nationsfester – blev han fil. mag. 1944 och fil. lic. i folklivsforskning 1952 med arbetet *Studier i folkets visor*. Han var som nämndes ovan en av stiftarna till Svenskt visarkiv 1951 och dess förste föreståndare (1951–1954), men även initiativtagare till SKAP:s (Svenska kompositörer av populärmusik) arkiv.

Olrog gav 1945–1955 ut sju vissamlingar med Rosenbloms visor i vilka skalden Rosenblom är författarens och kompositörens alter ego. Dessa häften kom dessutom ut som samlingsutgåvan *Samling kring Rosenblom. 75 visor* (1958). Utöver dessa gav han ut vishäften *Burlesk* (1956); *Våra värsta folkhymner* (1960) samt 29 nya Olrog-visor och *Bergakungens land* (1970). Han översatte Alf Prøysens (och även andra norska kompositörers) visor till svenska och skrev vistexter till en rad barnproduktioner. Efter att ha medverkat i flera av radions programsatsningar på familjeunderhållning anställdes Olrog vid Sveriges Radios underhållningsavdelning 1964, och 1971 avancerade han till programchef. Tiden på denna post blev dock inte lång. Olrog valde att sluta sitt liv 1972, en sorti som efterlämnade obesvarade frågor och ett stort tomrum. Men hans arv till musiklivet är i högsta grad levande, och av närmast oöverskådlig betydelse för såväl musikanter och forskare som publik. Vi hoppas att föreliggande temanummer kan spegla något av allt detta.

för redaktionsgruppen

Karin Strand

Tjo och tjim och mycket annat – om Olrogs musikaliska mix

Per-Erik Brolinson

När Ulf Peder Olrog 1951 greppade rodret på Svenskt visarkiv hade han en framträdande position inom svensk populärmusik. Hans alster var välkända och populära och hördes ofta i radio och på grammfon, framförda av Sigge Fürst, Anders Börje, Åke Grönberg och andra – ibland även av honom själv. Idag är situationen annorlunda; även om ett fåtal av hans melodier fortfarande hörs emellanåt är större delen av hans produktion okänd för de flesta. Samma sak gäller ju stora delar av den tidens populärmusik, vilken Olrogs produktion i hög grad återspeglade och förhöll sig till på olika sätt. Det kan alltså finnas anledning att åter botanisera lite i hans musikaliska barskåp och smutta på de blandningar som det erbjuder.

Kärnan i Olrogs musikaliska produktion är de sju samlingarna av Rosenbloms visor som utgavs 1945–55 och som finns samlade i utgåvan *Samling kring Rosenblom. 75 visor* (utgivna 1958). Flera av hans senare visor publicerades i samlingen *29 nya Olrog-visor och Bergakungens land* (1970). I förordet till den förstnämnda skriver förläggaren:

att författaren/kompositören själv alltid energiskt hävdade, att han producerat schlagerparodier, men hur många av hans notköpare, grammfon- och radiolyssnare har märkt någon skillnad på schlager och schlagerparodi.

Här markeras alltså ett parodiskt förhållningssätt och vidare antyds att Olrogs alster befinner sig i ett gränsland mellan visa och schlager – ordet visa används som överordnad beteckning i samlingarna samtidigt som de enskilda alstren ofta anknyter till slagern rent musikaliskt, och de facto också fungerade som "riktiga" slaggers.

Man behöver kanske inte ägna sig åt hårklyverier vad gäller genreetiketter, men möjligen kan man se Olrogs alster som viktiga exponenter för en allmän tendens i utvecklingen av den svenska visan under efterkrigstiden, där schlagermässiga vändningar alltmer vann insteg, gärna kombinerade med drag av parodi och humoresk. Förutom Olrog gäller ju detta Povel Ramel,

som ju sjöng in två Olrog-visor ("Sjörövarhambo" och "Mera bruk i baljan, boys") och angav i sin *Jubileumskavalkad* (1958) Olrog som inspiratör till sin egen "Tjo vad det var livat i holken". Senare inträdde på scenen en annan uppsaliensare, Owe Thörnqvist, som efter sin skivdebut 1955 kontaktades av Olrog: "Nu är vi tre; Ramel, du och jag."¹ Hos alla tre finns kluriga texter präglade av humor, lätt galenskap och distans kombinerade med musikaliska anspelningar på olika musikstilar, från svensk "kultis", via latinamerikanskt till olika anglo-amerikanska idiom. Den parodiska karaktären yttrar sig främst i legeringen text-musik, medan den musikaliska utformningen mera har drag av kärleksfull pastisch, om än stundom med viss distans.

Olrogs musik bär tydligt vittnesbörd om hans musikaliska bakgrund. Redan i slutet på 30-talet var han verksam i dansbandet Swinging Boys som var i aktion flitigt på dansbanorna runt Nyköping under studietiden vid stadens läroverk fram till studentexamen 1938.

Efter studentexamen anlände Olrog till Uppsala hösten 1938 för att studera nordiska språk. Efter ett par år flyttade han in på vinden i Södermanlands-Nerikes nationshus, där han började komponera och under några få år hade han producerat många visor. Sedan lärde han sig att spela "underhållnings-musik", som användes i olika sammanhang, bland annat nationens student-spex. Efter ett par terminer bildade han en liten dansorkester, Södermanlands-Nerikes orkester, och för den skapade han en ny repertoar. Hans intresse och erfarenhet av orkesterledning hade han med sig från Swinging Boys under skoltiden i Nyköping.

Olrogs visor ger en provkarta på många olika musikstilar, men tre stilsikt är särskilt framträdande och utgör tillsammans drygt 80%:

1. Traditionell svensk gammal dansmusik ("kultis") som schottis, vals, hambo, polka etc.
2. Latinamerikansk populärmusik som rumba, samba, mambo och annat.
3. Angloamerikansk musik som slowfox, boogie-woogie, dixieland mm.

Den förstnämnda uppfattades redan då som något daterad, men var fortfarande mycket populär, medan de två andra betraktades som en del av den samtida genrefloran. Detta var uppenbarligen den gängse repertoaren som blandades på tidens dansbanor och som dansmusikern Olrog kommit i närkontakt med. Vid sidan av denna dansanta repertoar finns emellertid även några visor av mer elegisk karaktär, ibland med ett stänk av svärta som

"Jämmerdalsvals", "Rosenbloms klagan", "Rosenbloms vaggsång", "Visan om Ågren" och "Svart ballad".

Gammeldans och "kultis"

Ologrs kärleksfulla stilporträtt inom den svenska gammeldansfloran vittnar om en pregnant och skarpsinnig pastischkonst. Det är företrädesvis schottis, vals och hambo som blivit föremål för ett stilsäkert och stundom distanserat komponerande. Olog är liksom Ramel en inom populärmusiken ovanligt litterärt bevandrad och språkligt elegant kompositör. Ramels typ av "crazy" och fonetisk akrobatik har närmast sin motsvarighet i Ologrs lätt studentikosa och akademiska framtoning. Ofta är det blandningen mellan det lärda eller mytologiska och det folkliga, vardagliga och folkhemska som ger komisk relief. Den fornnordiska mytologin kläds i schottisdräkt i "Schottis på Valhall"; kommunalfullmäktiges ordförande proklamerar i hambotakt "Resultat av plöjningstävlan"; den svenska slagdängan karikeras i valstakt i "Tjo och tjim och inget annat"; en schottis i biblisk miljö tråder Adam och Eva i "Lördagskväll i paradiset".

Här dansar skapelsens herre med skapelsens fru
och en orm spelar dragspel därtill
dom firar arternas uppkomst med sitt kuttrasju,
sen må Darwin ha sagt, vad han vill

En av Ologrs mera samtida sedesskildringar är "Bröllop på Hulda Johanssons pensionat":

Bruddansen trådes, vår ombudsman
valsar med brudens mormor minsann
Prästen har gått och Vedholm sjunger ganska plakat
att det är bröllop på Hulda Johanssons pensionat

Många av dessa visor har en omedelbar melodisk slagkraft och lyhörd träffsäkerhet i bruket av stilens relativt enkla schabloner. Texterna är ofta musikaliskt koncipierade; sinnrika rim, allitterationer och andra grepp förstärker den musikaliska verkan. Som exempel kan nämnas hans bruk att ibland arbeta med vad vi kan kalla initialomkväde, där verserna genomgående

inleds av en fångande initialfras: "Vedholm och tjocka Lasse...", "Samling vid pumpen...", "Resultat av plöjningstävlan...", "Emellan tänderna tar jag kniven..." ("Sjörövarhambo"). Hans förmåga att hitta slående melodiska fraser kombineras med en fallenhet för pregnanta titel- och textfraser, varav vissa närmast blivit bevingade uttryck: "Se Sundbyberg och sedan dö"; "Samling vid pumpen"; "Tjo och tjim och inget annat"; "Kom och köp konserverad gröt"; "Du ska göra som Svenssons gör" etc. En annan sida av legeringen text och musik är att det ofta är situationer och tablåer med musik och dans som utmålas, exempelvis i "Nig och kuta runt":

Krumsprång med med mej och
krumsprång med dej och
svikthopp och nig och kuta runt

Rumba, samba och annat västindiskt

I samlingen *Rosenblom i Västindien* (1947) har Ulf Peder Olrog samlat visor med melodimaterial som han delvis hämtat ur lokala traditioner. Visornas bakgrund är hans egen bröllopsresa med en Salénbåt till Jamaica, Guatemala och Honduras 1947. Själv använder han uttrycket "upptecknad Jamaica-sväng", och den mest kända torde vara "Mera bruk i baljan, boys" med förlagan "Iron Bar". Samma förlaga utnyttjades för övrigt, långt efter Olrog, i Harry Belafontes calypsoklassiker "Jamaica Farewell" från 1956. Som upphovsman för den versionen angavs Irwing Burgie ("Lord Burgess"), utan att antyda någon förlaga. Refrängens stomme ligger dessutom mycket nära Taubes "Flickan i Havanna". Bland andra visor som Olrog har upptecknat och bearbetat märks "Tingel-tangel i natt" och "Sköt dig själv".

Men både tidigare och senare visade Olrog intresse för latinamerikansk musik, inte minst demonstrerat i "Mambo för Farao", "Revolutionen är här" och den stora succén "Rumba i Balders hage".

En liten rumba i Balders hage
dansar Fritiof och Ingeborg
och en i taget
så dansar vikingarna in

Här liksom i andra visor med latinamerikansk doft kombineras gärna svenska figurer och motivkretsar med den exotiska musikaliska kryddningen, komiska brytningar som känns igen från spex och andra studentikosa upptåg. Inte minst gäller det Olrogs speciella förkärlek för nordiska skrönor – Fritjof lär Ingeborg att dansa rumba i Balders hage. Dansen hade Fritjof lärt sig under vikingatåg till Vinland, det dåtida namnet på Cuba, allt enligt Rosenbloms berättelse. Att kombinera latinamerikansk musik med svensk personteckning illustreras även i "Samba till Fredrika Bremer", i vars ingress det berättas att hon vid en resa till Cuba 1851 beskrivit de lokala danserna "sambo" och "congo". Det föranleder följande refräng till "mamsell Bremers ära":

Cmaj7 C6 Cmaj7 C6 C C6

Fred - ri - ka Bre - mer, Fred - ri - ka Bre - mer, du för de sam - ban in i vårt

G7 Dm7 G7 G9 G7 C

land, så var - för stan - na ut - i Ha - van - na, när det går li - ka bra på Mä - lar - strand,

Hos Olrog, liksom generellt i svensk populärmusik vid denna tid, är distinktionerna mellan rumba och samba tämligen vaga. I flera av hans rumbor märks ett påtagligt sambainflytande. I såväl "Revolutionen är här" som "Opp i topp" kan man finna kopplingar till framgångsrika lanseringar av Carmen Miranda: "Chica chica boom chic" respektive "South American way".

Boogie, dixie och slowfox

Bland de angloamerikanska influenserna finner man i hans visor inslag av boogie-woogie ("Boogie-woogie i S:t Eriks gränd", "Syföreningsboogie"), dixieland ("Filosofisk dixieland") och framför allt Tin Pan Alley-ballad av slowfox-typ ("Resan till Chyterae", "På en liten smutsig bakgård", "U-båt till salu", "Violen från Flen" m.fl.). Särskilt i dessa slowfox-visor märker man, liksom i kultis-låtarna, att Olrog är genuint hemma i idiomet och har en naturlig fallenhet att väva melodi och harmoni i bästa evergreentradition. Särskilt i "Resan till Chyterae" finns harmoniska vändningar som man förknippar med jazzens standardlåtar. Den kromatiskt fallande melodin i

versens senare del ackompanjeras av ackordföljden C Gm A+ D9 Fm7 D7 G#dim D7; refrängen uppvisar stegringen C A+ A7 Dm H+ H7 E7 Am D7 G7 och "sticket" börjar med en modulation till submedianten Ab. Här kan man fundera på om inte Olrog haft viss hjälp av vännen Håkan Norlén, som spelade bas tillsammans med honom och som i Rosenbloms humoristiska företal till vissamlingen (nr II) rent av påstås ha skrivit musiken till visorna.

Det är också tydligt hur assimileringen av utländska musikaliska stil- drag ges skämtsamt karaktär genom omplanteringen till diverse ursvenska miljöer i texten. "Boogie-woogie i S:t Eriks gränd" mynnar ut i en äkta bluesrefräng, ett synnerligen ovanligt inslag i visa och schlager vid denna tid. "Syföreningsboogie" har däremot mera karaktären av en lätt "boogiefierad" schottis. "Filosofisk dixieland" anknyter till revivaljazzen på 40-talet och den därmed synnerligen populära skolbandsjazzen eller "dixie". En karakteristisk pendlande för att inte säga skuttande versmelodi som anspelar på jazziga blåsarmotiv förs till en utlösande refräng.

F A7 D7 G7 C7

Hu-ka er grund-ligt grab-bar för en fi-lo - so-fisk dix-ie - land Kant han tar sin drag-ba-sun och

F G7 C7 Cdim C7

Freud sin kla - ri - nett. Nietz-sche på trum - pet han li - rar so - lo stup i ett

Olrogs paroditeknik är tämligen subtil. Oftast upplever man ett slags stilmässig igenkänning utan att kunna sätta fingret på en specifik förlaga. Kärnan i hans visproduktion anknyter till ganska breda stilarter och återspeglar sannolikt hans erfarenheter som dansmusiker. Ofta anges den stilmässiga anknytningen i titeln eller i föredragsbeteckningarna, gärna med personlig knorr av typen "Klafsigt slow-fox" ("Rosenbloms bröllopsresa") eller "Tango di quasi-modo" ("Se Sundbyberg och sedan dö"). Däremot utpekas sällan någon specifik förlaga genom citat eller liknande.

Pastischer och alluderingar

Förutom de bredare stilsikten kan man dock ibland finna något mer specifika stilbakgrunder, om än inte i form av enskilda visor, så ändå stilistiskt sett mer

finmaskigt. Man anar ibland en porträtterad eller parodierad personstil. Det är för övrigt typiskt för Olrogs teknik att låta texten samverka, ibland rent av peka ut, relationer till det parodierade. Så sker exempelvis också i "Uti det ruckel" – "En elegisk vals-visa från Bastugatan i Ferliner-stil." (Som nygifta bodde paret Olrog en tid på Bastugatan.) Här finns några egenartade harmoniska vändningar som har påtaglig doft av Lillebror Söderlundhs tonsättningar av Ferlin, inte minst "När skönheten kom till byn".

Den roll som den uppsalienska miljön spelar i Olrogs visor kommer bland annat till uttryck i hans pastisch på Gluntarna i "På Ofvandahls konditori", med refrängfrasen: "Det blev ingen glunt, det här. Det blev bara strunt det här." Här finner vi flera vändningar från den salongsrepertoar som förlagan i sin tur porträtterar; exempelvis inledande citat från "Nu tror jag det kan vara tid" ("ett eget bo, en hälft så öm, och här och där små krogar") och anspelning på fraser ur "Magisterns misslyckade serenad". Ett exempel där man kan spåra en direkt förlaga, är "Våren kommer, tjat och tjat" där man känner igen melodiska vändningar hämtade från barnvisan "Alla fåglar kommit ren", något som underblåses av texten. Ett annat exempel är "Rättjakt för två" som anspelar textligt och musikaliskt på "Cocktails for two", skriven av Arthur Johnston 1934 och inspelad på svenska samma år av Zarah Leander.

Trots att Olrogs visor på olika sätt och olika nivåer ofta alluderar på annan repertoar och därmed i någon mening har pastischkaraktär är det slående i hur hög grad de samtidigt står på egna ben. De fungerar därmed – för att anknyta till det inledande förläggarcitatet – både som schlagerparodier och schlager av egen kraft. Som helhet är de ett personligt avlyssnande med glimten i örat av populärmusiken i det framväxande svenska folkhemmet. Därigenom distanserar sig visorna samtidigt från upphovsmannen som person; det är sällan man uppfattar dem som exponenter för ett subjektivt uttrycksbehov. Genom att Olrog själv ytterst sällan framförde sina alster inför en bredare publik har de heller inte kommit att kopplas till hans personliga framtoning som artist, som fallet är med exempelvis Evert Taube, Povel Ramel, Owe Thörnqvist eller Cornelis Vreeswijk.

Som en röd tråd i Olrogs forskning kring den folkliga vistraditionen löper frågan om popularitet. Han var främst intresserad av vilka visor som under olika tider och på olika platser var mest kända, sjungna och spridda. Samma intresse för det populära präglar hans eget visskapande, som kan betraktas som ett nyfiket och kärleksfullt utforskande och assimilerande av skilda populära musikaliska uttryck i hans samtid. Visst kan han stundom med

skämtsamt distans betrakta vissa av dessa, som i "slagdängevalsen" "Tjo och tjim och inget annat" eller "Överallt valsa de", men likafullt suger han med frisk aptit upp populära stilschabloner och gör dem till sina. Denna attityd är en viktig förklaring till slagkraften i hans musik.

Noter

¹ Brolinson & Larsen 1999, s. 13.

Källor

Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 1999. *Owe Thörnqvists singlar som slog. Eterneller i populärmusikens flora. Skrifter från musikvetenskapliga institutionen* nr 15, Stockholms universitet.

Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 2004. *Visor till nöjets estrader. Den populära svenska visan*. Hedemora: Gidlunds.

Hedin, Göran: "Från Pumpen till Svensktoppen – en presentation av Ulf Peder Olrog 1919–1972". [//www.edit.rotary.se/_default/orgklu/Resource.aspx?id=109007//](http://www.edit.rotary.se/_default/orgklu/Resource.aspx?id=109007//)

Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog*. Stockholm: Carlsson.

Åsberg, Christer: "Folklig, akademisk, glömd – Olrog". UNT 2010-10-03.

Lärda referenser och folkliga preferenser – nedslag i Rosenbloms textvärldar

Karin Strand

Det är svårt att med några korta ord karaktärisera den Rosenblomska dikten. Därtill är den alltför mångskiftande. Om man nämner sådana ingredienser som patos, medkänsla och fosterlandskärlek, har man därmed endast antytt några drag i hans rikt fasetterade konst!¹

Så står det i inledningen till den första samlingen av Rosenbloms visor, *Samling vid pumpen*, som kom ut 1945. Företalet är undertecknat "Rosenbloms vänner och fordringsägare", en fiktiv krets människor som alltså uttalar sig om den lika uppdiktade skalden Edvard Rosenblom som med detta nothäfte introduceras för en bredare publik.² Dessa parodiska lager till trots stämmer faktiskt beskrivningen ganska väl in på författarskapet bakom dessa röster. När det gäller Olrogs visdiktning äger åtminstone omdömena "mångskiftande" och "rikt facetterade" stor giltighet. Lika sant är, lite annorlunda uttryckt, att visorna är märkligt svårbestämbara.

Det finns en paradox i Olrogs visor i allmänhet och Rosenbloms i synnerhet. Å ena sidan är texterna rättframma och medryckande, inte minst genom sina sloganartade fraser ur vardagsspråket ("*Samling vid pumpen*"; "*Mera bruk i baljan, boys*"). Detta tilltal kan räknas till visornas folkliga aspekt. Lika påfallande är, å andra sidan, de många vittra referenserna, inte minst textuppslag hämtade från universitetsstudierna: bruket av personer och miljöer ur den antika mytologin, den bibliska historien och litterära författarskap.³ Sådana ämnessfärer samexisterar alltså till synes obekymrat med mer handfast burlleskeri. I Olrogs textuniversum ryms såväl bagarbarn som Orfeus, Sundbyberg som Gomorra.

Denna blandning av högt och lågt, ibland beskriven som "studentikos", är ett av de mångtydiga dragen hos Olrog.⁴ En annan gäckande aspekt med visorna är vad parodin egentligen gäller: vad driver de med, mot vad är udden riktad? Det är frestande att tänka sig att det skulle kunna vara någon samhällskritik inblandad, vilket det också finns skribenter som har sökt

påvisa. I en litteraturvetenskaplig uppsats från år 2000 vill till exempel studenten Jan Altsjö undersöka *subversiva* drag i Olrogs texter – ett analytiskt fokus som han för övrigt delar med stora delar av den moderna populärkulturforskningen.⁵ Resultatet får dock sägas vara magert. Som Altsjö belyser tematiseras visserligen samtidsfenomen på kverulerande vis i många sånger, som i "Konserverad gröt" eller "Ett öre mer för mjölken", men ämnena hanteras ofta alltför skojfriskt och vagt för att verka särskilt omstörtande. Mer direkt samhällskritik, riktad mot ett allt likformigare samhälle "med jantelagsmentalitet och likbjudarmin", tycker sig Altsjö finna i låtar som "Storken Ibrahim", "En mycket upptagen doktor" och "Konservativ kampsång".⁶ Man kan dock ställa sig tveksam till om ironi och mild kritik räcker för att förlåna ett verk subversiva kvalitéer "objektivt sett", eller om det är en tolkning som ligger i betraktarens ögon. Det mest anslående med Rosenbloms visor är trots allt den rätt komplexa humorn.

Beträffande denna humor är det viktigt att komma ihåg visornas uppenbara men centrala premiss: som berördes inledningsvis har vi här att göra med flera röstnivåer eller "författarinstanser". Visorna utgår ju övervägande från den *i sig* parodiske skalden och "e o läroverksadjunkten" Edvard Rosenbloms perspektiv.⁷ Det är alltså inte alltid entydigt om visorna driver med de fenomen de skildrar, eller med huvudpersonens sätt att betrakta fenomenet, för att uttrycka det lite tekniskt. Att Olrog genom Rosenblom dessutom kan driva med diktarrollen i allmänhet och sig själv som författare mer specifikt sluter dessutom cirkeln i en sorts polyfon rundgång.

Påfallande är också att Olrog ställer sig i vägen för mer förutsättningslösa analyser av sina visor genom att själv ge auktoriserade tolkningar i form av de "läsanvisningar" som anges såväl i nottryckens illustrativa genreangivelser – slagdängeweals, inflationspolka – som i de humoristiska ingresser som inleder visorna. Typbestämning av visor var ju något som upptog forskaren Olrog i hög grad, och denna typologiseringsiver går alltså, i uppsluppen form, igen i hans visdiktning.

Intertextuella relationer

Olrog har med andra ord kontroll över sina medel. Den egna varudeklarationen ifråga om Rosenbloms visor, fastslagen redan på försättsbladet i flera

av nothäftena, är att det är fråga om "vis- och schlagerparodier".⁸ Denna genrebeteckning kan uttydas både som parodier *på* visor och schlager och parodier i vis- och schlagerform.

Nationalencyklopedin definierar greppet parodi som en "medveten förvrängning i förlöjligande syfte av vanligen välbekanta och högtaktade diktverk, varvid förebildens innehåll förändras medan dess form behålles". Enligt denna definition är det alltså fråga om en drift riktad mot verket i sig – en specifik kulturprodukt eller hel genre. Men detta grepp är långt ifrån det enda som tillämpas i Rosenbloms visor. Vid närmare betraktande visar det sig att Olrog i själva verket ägnar sig åt snart sagt hela katalogen av intertextuella relationer (sätt att förhålla sig till andra verk), dessutom i olika kombinationer: här förekommer även allusion, parafras, travesti och pastisch, för att nämna några former.

Lägger man dessutom till musikmotivets många variationer hos Olrog, däribland texter om musikerns, diktarens och underhållningsmusikens villkor, får vi också räkna med inslag av metafiction. I det följande ska vi genom några exempel undersöka hur just musiken (som givetvis endast utgör ett av många ämnen i den brokiga sviten) hanteras och bearbetas på olika sätt i Rosenbloms visor. Vi börjar med den stora gruppen av genreparodier.

Landskapssånger

"Sången om Småland", tryckt i häftet *Ett öre mer för mjölken* (Rosenbloms visor del VI, 1951), är en visa som inte endast är en parodi på den sentimentalt högstämda genren av landskapssånger utan också kan tjäna som exempel på hur intertextuella relationer kan kombineras hos Olrog. Utöver Rosenblomskontexten skulle visan senare komma att ingå i *Våra värsta folkhymner* (1960), en samling som kan ses som ett humoristiskt inlägg i nationalsångsfrågan.⁹

Anslående är att denna visa alluderar, alltså anspelar på, en annan känd sång: "Flickorna i Småland" med text av Karl Williams (1912).¹⁰ Detta signaleras redan i första strofen med de för Williams text så karaktäristiska termerna "lingonröda" och "susilull":

Sången om Småland

1. Våra lingonröda ögon vindar längtansfullt och ömt
Susilullull är vår musik
När vi vandrar genom trakter, som vår Herre lär ha glömt
i Apladalen i Västervik

Småland, Småland det är landet,
fyllt av lingon och morän,
aldrig, aldrig slites bandet
mellan Kronobergs och Kalmar län

2. För vi heter Per och Kersti och vi är av Raskens stam
Åsa-Nisse är ock ett namn
Och vi svänger glatt vår kjortel susibak och susifram
i Apladalen i Oskarshamn

Småland, Småland...

3. Vi har brutit våra stenrös vi har plöjt vår karga teg,
så svetten lackat i himlens sky
Vi har sedan emigrerat till New York och Winnipeg
från Apladalen i Vimmerby

Flickorna i Småland

1. På lingonröda tuvor och på villande mo
där furuskogen står och susar susilull och susiulo,
där kan du se dem, en och en och stundom två och två,
på lingonröda tuvor komma dansande på tå

Det är flickorna i Småland, det är flickorna från mon
Det är flickorna som vallmoblom och lilja och pion
Ja, det är flickorna i Småland, susilull och susilo,
som gå vallande och trallande på villande mo

[- - -]

Anspelningen på Williams text är givetvis inte neutral eller utan avsikt. Eftersom de kända begreppen används på nya, oväntade sätt har vi här även att göra med travesti.¹¹ Som framgår är originalets lingonröda tuvor hos Olrog förbytta i lingonröda *ögon* vilka alltså "vindar längtansfullt och ömt" i en komisk förvrängning av landskapsromantiken. "Susilull" används både för att beteckna musiken (här: susilull^{lull}) och i uppbruten skämtsam form om kjorteln som svänger "susibak och susifram".

Med grepp som allusion och travesti är sången ytterst en parodi av landskapssången som genre, som den till exempel formuleras i Linnéa Andréns och Ivar Vidéens "Smålandssången":

Småland är namnet på landet, det kära
Släkten där fostras till vilja och tro:
Tro, att de steniga tegar må bära
Skördar som skänka åt ålderdom ro¹²

Man kan snarast kalla "Sången om Småland" en anti-landskapssång med tanke på dess slutkläm om utvandring till USA, uppenbarligen för att komma bort från det småländska eländet. Visan driver alltså med landskapssångens lovprisande av bygdens skönhet och befolkningens trohet genom att ta fasta på mindre smickrande associationer med Småland: fattigdom, hårt slit, emigration och pilsnerfilm. Detta är "landet, fyllt av lingon och morän", som bebos av Raskens och Åsa-Nisses ättlingar. Komiken ligger inte minst i krockande stilnivåer, som i formuleringen "Aldrig slites bandet mellan Kronobergs och Kalmar län". Meningen inleder med stort patos, men landar med ett avsiktligt magplask eftersom länsindelning (till skillnad från landskaps-) är en statlig organisation som helt saknar de provinsialromantiska övertoner som landskapen har.¹³

Hawaiischlager

En annan genre som får sin släng av slevén i Rosenbloms visor är hawaiischlager, det vill säga populärmusik med exotiska textmotiv, företrädesvis hämtade från söderhavsmiljöer. Detta var en populär genre under Olrogs studenttid som kom att få sin främsta företrädare i Yngve Stoor. Stoor slog igenom 1945 med "Sjömansjul på Hawaii" och var enormt produktiv som

kompositör och artist. Bland de många skivinspelningar, texthäften och notsamlingar med sånger med söderhavsmotiv som han gav ut finns *Frisk passad på sköna latituder* (1946), ett illustrerat notalbum med berättande passager, upplagt som en romantisk reseskildring till de exotiska öarna. Året därpå, alltså 1947, ger Olrog ut *Rosenblom i Västindien* (*Rosenbloms visor del IV*) som redan till det yttre tycks gå i humoristisk dialog med Yngve Stoor och Martin Nilssons publikation.



Martin Nilsson och Yngve Stoor's Frisk passad på sköna latituder (1946).

ROSENBLOM i VÄSTINDIEN

EN GANSKA SANNFÄRDIG OCH MYCKET
LÄRORIK *resebeskrivning* TILLIKA
MED SKALDENS NYA OCH LJUVLIGA
visor



- 1 KOM OMBORD HÄR PÅ ARKEN TILL OSS 2 OPP I TOPP 3 VALSEN
OM COLUMBUS 4 SVART BALLAD 5 MERA BRUK I BALJAN, BOYS
6 SKÖT DIG SJÄLV 7 TINGEL-TANGEL I NATT 8 SJÖRÖVARHAMBO
9 REVOLUTIONEN ÄR HÄR 10 ROSENBLOMS POLKA

Nils-Georgs Musikförlags AB, Stockholm

Ulf Peder Olrogs Rosenblom i Västindien (1947).

Även innehållsligt driver Olrog här med exotisk tillbedjan i kulturen överlag. I analogi med *Frisk passad...* varvas visor med Rosenbloms resereflektioner i prosatext och Lolle Anderssons illustrationer. I prosaavsnitten tematiseras inte sällan just "paradisfabrikanter":

Om någon av mina schlagerkolleger i Havaiibranschen fick korn på en av de här milslånga sandstränderna med kokospalmer, bränningar; bruna flickebarn, korallrev och hela den patentromantiska rekvisitan, skulle han säkert tro sig

vara i sitt eget sönderrimmade paradiset. I så fall skulle jag råda honom att försöka bada. [- - -]. Alltså, en studieresa hit ut för alla paradisfabrikanter alltifrån Atterbom till Yngve Stoor skulle ha förhindrat åtskilliga lycksalighetsöar. Då kanske våra landsmän inte heller hade känt sig fullt så missanpassade i t ex Mölndal eller Sundbyberg [...].¹⁴

Som framgår sammankopplas alltså så skilda författare som P.D.A Atterbom och Yngve Stoor och görs till representanter för samma tradition. Denna förmåga att röra sig mellan olika kulturella ekonomier och sätta dem i relation till varandra är ett typiskt olrogskt drag. Det påstådda genrefrändskapet tillför ytterligare en komisk dimension till Rosenbloms kverulerande över den idealiserande exotismen som fenomen.

Även i senare visor skulle Olrog parodiera eskapistiska teman i schlagern. Så till exempel i "Flyg med till Luleå" (*Ett öre mer för mjölken. Rosenbloms visor del VI*, 1951) där den konventionella söderhavsexotiken byts ut mot kargare norrbottniskt klimat och norrländska begivenheter och Ortsnamn. I denna visa är det framförallt kontrasten mellan paradisdörmen och den nordsvenska realiteten som blir komisk när man, som i ingressen, försöker sälja in Norrland som alternativt turistmål med hjälp av myggor, hemsöjd och Umeå universitet. Eller, som i själva visan: spelar ut främmande länders lockelse mot den kärvare exotiken i nordliga orter enligt en rimmande logik där Portatjåkko [sic] helt enkelt är "mera romantiskt [...] än Marocko".

Bland de många övriga slags genreparodierna i Rosenbloms visor finns även drifter med folkmusik, folkdans och äldre vistradition.¹⁵ Dessa parodier är inte minst intressanta mot bakgrund av Olrogs forskarvärv och därmed särskilda förtrogenhet med ämnet. I detta sammanhang får de dock lämnas därhän. I stället ska vi övergå till en annan variation på musikmotivet, nämligen (underhållnings-)musikens funktion.

Den breda publikens smak

Flera av Rosenbloms visor tar upp vad man skulle kunna kalla smaksociologiska dilemman, närmare bestämt den breda smakens vilja som ofta står i konflikt med skaldens/artistens egna strävanden och tankar om förfining. Här möter vi alltså ett ämnesområde som Olrog var engagerad i på olika sätt i alla sina verksamhetsroller: frågan om *popularitet*.

"Vals på snuvan", tryckt i *Tjo och tjim i Balders hage och annorstädes. Rosenbloms visor del III*, (1946) torde höra till de mest kända av Rosenbloms visor på detta tema. Här möter som bekant den lilla underhållningsorkestern (bestående av "Vedholm och Tjocka Lasse, Karl-Herman och jag") motstånd från krogpubliken när de försöker spela klassisk musik som omväxling – folk vill ha enkel dansmusik. "Handklaver och klarinett ska det va, tjo och tjim och inget annat" som refrängen slår fast, utifrån strofernas olika perspektiv. När kamraterna till exempel försöker ge sig in i filmbranschen och Vedholm vill filma "konstnärligt och bra" protesterar filmcheferna i Råsunda i just dessa ordalag. Även underhållningsbranschens toppar prioriterar alltså den lätta smaken, om än av krassare pekuniära skäl än rent preferensmässiga, kan man förmoda.

Att "gammeldans" i allmänhet och dragspel i synnerhet vid tiden för visans tillkomst var den folkliga (låga) smakens signum framför andra är något som berörs i visans ingress. Som en bakgrund till alstret refereras till "en nyligen företagen gallupundersökning bland radiolyssnarna vilken visade att 31% av svenskarna helst ville höra gammal dansmusik".¹⁶ Denna folkopinion var för övrigt något som Radiotjänst hade att förhålla sig till i princip från starten. Ändå bemödade man sig länge om att begränsa utbudet av lättare musik och "allmogemusik" i etern – "i allmänhetens tjänst" syftade i första hand på folkbildning och smakuppbyggande.¹⁷

En annan vinkling av samma tema har "Överallt valsa de", tryckt i samma häfte. Som beskrivs här är det inte endast musiksmaken som förenar såväl höga som låga herrar (sic), utan kanske främst själva dansbanebeteendet. "Dansbaneelände" var ju vid denna tid ett vedertaget begrepp i samhällsdebatten, syftande på den förmodade osedlighet som grasserade i anslutning till den fria dansen på danshak och dansbanor.¹⁸ I ingressen används just denna term i presentationen av visan: "Dansbaneeländet sett genom en amatörmusikers kanske alltför pessimistiska glasögon."¹⁹

I visan säger sig dansmusikern Rosenblom ha spelat för tattare, grosshandlare, på fina hotell och för studenter men oavsett klientel och miljö är det likadant överallt: man dansar och super (valsar – halsar) och slåss om kvinnor. Folk är innerst inne av samma skrot och korn: som refrängstexten försäkrar skulle såväl änglarna som djävulens barn bete sig likadant, nämligen *valsa i takt*. Det är osäkert om Olrog var bekant med samtidens marxistiska kulturanalys, men det kollektiva förhållningssätt till musiken som de nöjeslystna i visan har påminner åtminstone ytligt om den socialpsykologiska

personlighetstyp som Theodor Adorno benämner "rhythmically obedient".²⁰

I "Resultat av plöjningstävlan" (*Rosenbloms visor del II*, 1946) blir krocken mellan konst och jordbunden realitet bokstavig. Som beskrivs i den återhållet indignerade ingressen avbryts Rosenbloms eget (högt värderade) dragspelsframträdande på en dansbana av kommunfullmäktiges ordförande som intar scenen för att förrätta prisutdelning i plöjningstävlingen. Med sina fyra strofer är visan utformad som ett enda långt citat av ordföranden i denna utdragna procedur, med motiveringar, hurrarop och kommentarer om uteblivna pristagare. Uppenbarligen dröjer det innan dragspelaren får återuppta sitt framträdande – sista strofen deklarerar att "Nästa gren blir mjölkningstävlan"...

Orfeus i Oxelösund

Till musikmotivets variationer hör visor som berör musikens funktion mer allmänt. "Visan om Ågren" (även den i *Rosenbloms visor del II*, 1946) är en tröstande sång om hur gamla visor kan få oss att glömma ånger och samvetets röst för en stund. Refrängpartiets föredragsbeteckning är "skillingtrycksvals", vilket det alltså kan sägas vara i dubbel bemärkelse eftersom refrängen både är utformad som en sådan och tematiserar sådana slags visor:

Rosenblom spelar sin valsmelodi
om "Hjalmar och Hulda", det är poesi,
och glömmmer du samvetets gnälliga röst
så blir du poetisk, det är ju en tröst
Din mjältsjukas svartalfer flyga sin kos
för en "Svarte Rudolf" och en "Alpens ros"
När Rosenblom spelar sin valsmelodi
då glömmmer du Ågren för dess poesi

Inte heller musikaliska eller konstnärliga programförklaringar saknar sina parodier hos Olrog. Ett exempel är "Jag spelar som Orfeus" (*Samling vid pumpen. Rosenbloms visor del I*, 1945). Orfeus är ju musikens representant i grekisk mytologi: son till flodguden Oïagros och musan Kalliope fick han med sin sång och sitt spel hela naturen att lyssna. I visan är det dock inte endast den mytologiska världen som refereras. Som klargörs redan i ingressen förhåller

sig visan också till E.A. Karlfeldts "Min sångmö är icke av Pinden, hon är av Pungmakarbo" – inledningsdikten till diktsamlingen *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim* från 1901. Denna dikt lyder som följer:

Min sångmö är icke av Pinden,
hon är av Pungmakarbo.
Där vandrar hon, kvällsröd om kinden,
när dalarna skumna till ro.

Vi kryddas poeter med lager?
Har icke all Dalarnes vår
en kvist i sin svalare dager
till krans för en sångares hår?

En vinghäst av grekiska formen
är ädel och stolt, vill jag tro.
Men hellre jag rider i stormen
ett hingstföl av fjällbygdens sto.

Av järn är den blänkande sporren,
och vägen har kråkris och barr,
och lyran slår klunken som orren
och skorrar sin glöd som en knarr.

Till gudarnes gårdar, de sällas,
slår diktens sjufärgade bro
sitt fäste bland myrtnar i Hellas,
bland rönnar i Pungmakarbo.

Som framgår syftar Karlfeldts programförklaring till att betona diktjagets förankring i platsen: en specifik liten trakt i Dalarna som får stå modell för det enkla och naturliga diktideal som hyllas här i kontrast till förkonstling och inbillade höjder.²¹ I liknande anda är Olrogs huvudperson en dragspelare från Oxelösund. I texten spelas den arkaiska antika världen ut mot en samtida vardagligare miljö och folkliga attiraljer: dragspel i stället för lyra, korvgubbens lykta i stället för månsken över Aten. Denne Orfeus får sägas vara mer vällustig än seren, befryndad med Bacchus snarare än Apollon:

Jag spelar som Orfeus

1. Jag spelar som Orfeus, fast jag är född i Oxelösund
Mitt Hellas är Björkvik, mitt Hades Lövlund
Hans lyra var bra, men mitt dragspel är nog lika bra,
kom hit alla drängar, kom hit hjälp mig dra
Se korvgubbens lykta, vars fladdrande sken,
mej minner om månskenet över Athén
Jag spelar som Orfeus, Apollon ligger nog i lä,
Det gör Calle Jularbo mé

2. Ett fyrspann med pantrar styr in i Näsby gårds allé,
det är fader Bacchus, stäm upp evoé!
Styr fram till estraden med allt ditt mytiska patrask
Kom hit skall jag bjuda på kaffe med kask!
Se'n hör jag silenernas rusiga skrik
och gläfsset från lanthandlarns brunstiga tik
Jag spelar som Orfeus fast jag är född i Oxelösund
för greker i Flen och Lövlund

Det är inte givet om Olrogs parodi riktar sig mot den koketterande folkliga, självsmickrande lyriksyn som Karlfeldt företräder i sin dikt, eller om texten så att säga fortsätter rörelsen att ta ner diktaren från parnassen. Hursomhelst så verkar de burleska inslagen, som brunstiga tikar och kaffe med kask, för att minska (det i högstämde lyrik förväntade) avståndet mellan diktjaget och vardagsmänniskan.

I analogi med exemplet med Hawaiiischlagern ovan (Atterbom versus Yngve Stoor) finns även här det olrogska konstvärldsöverskridande draget som jämställer klassiska storheter med samtidens folkliga idoler: här säger sig sångaren spela bättre än både Apollon och Calle Jularbo. Publiken dras med i det fria associerandet kring det antika arvet: vi är "greker" – om än från "Flen och Lövlund".

Schottis på Valhall

De lärda referenserna hos Olrog tar sig bland annat uttryck i ämnessfärer som kanoniserade författarskap, Bibelns historia och antikens mytologi.²² En annan mytologisk sfär som vi möter i Rosenbloms visor är de nordiska

gudasagorna och dess gestalter; som i "Rumba i Balders hage" och "Schottis på Valhall".

"Schottis på Valhall" trycktes i *Resultat av plöjningstävlan. Rosenbloms visor II* (1945) och spelades in samma år. Denna inspelning kallas, åtminstone på den senare utgivna samlingsskivan, för "ursprungsversionen".²³ Den sjungna texten skiljer sig också på några punkter från nothäftets tryckta genom att vara mer grovkornig och innehålla mer inslag av fylla. Texten i den framförda versionen har kort sagt mer karaktär av orgie än texthäftets mer städade variant – i den förra benämns till exempel gudafesten "fruktsamhetsrit", i den senare är det i neutralare termer fråga om "midvinterrit". Denna relativa censur kommenteras också på ett ställe i notutgåvan: ordvalet "ingefärsdricka" (i stället för framförandets "supar stora") är försedd med fotnotshänvisningen "godtemplarversion".

Visan tryckt i Resultat av Plöjningstävlan (1945)

Opp och hoppa Tor! Slå på trumman bror
Det är dans här på Valhall i natt
Uti Fröjas sal stå vår Asabal
Opp och hoppa fast Odin har spatt
Slå i mera mjöd. Det får bli min död
Nej, se där är ju Idun, min skatt
Min valkyria kom hit till vår midvinterrit
Opp och hoppa på Valhall i natt

1. Höder han hade hiskelig hicka
Balder den bota med ingefärsdricka*
Vred vart väl Ving-Tor vakna och vråla
Brage bråka och Skade hon skrek

Opp och hoppa Tor...

2. Hemidall i hornet blåste och brumma
Loke han låg där och lekte och lulla
Gudarna gorma, röto och rulla
Allfader Odin kvidde och kvad

Opp och hoppa Tor...

*) Godtemplarversion

"Ursprungsversion" – Med instrumentensemble (1945)

Opp och hoppa Tor! Slå på trumman bror
Det är dans här på Valhall i natt
Uti Fröjas sal stå vår Asabal
Opp och hoppa fast Odin har spatt
Slå i mera mjöd. Det får bli min död
Nej, se där är ju Idun, min skatt
Min valkyria kom hit till vår fruktsamhetsrit
Opp och hoppa på Valhall i natt

1. Höder han hade maskar i magen
Balder dem bota med supar stora
Vred vart väl Ving-Tor suparna sakna
Brage bråka och Skade hon skrek

Opp och hoppa Tor...

2. Hemidall i hornet blåste och brumma
Loke låg där i ruset och rulla
Gudarna gorma, feta och fulla
Allfader Odin kvidde och kvad

Opp och hoppa Tor...

Trycket tycks också stilistiskt ha anpassats för en bredare publik: här har radslutsrim tillkommit även i stroferna till skillnad från den framförda versionen där dessa i princip enbart ägnar sig åt alliteration (alltså ljudlikhet i ordens början): Vred vart väl Ving-Tor, till exempel. Just alliteration är ett kongenialt stilgrepp i denna sång eftersom det är en rimform som användes mycket just i den fornnordiska diktningen som däremot normalt saknar slutrim. Detta visste naturligtvis Olrog som hade läst kurser i ämnet. Han hade, som sagt, kontroll över sina medel.

I en ny kontext

Vad Olrog däremot inte kunde ha kontroll över var hur visorna kunde komma att användas av andra artister och agendor. Till böjningsmönstret

av intertextuella relationer som berördes ovan kan man också foga *rekontextualisering*; alltså förflyttning av en text från ett sammanhang till ett annat. Sådana förflyttningar medför ofta betydelseförskjutningar eller rent av omtolkningar av textens innebörd i relation till det nya sammanhangets bruk och ideologiska utgångspunkter. För att ta den fornnordiska sfären som exempel så var denna för 1940-talsstudenten Olrog ett ämne som han brottades med i sina tentor, och man kan tänka sig att det måste ha varit lustfyllt att använda dess persongalleri lite vanvördigt spexigt i visorna. För det sena 1900-talets Vit makt-musik däremot, har det fornnordiska kulturarvet givetvis specifika, nationalchauvinistiska associationer. Just "Schottis på Valhall" har i denna anda spelats av bland andra "vikingarockbandet" Ultima Thule.²⁴ Intressant att notera är att bandet på sina konserter framför nothäftets textvariant, alltså den förhållandevis mer försiktiga versionen av texten som också egentligen är "mindre fornnordisk" än den inspelade eftersom den tillämpar radslutsrim i stroferna. Men denna detalj är förstås överkurs och ovidkommande för bandet, fansen och subkulturen i stort. För detta ideologiska sammanhang är Valhalls och asanamnens klang och konnotationer ett mål i sig.

Man kan fundera över vad Olrog själv skulle ha ansett om denna tillämpning av sin burleska schottis. Jag vill gärna föreställa mig att han i sin himmel ler lite sardoniskt, fattar pennan och svarar med en medryckande parodi som kanske skulle heta "I vitaste laget" eller "Rosenblom och pellejönsarna". Sådana parodier saknar vi ännu här nere.

Noter

¹ Olrog (1945), s 5.

² Rosenbloms visor utkom i sammanlagt 7 häften mellan åren 1945 och 1955, och dessutom i samlingsutgåvan *Samling kring Rosenbloms. 75 visor* 1958.

³ Se äv. Svenson 1982, s 14f. De ämnena som Olrog läste vid Uppsala universitet var nordiska språk, klassisk fornkunskap, historia, pedagogik, litteraturhistoria och folkloristik (inom vilken han gick vidare till forskarstudier). Ibid, s 20.

⁴ Det studentikosa kommenteras bl.a. av Svenson 1982, s. 19; Brolinson & Larsen 2004, s. 263.

⁵ Altsjö 2000.

- ⁶ Ibid, s 17.
- ⁷ Som Håkan Norlén påpekar tycks gestalten Rosenblom ha sin förebild i Hjalmar Gullbergs sorglustiga adjunkt Örtstedt i diktsamlingen "Ensamstående bildad herre söker". Norlén 1986, s. 26.
- ⁸ Detta anges i Rosenbloms visor II, III, V, VI, VII.
- ⁹ Frågan om officiell nationalsång hade detta år (1960) åter aktualiserats av centerpartiets Torsten Bengtsson, något som, enligt företaget till *Våra värsta folkhymn*, föranledde Olrog m.fl. att publicera dessa alternativa hymner.
- ¹⁰ Kompositör: Fredrik Lundberg. I Turesson 1942, *Visan genom tiderna* s. 50–52. Allusion innebär att syfta på något annat, utanför verket (annat verk eller reellt fenomen). Genom ordvalet "mångförslagen" alluderar man Odyssén, till exempel.
- ¹¹ Travesti definieras av NE som "Omgestaltning av en förebild vanligen i komiskt syfte men inte i avsikt att förlöjliga förebilden".
- ¹² Holmström-Ingers 1927, s. 45f.
- ¹³ Ett annat exempel på parodisk landskapshymn är "Sången om Medelpad eller Borgmästarinnan i Sundsvall" (tryckt i *Bullfest och Nig och kuta runt. Rosenbloms visor del V*, 1950), i vilken Rosenblom söker blidka stadens överhet för att slippa ut ur häktet.
- ¹⁴ Olrog 1947, s. 21.
- ¹⁵ Se t.ex. hamboskildringen "Nig och kuta runt" och den förment ålderdomliga "Henrik Höörntandhs lof".
- ¹⁶ *Tjo och tjim i Balders hage och annorstädes. Rosenbloms visor del III*, s 6.
- ¹⁷ Se äv. Strand 2003, s 92.
- ¹⁸ Jfr t ex Frykman 1988 *Dansbaneeländet: ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och kultur.
- ¹⁹ Olrog 1946, s 16.
- ²⁰ Adorno 1941, "On popular music", i Frith & Goodwin 1990, s 312f.
- ²¹ Denna ort har även förlänats en egen dikt av Karlfeldt, betitlad "Pungmakarbo", i *Fridolins visor och andra dikter*, avdelningen *Ur en lantlig ungkarls visbok* (1898).
- ²² Se t.ex. "Sodom och Gomorra", "I Sparta och i Thebe" och "Dityramb i morgonglans".
- ²³ *Ulf Peder Olrog sjunger egna verk* (Four leaf Records, 2000).
- ²⁴ Se klipp från spelning i Nyköping, vinterturnén 1993–94: http://www.youtube.com/watch?v=9_RGcXEzI_k

Källor

Tryckta källor

- Adorno, Theodor 1941. "On popular music" (1941). I Frith och Goodwin (red) 1990, *On record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
- Altsjö, Jan 2000. *Subversiva drag i Ulf Peder Olrogs texter*. Linköpings universitet, Institutionen för tema, avd. för litteraturvetenskap. B-uppsats.
- Brolinson, Per-Erik och Larsen, Holger 2004. "Visor till nöjets estrader". *Den populära svenska visan*. Hedemora: Gidlund.
- Holmström-Ingers 1927. *Den svenska sången för skola och hem*. Lund: Gleerup.
- Karlfeldt, Erik Axel 1963. *Dikter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Nilsson, Martin och Stoor, Yngve 1946. *Frisk passad på sköna latituder*. Stockholm: Åhlén och Åkerlund.
- Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog. Vänner berättar för Håkan Norlén*. Stockholm: Carlsson.
- Olrog, Ulf Peder (utgivning på Nils-Georgs musikförlag, Stockholm, i kronologisk ordning):
- 1945. *Samling vid pumpen och 9 andra av Rosenbloms visor*.
 - 1946. *Resultat av plöjningstävlan och 9 andra av Rosenbloms visor del II*.
 - 1946. *Tjo och tjim i Balders hage och annorstädes. Rosenbloms visor del III*.
 - 1947. *Rosenblom i Västindien. En ganska sannfärdig och mycket lärorik resebeskrivning tillika med skaldens nya och ljuvliga visor*.
 - 1950. *Bullfest och Nig och kuta runt. Rosenbloms visor del V*.
 - 1951. *Ett öre mer för mjölken och 9 andra av Rosenbloms visor del VI*.
 - 1955. *Vi har skjutit en gök och 9 andra av Rosenbloms visor del VII*.
 - 1956. *Burlesk. Våra fula och elaka visor i urval av Ulf Peder Olrog*.
 - 1960. *Våra värsta folkhymner av Ulf Peder Olrog och några till*.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord och visor. Diss.
- Svenson, Sven G 1982. *Ulf Peder Olrog i Uppsala. Några minnen*. Uppsala: Carmina.
- Turesson, Gunnar 1942. *Visan genom tiderna*. Stockholm: Folket i bilds förlag.

Fonogram

Ulf Peder Olrog sjunger egna verk (Four leaf Records, 2000).

Internetlänk

http://www.youtube.com/watch?v=9_RGcXEzI_k

Tjo och tjim og Karl Herman og jeg – Olrog i et dansk perspektiv

Henrik Smith-Sivertsen

Indledning

Søndag den 1. september 1968 lancerede Danmarks Radio et nyt radio-program med titlen Dansktoppen. Den formiddag kunne man for første gang høre programværtén Jørn Hjørtíng præsenteré et antal dansksprogede sange, som lytterne kunne stemme på den følgende uge. Ugen efter kom den første egentlige liste.

På førstepladsen lå Keld Heick med "Vi skal gå hånd i hånd". Lige efter fulgte Grethe Ingmann med "Hun er seksten år ida". På tredjepladsen lå Bjørn Tidmand med "Lille sommerfugl". Sidstnævnte sang skilte sig ud fra såvel de to øverste som de øvrige ni sange på listen ved at være komponeret i Danmark. Det var resten nemlig ikke. "Vi skal gå hånd i hånd" var oprindeligt tysk og "Hun er seksten år ida" amerikansk. I alt var fire sange komponeret i Tyskland og tre i USA. De sidste to stammede fra henholdsvis Brasilien og Sverige. Den svenske sang var Per Martin Hamberg og Stig Järrels "Du och jag", som ikke overraskende var kommet til at hedde "Du og jeg" på dansk.

Hvis man som svensker havde stillet ind på Danmark og lyttet med den søndag, man for første gang sendte Dansktoppen, havde man sandsynligvis haft en oplevelse af déjà-vu undervejs. Flere af de sange, der blev præsenteret, havde nemlig allerede været på Svensktoppen. Det gjaldt blandt andre de to sange, der lå på Dansktoppens øverste placeringer ugen efter.

"Vi skal gå hånd i hånd" havde Gunnar Wiklund haft stor succes med i den svenske udgave. Den tyske original "Dunja Du" havde ikke meget med ægteskab at gøre, og den danske version af sangen var i praksis en oversættelse af den svenske udgave af sangen. Det samme gjaldt "Hun er seksten år ida", som Flamingokvintetten havde indspillet med stort set samme titel og tekst på svensk. Længere nede på listen fandt man flere eksempler på dette fænomen, og sågar et enkelt tilfælde hvor man havde ladet den svenske sangerinde, nærmere bestemt Ann-Louise Hanson indspille sin sang på dansk. "Gem din lykke til i morgen" var nemlig en lettere omskrivning af "Vi ska ses igen i

morgon", som hun havde indspillet og udsendt på svensk tidligere samme år.

Hvis man udvider perspektivet til de følgende ugers, måneders og års Dansktoppen-lister, er billedet det samme. Dansktoppen lukkede i april 1977, og hvis man analyserer på de sange, som blev spillet i programmet i hele perioden 1968 til 1977, havde en meget stor procentdel forbindelse til Sverige.

Godt 1/10 af de placerede sange var svenske kompositioner, hvilket måske ikke lyder af så meget, men når man dertil lægger, at mindst 120 af de 698 sange, der var placeret på Dansktoppen, var blevet til på baggrund af en svensksproget udgave af en udenlandsk sang, får man et ret tydeligt billede af forbindelsen mellem Danmark og Sverige i denne sammenhæng. At der omvendt kun var én ny dansk komposition på Svensktoppen i hele perioden 1968 til 1977, illustrerer fint, at der ikke var tale om et helt ligeværdigt forhold. Denne ene danske komposition klarede sig til gengæld ret godt i Sverige.

Der var nemlig tale om sangen "Sofia dansar go-go", som Stefan Rydén fik stor succes med i 1972. Den hed oprindeligt "Fut i fejemøget" og var skrevet af den danske sanger og sangskriver John Mogensen, som selv indspillede den på dansk.

Ved et kuriøst tilfælde var selvsamme John Mogensen den sidste dansker, som fik en dansk version af en svensk komposition placeret på Dansktoppens førsteplads, da han i februar 1977 hittede med "Karl Herman og jeg". Da Dansktoppen lukkede i slutningen af marts samme år, lå den på andenpladsen, kun overgået af en sang, der specifikt omhandlede lukningen af programmet.

Som allerede titlen måske afslører, er symbolikken nærmest perfekt, for "Karl Herman og jeg" var en dansk version af "Tjo och tjim och inget annat". Det symbolske består i, at sangen er skrevet af den mand, som opfandt Svensktoppen og dermed lagde grunden for Sveriges særposition på det Skandinaviske populærmusikmarked fra begyndelsen af 1960'erne og frem. Ulf Peder Olrog.

Danske spor efter Olrog

I denne artikel vil jeg med udgangspunkt i netop "Karl Herman og jeg" / "Tjo och tjim och inget annat" med slet skjult dansk misundelse vise, hvor stor betydning det har haft, at man i Ulf Peder Olrog havde en mand med den rette pondus og innovative evner til at sikre den svenske populærmusiktradition

overlevelse og videreudvikling op gennem de stormfulde 60'ere.

Der er skrevet ganske meget om, hvordan svensk populærmusik har haft en prominent position på den internationale scene, og givet mange forklaringer på, hvorfor netop Sverige skiller sig så markant ud fra andre sammenlignelige lande, såsom Danmark og Norge. Der er helt sikkert mange faktorer, der spiller ind, fra musikskolernes kvalitet, over evidente forbilleder såsom ABBA og Roxette, men jeg er ikke stødt på mange henvisninger til Ulf Peder Olrog og Svensktoppen. Det er noget af en pudsighed, for som allerede ovenstående opremsning af sange fra Dansktoppen med svensk forbindelse viser, er tegnene mange og tydelige.

Det kan godt være, at Danmark ikke er "det store udland", men allerede lang tid før ABBA overhovedet var på tegnebrættet, var den svenske populærmusikindustri såvel den danske som den norske og finske særdeles overlegen. Groft skitseret er min tese, at der blev lagt et vigtigt fundament i 1960'erne, hvor den engelsksprogede populærmusik for alvor gjorde sit indtog i de skandinaviske lande. Det stillede den hjemlige musikindustri overfor store udfordringer i disse lande, og det er netop her, Olrog kommer ind i billedet og synes at have gjort en væsentlig forskel. I den forbindelse er "Tjo och tjim och inget annat" et ganske godt sted at starte.

Fest og farver og intet andet

Tjo och tjim och inget annat (Vals på Snuvan)

Vedholm och tjocka Lasse Karl-Herman och ja' (Herman och ja')
spelte på krogen Snuvan vareviga da' (eviga da')
Först när vi ville fila på klassisk musik (klassisk musik)
hördes det från publiken ett knorr och ett skrik:

Refr.:

Handklaver och klarinett ska de va'
tjo och tjim och inget annat,
hoppa högt och hoppa lätt ska vi ha,
tjo och tjim och inget annat

Vedholm och tjocka Lasse Karl-Herman och ja'
sluta' på krogen Snuvan och sen gick det bra
Vedholm han köpte dragspel och ja' klarinett,
sen gick vi kring och spelte och skråla i ett:

Refr.: Handklaver...

Vedholm och tjocka Lasse Karl-Herman och ja'
köpte oss krogen Snuvan, och krögar'n blev ja',
Vedholm han stod i kassan, Karl-Herman högg i,
spelte med tjocka Lasse vårt livs melodi:

Refr.: Handklaver...

Vedholm och tjocka Lasse Karl-Herman och ja'
for så iväg till Råsunda en vacker da',
Vedholm, han ville filma konstnärligt och bra
filmen om krogen Snuvan, men cheferna sa:

Refr.: Handklaver...

Vedholm och tjocka Lasse Karl-Herman och ja'
såldes så krogen Snuvan och for från vår sta'
Vedholm har köpt sig lantgård. Nu sitter vi där,
spelar precis som förr, och det låter så här:

Refr.: Handklaver...

Skåret helt ind til benet handler "Tjo och tjim och inget annat" om et danseorkester, som må rette sig efter publikums ønsker.

De forsøger med "klassisk musik", men det er ikke, hvad "publiken" vil have. I stedet råbes der på "Handklaver och klarinett", som mere specifikt sammenfattes til "tjo och tjim och inget annat". Det retter orkestret sig så efter, og derefter går det meget bedre.

Begreberne "klassisk musik" og "tjo och tjim och inget annat" anvendes her som modpoler. Selvom det ikke udfoldes eksplicit, kunne man godt forstå førstnævnte begreb som synonym for "finmusik" eller "god musik" og det andet som "underholdningsmusik". Det ligger implicit i begrebet "Tjo och tjim och inge' annat", at musikkens primære funktion er, at man skal have det

sjovt og underholdes. De krav lever "klassisk musik" åbenbart ikke op til, og orkestret må derfor skifte stil for at kunne udføre deres opgave. Det kræver så også, at der indkøbes nye instrumenter, som bedre passer til publikums smag. Orkestret må følge med tiden.

I sangen spiller Olrog i høj grad på de velkendte høj-lavdikotomier, som har været en væsentlig del af musikkens historie i det tyvende århundrede. Det bemærkelsesværdige er, at han på ingen måde fælder værdidomme, men derimod med denne lille sang fremstiller tingene, som de var og er: At der er situationer, hvor "klassisk musik" ikke "passer" og omvendt, at populærmusikken kan noget andet. Hver ting til sin tid.

Olrog havde selv en fortid som danseorkestermusiker og vidste sandsynligvis alt om, at disse musikeres primære opgave var og er at spille den musik, der passer til lejligheden. Uanset om det drejer sig om amatørmusikeren, som spiller til en privatfest for 30 mennesker eller et stort og etableret danseorkester, eller dansband, som det primært har heddet på svensk grund siden 70'erne, er det et helt karakteristisk træk, at man tilpasser repertoiret efter det specifikke publikum, der er til stede ved lejligheden. Med andre ord planlægges det løbende, hvad der skal spilles, og evnen til at aflæse publikum er i hovedsagen mindst lige så vigtig i denne sammenhæng som de musikalske færdigheder. Et forkert repertoire kan ødelægge selv den bedste fest.

Og fest er jo, hvad det handler om i "Tjo och tjim och inget annat". Det er ikke "musik for musikkens skyld", men musik for festens skyld. Underholdningsmusik.

Da Olrog skrev og udgav sangen i 1946, havde han godt nok ikke erhvervet sig den position, som han siden fik som akademikeren, der beskæftigede sig med den folkelige kultur og musik, men netop i den måde, han gjorde efterfølgende det på, er der ret mange tråde tilbage til "Tjo och tjim och inget annat".

Målt ud fra tidens akademiske og kulturelle klimaer i såvel svensk som skandinavisk og international sammenhæng var Olrogs syn på populærmusikken, forstået helt enkelt som den musik, der var populær i kvantitativ forstand, opsigtsvækkende nuanceret og reflekteret. At han så oven i købet i kraft af såvel sin position som forsker som i sit organisatoriske arbejde nærmest var forkæmper for den svensksprogede populærmusik i de årtier, hvor den hjemlige musikindustri i høj grad var truet udefra, har haft en gigantisk betydning for svensk populærmusik. Den bedste måde, at forklare, hvad der menes med dette, på, er at sammenligne med udviklingen i Danmark. Her

havde man ikke nogen Olrog til at "forsvare" populærmusikken. Nærmest tværtimod.

Piø og refrænerne

Iørn Piø fra Dansk Folkemindesamling forsøgte ganske vist, sandsynligvis direkte inspireret af Olrog, som han ifølge en brevsamling i Folke-mindesamlingen var i god kontakt med i slutningen af 1950'erne. Han havde dog slet ikke Ologs pondus eller fornemmelse for populærmusikkens egne værdisystemer, hvilket vil fremgå tydeligt i det følgende.

Iørn Piø blev ansat hos Dansk Folkemindesamling i 1955, mens han stadig var studerende. I 1960 blev han magister i folkemindevidenskab og fik efterfølgende en markant position som ekspert i danske traditioner takket være et stort formidlingsarbejde.

Allerede i 1955 var han så småt begyndt at skrive om det, han konsekvent kaldte "refrænernes" funktion og betydning for de mennesker, der hørte dem. Hans primære arbejdsområde var allerede dengang fortidens skillingsviser, og mange af hans tidlige artikler tog udgangspunkt i paralleliseringer af skillingsviser og nutidens refræner og reklametekster.

Der var ikke tale om egentlige videnskabelige artikler, men derimod primært kommentarer og kronikker i magasiner og dagblade. Alligevel fik han efterhånden en position som eksperten på området og fremlagde ved flere lejligheder selv sine teorier som reelle forskningsresultater. Dette gjaldt ikke mindst kronikken "Refræner under lup"¹ fra 1958, som er at betragte som Pios hovedtekst, når det gælder refrænerne.

Ud fra en gennemgang af hvilke dansksprogede sange, der var blevet spillet mest i Ønskekoncerten Giro 413, som var en af de mest populære danske radioudsendelser på dette tidspunkt, konkluderede han, at de mest ønskede sange var sentimentale, og at de var det, fordi det var sådanne tekster, folk gerne ville høre og havde behov for. Det formuleredes klart allerede i kronikkens indledning:

Hvad er det nu, refrænforbrugerne vil have, og hvad får de? De får altid, hvad de vil have, og de vil have det, de har brug for. Mellem refrænforfatteren og refrænforbrugerens hersker der et intimt samarbejde, og man kan med noget held karakterisere en refrænforfatter som en lidt poetisk begavet

refrænforsbruger, således forstået at refrænforsfatteren er forsbrugerens "højtaler". Ganske almindelige mennesker, der ikke er skolede læsere, kan med største lethed tale om tilværelsens håndgribelige ting, så langt rækker et jævnt hverdagsssprog uden besvær, men så snart talen er om følelserne, kan det knibe med at finde egnede ord. Her er det, at refrænerne sætter ind. Refrænforsfatteren taler højt om det, forsbrugerens tier med.²

Som nævnt blev artiklen bragt som kronik i dagbladet *Politiken*, og var som sådan ikke en decideret videnskabelig fremlæggelse. Ikke desto mindre blev Piøs vinkler og teser taget for pålydende, og han fik efterfølgende en position som ekspert i dansksproget populærmusik, selvom hans grundlag var meget snævert.

Ret beset betød Piøs bidrag i den danske populærmusikdebat, at den dansksprogede populærmusiks modstandere fik en række centrale pointer forærende, fordi Piø i sine artikler dels foretog en ret klar distinktion mellem den kommercielle populærmusik og det, han betegnede som "vor tids uofficielle folkeviser", og dels fordi hans fokus var specifikt rettet mod teksternes brugsfunktion.

Hvad det første angår, var Piøs hovedpointe, at den kommercielle populærmusik var censureret og tilpasset musikindustriens og radioens krav om, at indholdet skulle være lykkeligt og uskadeligt, mens den "uofficielle musikindustri", som udgjordes af sange, der vandrede fra mund til mund, var anderledes ucensurerede og "ægte". Hans kroneksempel, som udgjorde udgangspunktet i en anden kronik fra 1958, var den danske version af "Fiskarflickans sang".

I lighed med det svenske forlæg handler sangen om en ung pige, som forelsker sig i en sømand. Desværre går hans skib ned, og pigen er forståeligt nok helt ulykkelig, da hun læser det brev, som fortæller, at hendes elskede var blandt de druknede.

I den svenske udgave slutter sangen med, at pigen sørger over sit tab af sømanden, som nu hviler på havets bund. I den danske version er han dog noget mere heldig, for en dag træder han pludselig ind ad døren og synger:

Min egen ven her har du mig tilbage
Det triste brev det talte ikke sandt
Mit skib gik ned men skæbnen var mig nådig
Jeg reddet blev og livets lykke vandt

Denne omskrivning fra en tragisk til en lykkelig historie forklarede Piø med, at den danske musikindustri stillede krav om lykke, og selvom Piø selv tydeligvis opfattede sig selv som forsvarer for "de stakkels mennesker, der kan li' refræner", for nu at bruge hans egen formulering fra "Refræner under lup", er det ud fra den nævnte distinktion svært at tolke hans egen position som andet end favoriserende de "uofficielle folkeviser"³ som mere ægte/autentiske end den kommercielle populærmusik. Denne sondring blev i høj grad brugt som løftestang til kritik af sidstnævnte.

Hvad teksternes brugsfunktion angår, var Piø hovedtese som vist, at lytterne brugte teksterne til at få afløb for de følelser, de ikke selv var i stand til at udtrykke. Han havde et klart billede af dem, han kaldte "refrænforbrugere", som "ganske almindelige mennesker, der ikke er skolede læsere".⁴

Hvorvidt han havde ret i, at folk brugte teksterne på den måde, han forestillede sig, blev faktisk efterprøvet i forbindelse med en spørgeskemaundersøgelse om danskernes "refrænforbrug" i efteråret 1961. Undersøgelsen blev foretaget af dagbladet *Ekstra Bladet* i forbindelse med, at Danmarks Radios programudvalg, som var en del af Statsradiofoniens styrende organer, havde besluttet at gøre noget aktivt for at forbedre den dansksprogede populærmusik. Ræsonnementet var ganske enkelt, at teksterne var så forfærdelige, at man så sig nødsaget til at gøre noget for at forbedre dem. Det affødte en længerevarende debat, ikke om, hvorvidt teksterne var dårlige/banale/sentimentale, for det var alle enige om, men derimod om, *hvorfor* de var det, og hvad man skulle gøre ved det.

Iørn Piø optrådte i den debat som ekspert, og i forlængelse af sine tidligere teser, forklarede han, at teksterne var som de var, fordi de skulle opfylde lytternes behov. Han blev også konsulteret forud for udsendelsen af omtalte undersøgelse og fik selv mulighed for at gennemgå besvarelsenerne efterfølgende. Da den blev annonceret, var han forståeligt begejstret, for spørgsmålene og formuleringer i spørgeskemaet bar tydeligt præg af hans tankegang. Netop derfor er det ret mærkværdigt, at Iørn Piø synes at have trukket sig fra rollen som ekspert i dansksproget populærmusik umiddelbart efter.

Problemet var, at undersøgelsen faktisk modsagde Piø på flere afgørende punkter. Heraf var det vigtigste, at de fleste ikke tillagde teksten den afgørende betydning, som Piø lagde op til. Det indrømmede Piø til dels i en kronik, hvori han gav sine tolkninger af undersøgelsens resultater ved pointere, at det "[f]ørst og fremmest [fremgår] med stor tydelighed, at teksterne til refrænerne

ikke altid kan betragtes isoleret", men at "det ligeså meget er melodien og selve lanceringen, der spiller en rolle for bedømmelsen".⁵

At dette var tilfældet, forekommer faktisk at have været en overraskelse og ny erkendelse for Piø. Han gik dog ikke linen ud, men fremhævede i umiddelbar forlængelse af dette citat de enkeltbesvarelser, som bekræftede hans teorier ved at henvise til, at:

da de mest taktsomme blandt refrænvennerne er klar over, at teksterne er brugspoesi, håber de på, at de nye tekster bliver endnu mere "anvendelige" end før.⁶

Derudover var Piøs hovedpointe, at man ud fra undersøgelsen kunne tilbagevise gængse påstande om, at "[f]olk bygger deres tilværelse op på dette sentimentalt-glamouriserende lykke-nonsens".⁷ Med udgangspunkt i en række enkeltpersoners angivelser af, hvilken musik man selv gerne ville høre i Giro 413, konkluderede Piø, at:

[f]olk altså ikke [har] mistet evnen til at vælge selv. De er ikke en flok åndeligt formørkede og umælende bæster, som kritikløst labber refrænlykken i sig. Og det er bl.a. giro 413's skyld, for der får folk jo netop lejlighed til at stifte bekendtskab med de gode, klassiske ønskeplader.⁸

Den sidste sætning opsummerer ganske fint forskellen mellem Piøs og Olrogs tilgange til populærmusikken. For Piø var refrænerne "de andres" musik og kultur, og selv om han åbenlyst så sig selv som "almuens" forsvarer, så emmer hans artikler af kulturel afstand. For ham selv var det øjensynligt stadig "sentimentalt-glamouriserende lykke-nonsens".

Problemet var, at Piø var den eneste på dansk grund, der i disse afgørende år tilnærmelsesvis påtog sig rollen som formidler mellem "det høje" og "det lave", når det drejer sig om dansksproget populærmusik. Med sit fokus på de sentimentale tekster og musikindustriens behovsopfyldelse bidrog han på ingen måde til, at den dansksprogede populærmusik klarede sig i konkurrencen med den udenlandske. Tværtimod var han med sine teser og vinkler i høj grad med til at rette negativ fokus på den dansksprogede del af populærmusik på et ret afgørende tidspunkt. At han oven i købet helt trak sig fra området i 1962, hvor Olrog for alvor gik i offensiven for at sikre den svensksprogede populærmusiks overlevelse, tydeliggør forskellen.

Man manglede ganske enkelt den brobygger mellem "det høje" og "det lave", som Olrog udgjorde på svensk grund. Meget rammende blev denne afstand sprogliggjort i Danmark i netop disse år i begrebet "kulturkløft". På den "rigtige" side af kløften var der ikke megen plads til dansksprogede slagere og refræner, og det fik store konsekvenser sidenhen.

I denne sammenhæng er det meget rammende, at den refrænundersøgelse, som øjensynligt fik Piø til at trække sig fra populærmusikken, blev til, fordi Danmarks Radios programudvalg var utilfredse med den danske populærmusik. I Danmark gik statsradiofonien "til kamp mod de forfærdelige refræner", som det hed sig i en avisartikel i august 1961 - i Sverige gik man til kamp *for* dem.

Truslen fra England og USA

Svensktoppen var Ulf Peder Olrogs idé. Som man kan læse om mange steder i de andre artikler i nærværende udgivelse, var Olrog en ihærdig og innovativ lobbyist og bannerfører for den svenske populærmusiktradition, og selvom hans indsats i Svensktoppensammenhæng muligvis begrænser sig til undfangelsen af selve idéen og søsætningen af projektet, er det på mange måder et af de mest betydningsfulde skibe, han satte i søen.

Ret beset stod musikindustrien i Danmark og Sverige overfor den samme udfordring i begyndelsen af 1960'erne. Alle hitlister og salgstal pegede i samme retning af, at lyttere og pladekøbere i stigende grad foretrak populærmusik på andre sprog end det, man talte og sang på i hjemlandet. Især den engelsksprogede populærmusik dominerede i kraftigt stigende grad, og der var almen konsensus om, at især de unge syntes at have klare præferencer for engelsk og amerikansk popmusik. Det rettede man sig i høj grad efter i radiomæssig sammenhæng.

I såvel Danmark som Sverige stod statsradiofonien overfor en uvant konkurrence fra de kommercielle radiostationer, som i disse år udfordrede monopolerne fra internationalt farvand. Sveriges Radio var som bekendt først ude med et modtræk, da man lancerede Melodiradioen på P2 i maj 1961 som direkte reaktion på, at Radio Nord var begyndt at sende til Stockholms lyttere måneden før. Repertoiret var blandet, men i langt højere grad end tidligere vægtedes den såkaldte ungdomsmusik, som i hovedsagen var engelsksproget.

Meget sigende blev selve begrebet popmusik hurtigt forbundet med musik på netop dette sprog.

Da man i oktober 1961 lancerede det første hitlisteprogram i Sveriges Radios regi, Tio i Topp, var resultatet ganske tydeligt. Af de ti sange, der blev placeret efter afstemning blandt et ungt livepublikum, var der godt nok to på svensk, men de endte på de to nederste placeringer og var kun med denne ene uge. Herefter gik der en måned inden den næste svensksprogede sang nåede en placering på listen, og selvom Anita Lindbloms "Sånt är livet" klarede sig rigtig godt med otte uger og en førsteplads som højeste placering, var det netop en markant undtagelse. Der var særdeles langt mellem de svenske bidrag, hvilket var repræsentativt for sendefladen i øvrigt.

I Danmark var man noget mere langsomme i optrækket. Man skulle således frem til januar 1963 før man fik Musikradioen, som til gengæld fik sit eget FM-kanal. I mellemtiden havde man dog forsøgt at møde konkurrencen fra de kommercielle stationer på anden vis ved i langt større udstrækning end tidligere at tage hensyn til lytternes musiksmag. Det skete blandt andet ved i stigende grad at spille den engelsksprogede populærmusik, som alle var enige om, at de unge foretrak. I oktober 1962 valgte man at gøre det samme som i Sverige og lancerede en pendant til Tio i Topp, som fik titlen "Ti vi ka' li". Ligesom det svenske forbillede, var det primært engelsksproget musik, som blev præsenteret og efterfølgende stemt ind på listen. Allerede i det første program, som blev sendt tirsdag den 16. oktober 1962, var tendensen mere end tydelig. Af de 16 sange, der blev præsenteret, var de 15 på engelsk og den sidste fremført instrumentalt.

Med andre ord kopierede man det svenske koncept og resultatet var det samme: Den musik, der blev præsenteret og foretrukket, var i udgangspunktet *ikke* på nationalsproget. Det betød, at der ikke var de store muligheder for at lancere sine dansk/svensksprogede sange på disse hitlister. Det var selvsagt ærgerligt for kunstnerne og de musikforlæggere og pladeselskaber, som levede af at producere musik til det hjemlige marked. I stedet fungerede hitlisterne som fornemme platforme for den udenlandske musikindustri, som gladelig tog imod de penge, der fulgte med.

Svensktoppens betydning

Uanset forskellighederne i tempo, var situationen i Danmark og Sverige nogenlunde den samme frem til oktober 1962. Herfra skiltes vejene, for mens man i Danmark altså fulgte trop med en hitliste, som favoriserede den udenlandske popmusik, gik man den anden vej i Sverige på nøjagtigt samme tidspunkt.

Lørdag den 13. oktober 1962, og dermed tre dage før den første "Ti vi ka' li"-udsendelse blev bragt i Danmark, bragte SR nemlig den første Svensktoppen-liste. Til forskel fra de eksisterende hitlister, som foruden Tio i Topp nu også talte den salgstalsbaserede Kvällstoppen, var det et specifikt krav, at sangene skulle fremføres på svensk. Hermed havde man løst den hjemlige musikindustri problemer på en enkel og effektiv måde. I Svensktoppen fik man nemlig en fremtidig platform til at præsentere den svensksprogede populærmusik, og resultaterne taler for sig selv.

Takket være Svensktoppen klarede den svenske musikindustri sig markant bedre end den danske op gennem nogle år, hvor den engelsksprogede populærmusik med først Cliff Richard og Elvis Presley og siden The Beatles og alt det, der fulgte, endegyldigt gjorde engelsk til populærmusikkens lingua franca.⁹ Netop ved at sammenligne mellem situationen i Danmark og Sverige kan man tydeligt se Svensktoppens betydning i såvel de år, hvor man ikke havde en lignende platform for den hjemlige populærmusik på dansk grund, som efterfølgende.

Det er helt evident, at udviklingen gik i hver sin retning. Fra en situation, hvor den danske musikindustri faktisk stod foran et internationalt gennembrud, blandt andet eksemplificeret i Bent Fabricius Bjerres Grammy i USA for "Alley Cat" i 1963 og Grethe og Jørgen Ingmanns sejr ved Eurovisionen samme år, gik det stort set i stå i Danmark. Der var særdeles langt mellem de danske hits på de danske hitlister, og når det en sjælden gang endelig lykkedes at konkurrere med The Beatles, The Rolling Stones og alle de andre, var det meget sigende enten med svenske sange eller efter tydelige svenske forbilleder.

Det første gjaldt således Johnny Reimars "Lille Fregnede Lousie", som var den eneste dansksprogede sang, der opnåede førstepladsen på en dansk hitliste i perioden fra foråret 1964 til efteråret 1966. Den sang var identisk med Sven-Ingvars' og Thore Skogmans velkendte "Fröken Fräken", og Reimar havde kopieret deres udgave helt ned til de små karakteristiske suk, da han udgav sin danske version omkring årsskiftet 1964/65.

Også næste gang en dansksproget sang opnåede samme placering, var det Sven-Ingvars, der var forbilledet. Da gruppen Keld & Donkeys hittede med "Ved landsbyens gadekær" i sensommeren 1966, var det dog ikke en af deres sange, men derimod selve idéen med at opdatere ældre schlagere, der blev kopieret. Hvis man var i tvivl, kunne man blot konsultere covernoterne til deres første LP, hvor der blev refereret direkte til Sven-Ingvars. Deres næste hit, "En tusindfryd i min hånd" var da også hentet i netop Sven-Ingvars' repertoire.

Disse to sange er blot få eksempler på, i hvor stor udstrækning der blev kigget over sundet og lyttet til svensk radio i Danmark op gennem 1960'erne. Faktisk havde hovedparten af den dansksprogede musik, der blev produceret, forbindelse til Sverige, for takket være Svensktoppen kunne de svenske musikforlæggere fortsat indkøbe rettigheder til udenlandske sange, og det blev der gjort i stor stil.

Til gengæld var det hårde tider for de danske musikforlæggere. Der var ganske enkelt så få lanceringsmuligheder, at det var uhensigtsmæssigt risikabelt at foretage sådanne investeringer på dette tidspunkt. Derfor rettede producerne på de danske pladeselskaber i stærkt stigende grad deres opmærksomhed mod Sverige, når de manglede en god sang, som forholdsvis hurtigt og billigt kunne blive det nyeste hit for deres kunstnere. For det meste var det en af Ulf Peder Olrogs nære venner, der blev taget kontakt til.

Stikkan Anderson

Forbindelsen mellem Stig "Stikkan" Anderson og Olrog er velkendt: Da Anderson som teenager havde gjort sine første spæde forsøg ud i sangskrivning, sendte han nogle af sine sange til Olrog, som venligt svarede ham tilbage med gode råd om at studere og lære håndværket fra bunden.

De mødtes allerede i slutningen af 1940'erne, da Anderson opsøgte Olrog, og da Anderson i begyndelsen af 1960'erne var i gang med at bygge grundstenene til sit senere imperium op ved at købe udenlandske sange op og selv oversætte dem til svensk, var det allerede et gammelt bekendtskab. I alle årene hang brevet fra Olrog efter sigende i en billedramme på Stikkan Andersons kontor.

Anderson var lige i nærheden, da idéen om at lancere en svensksproget hitliste blev fostret, og han var om nogen den person, der profiterede mest

af, at der ikke var noget krav om, at sangene skulle være svenskkomponerede. Mange af de sange, han købte i udlandet, blev sendt videre til Danmark, for i rettighedsmæssig sammenhæng var Skandinavien i udgangspunktet et samlet marked. I modsætning til sædvanen indenfor musikforlæggerbranchen valgte Anderson at beholde rettighederne og slå sig sammen med den danske sanger, musikforlægger og producer Gustav Winckler, som blev hans kompagnon og repræsentant i Danmark.

Forbindelsen var blevet oprettet i 1959, da Winckler købte de danske rettigheder til Andersons egen "År du kär i mig ännu, Klas-Göran" og selv oversatte den til dansk. Via Winckler fik Anderson hurtigt tæt kontakt til den danske musikindustri og skabte sig en unik position som hovedleverandør af såvel svensk som udenlandsk schlagermusik til det danske marked. Han blev blandt andre venner med tekstforfatteren Thøger Olesen, og de to udvekslede tekster i et stort omfang op gennem 1960'erne. Det var alt andet lige nemmere at oversætte en sang fra svensk til dansk eller omvendt end fra det oprindelige sprog.

I praksis betød Stikkan Andersons danske engagement, at investeringerne i de udenlandske melodier gav endnu større afkast, end hvis han blot havde solgt rettighederne videre i bidder. Omvendt betød det, at andelen af penge, der blev i Danmark, var mindre, og ret beset voksede afstanden mellem den danske og svenske musikindustri som følge af Andersons særstatus.

Derfor er det nærmest komisk, at Stikkan Anderson efter sigende stod i spidsen for den danske musikbranche, da man i 1968 forhandlede med Danmarks Radio om at lancerede en dansk pendant til Svensktoppen. Da Dansktoppen blev søsat i september 1968, var argumentet, at man ville stimulere den danske musikproduktion, som med programværten Jørn Hjørtings formulering længe havde været nede i en bølgedal. Effekten blev den ønskede, men store dele af pengene røg direkte til Sverige, fordi stort set alle rettighederne til de udenlandske melodier nu lå på svenske hænder. På mange måder var man seks år for sent ude og måtte derfor i bogstaveligste forstand betale prisen.

Dansk på Dansktoppen

Op gennem de første år af 1970'erne var det forsat de udenlandske melodier, som dominerede på såvel Svensktoppen som Dansktoppen. Man skulle faktisk helt frem til maj 1970, før en dansk komposition kom på førstepladsen. Det resulterede dog ikke i en bølge af danskkomponeret musik på Dansktoppen, for i det følgende år var der blot syv heldanske sange på listen. I midten af april 1971 vendte billedet for en stund.

Ikke alene lå der nu igen en danskkomponeret sang på Dansktoppens førsteplads. Den opnåede også samme placering på den officielle salgs-hitliste og var i det hele taget et kæmpe hit. Det samme var den næste danske komposition på Dansktoppens førsteplads. Den gik direkte ind på førstepladsen i december 1971 og blev liggende dér helt frem til midten af marts 1972. På salgslisten skulle man helt frem til april, før den blev skubbet væk fra førstepladsen, og da årets Top 20 blev offentliggjort i slutningen af 1972, lå sangen ligeledes øverst.

De to sange var skrevet og indspillet af samme mand. Den første var den samfundskritiske, men melodisk muntre og energiske "Der er noget galt i Danmark". Den anden var "Fut i fejemøget", og sangskriveren var naturligvis John Mogensen.

Mogensen havde en fortid i gruppen Four Jacks, som var særdeles populære i slutningen af 1950'erne og 60'erne. Four Jacks var dog et af de etablerede navne, som fik det mere end svært, da tiderne for alvor skiftede i midten af 60'erne, og i 1966 gik de i opløsning. Det samme gjorde John Mogensen mere eller mindre, for resten af 60'erne tilbragte han mest som barpianist og ikke mindst gæst på værtshusene rundt omkring i landet. Han tog voldsomt på i vægt og lod skæg og hår vokse, så de færreste kunne kende den tidligere nydelige og ulasteligt klædte kvartetsanger, da han pludselig slog igennem som solist i 1971.

I den mellemliggende periode havde Mogensen forsøgt sig som solist et par gange, men det var ikke rigtigt lykkedes at trænge igennem. I 1970 havde han efterhånden så meget "saftigt materiale", at han var dybt frustreret over ikke at få en chance hos pladeselskaberne.¹⁰ Foruden sine egne sange, havde han et stort, men uforløst, ønske om at indspille en række af Cornelis Vreeswijks sange på dansk. Det forekommer ellers at have været en god idé at lade Mogensen få sin vilje, for netop Vreeswijk er nok den bedste svenske parallel til den John Mogensen, som slog igennem i 1971.

Ikke alene var Mogensens meget karakteristiske fraseringer tydeligvis inspirerede af Vreeswijks ditto. Også hvad teksternes temaer og kvalitet angår, synes der at være klare paralleller. John Mogensen kunne nemlig også skrive gode tekster.

Da han slog igennem med "Der er noget galt i Danmark", var det i princippet et helt ny profil, danskerne stiftede bekendtskab med. I teksterne mødte man bumser, som levede på samfundets bund ("Nede i møjet", 1971) og gogodanserinder ("Fut i fejemøget", 1971), hørte Mogensen håne en navngiven dansk politiker i en sang, fordi han havde indspillet en svarsang til "Der er noget galt i Danmark", og i det hele taget give sit ikke særligt positive syn på politikere til kende ("Hvad tænker de på", 1974). Han satte også velvalgte ord på kærligheden på en stilfærdig og jordnær måde, som passer bedre til de flestes liv end sange om paradys og lykke ("Så længe jeg lever", 1973, "Nina kære Nina", 1974).

I perioden fra 1971 til 1976 udgav John Mogensen fire studiealbums og et stort antal singleplader og havde særdeles travlt med at optræde rundt omkring i landet. Som sit svenske forbillede kæmpede Mogensen desværre med nogle personlige dæmoner, som for hans vedkommende betød, at han døde i 1977 i en alder af 48 år efter et meget hårdt liv. I sin korte karriere som solist nåede han dog at sætte et uudsletteligt aftryk, og John Mogensen indtager i dag en særposition i dansk populærmusikhistorie.

Det var med andre ord bestemt ikke hvem som helst, der indspillede "Tjo och tjim och inget annat" på dansk. Tværtimod var det dén danske sanger og sangskriver, som ret beset står tilbage som den væsentligste overhovedet fra Dansktoppen 1968-77.

Fra schlager til dansband

John Mogensens trækker med sine i alt 12 kompositioner op på gennemsnittet, men i det hele taget steg andelen af danske sange på Dansktoppen en smule de følgende år. Langt hovedparten af melodierne var dog stadig udenlandske og dermed for størstedelens vedkommende leveret via svenske musikforlæggere. Fra 1974 blev det dog mindre attraktivt for de svenske musikforlæggere at indkøbe rettigheder til udenlandske sange.

Det år besluttede Sveriges Radio nemlig, at melodierne på Svensktoppen skulle være svenskkomponerede. Som følge heraf flyttede de svenske plade-

producenter deres fokus væk fra katalogerne med udenlandske melodier og over på lokale sangskrivertalenter. Som følge heraf var Stikkan Andersons æra som Mr. Svensktoppen forbi. Der var fortsat kunstnere fra Stikkan Andersons stald på Svensktoppen, men listen havde ikke længere hans primære opmærksomhed.

Med i billedet hører, at han tillige havde fået mere end travlt med at erobre resten af verdenen med sit ABBA-projekt. Der blev dog stadig sendt masser af sange videre til Danmark, for her havde man ikke indført samme regel. Mange af de udenlandske var af ældre dato fra Andersons bagkatalog, men der blev også lavet danske versioner af en del af sangene fra ABBA-kataloget. Heraf nåede "Ring Ring", "Waterloo", "Hasta Manana" og "Fernando" alle Dansktoppens førsteplads. Titlerne behøvede man ikke skifte ud, for sangene var nærmest skrevet til at blive oversat.

Mens Stikkan Anderson langsomt nedtrappede sine Svensktoppen-engagementer, overtog en anden musikkøbmand hurtigt hans plads som hovedleverandør til Svensktoppen. Formålet med regelændringen havde godt nok været at dreje programmet væk fra schlagermusikken og over mod visekunstnerne og den progressive svensksprogede musik.¹¹ Effekten blev nærmest den modsatte.

Da Svensktoppen blev helsvensk, skiftede magtcenteret nemlig nærmest fra dag til dag fra Anderson til de musikforlag og pladeselskaber, som havde specialiseret sig i den såkaldte dansbandmusik. I forlængelse af Sven-Ingvars, Sten & Stanley og Flamingokvintetten havde denne scene vokset sig stor i de første år af 1970'erne og efterhånden fået konturer af en særlig genre. I spidsen stod Bert Karlsson, som siden starten af 1970'erne havde satset måltrettet på netop dansband. Han havde således grundlagt sit eget lille imperium efter Stikkan Andersons model med eget musikforlag og pladeselskab under navnet Mariann.

For Karlsson var regelændringen på Svensktoppen en gave, for stik mod hensigten lagde det vejen åben for de selskaber, der satsede på netop denne musik. Bert Karlsson ansatte et hold tekstforfattere og sangskrivere med det direkte formål at skrive musik til hans forskellige dansbands, og resultaterne af anstrengelserne blev sendt ind til Svensktoppen.

Karlsson havde en udpræget merkantil indgangsvinkel til musikken og var på ingen måde hæmmet af musikideologiske eller for den sags skyld moralske skrupler. Han samlede et hold studiemusikere og et kor, og lod dem indspille alle sangene for så blot at lade forsangeren i de enkelte orkestre bidrage med

vokalen. Hvis en given sang ikke slog an med det ene orkester, lod han blot næste forsanger forsøge sig på samme indspilning. Denne praksis betød dels, at orkestret naturligt nok lød ens på de forskellige udgivelser, og dels at man efterhånden fandt en særlig "Skarasound" (efter egnens navn), som blev forfinet og udviklet gennem årene.

De bedste, eller i det mindste mest succesfulde, sange blev naturligvis sendt videre til Danmark. Det gjaldt blandt andre "Du gav bara löften", som gav Vikingarna deres store gennembrud i 1975. På dansk kom denne sang til at hedde "Aldrig mer' må jeg se dig", og med hele 55 uger på Dansktoppen var det faktisk den sang, der uden sammenligning lå længst tid på listen. Hvis ikke man havde valgt at lukke Dansktoppen i marts 1977, havde den sikkert ligget der endnu længere, for den var stadig med, da det sidste program blev sendt. Med andre ord var også danskerne øjensynligt glade for den nye svenske dansbandstil og de nye bud på, hvordan det skulle lyde, når 70'ernes Vedholm, Tjocka Lasse, og Karl-Herman'er leverede tjo och tjim til et feststemt publikum.

Hermed er vi næsten tilbage ved starten. Hvis det ikke havde været for dansbandbølgen, havde John Mogensen nemlig efter al sandsynlighed aldrig lavet en dansk version af "Tjo och Tjim och inget annat".

Karl Herman og jeg

I sommeren 1976 havde Mogensen skrevet og indspillet en sang, som han gerne ville have udgivet. Han manglede dog en mere for at kunne udsende den planlagte single, og derfor gik hans producer, Knud Thormod, i gang med at finde en egnet sang. Den skulle gerne være lidt festlig for at opveje den noget politiske "Karl og Ann-Cathrin", som handlede om statens planer om at lukke fristaden Christiania.

Da de havde lidt travlt, gik Thormod på jagt i sin egen pladesamling, og efter nogen tid fandt han en plade med Sten & Stanley frem. Thormod var selv musiker og havde blandt andet været med til at gøre den tidlige svenske dansbandstil kendt i Danmark med sit orkester Five Tonnys. De havde nemlig haft et stort hit i 1968 med "Kære lille Anne". Den sang var en dansk version af "Lille vakre Anna", som Olrog jo havde en del med at gøre. Det var Thormod dog uvidende om i såvel 1968 som 1976, hvor han i "Tjo och Tjim och inget annat" fandt endnu en Olrog-sang. Den havde Sten & Stanley

nemlig indspillet i en tidstypisk dansbandversion i 4/4 i 1974. Den lå sågar 11 uger på Svensktoppen.

Da sangen jo netop handlede om fest og glade dage, valgte han den, og præsenterede sin idé for Mogensen, som gik direkte hjem og skrev den danske tekst. Ret beset kunne han have sparet tid ved at genbruge en gammel dansk udgave fra 1947, men enten har han ikke kendt til den, eller også har han været utilfreds. Under alle omstændigheder skrev Mogensen sin egen tekst, der blev i en fart booket tid i studiet og skaffet musikere, sangen blev indspillet og pladen presset.

Mod forventningerne var det faktisk i første omgang den politiske sang, der blev testet og kom på Dansktoppen i efteråret 1976. Sangen lå på listen i ni uger frem til midten af december. Herefter gik der et par uger før man i første uge af 1977 valgte at teste "Karl Herman og jeg", som altså blev et stort hit. Det blev godt nok kun til to uger på Dansktoppens førsteplads, men sangen gled ikke længere ned end på andenpladsen i resten af programmets levetid.

Godt 14 dage efter Dansktoppens lukning døde John Mogensen pludseligt. Hvorvidt det har haft betydning for, at netop "Karl Herman og jeg", som altså blev hans sidste hit, samtidig er blevet et af hans største, vides ikke, men det er det. De fleste danskere over 30 kender den og kan i hvert fald synge med på omkvædet:

Elguitar og saxofon skal de ha'
Rock'n'roll og ikke andet
Elguitar og saxofon skal de ha'
Rock'n'roll og ikke andet

Rock 'n' roll og ikke andet

Som det fremgår allerede af omkvædet, var John Mogensens oversættelse temmelig fri.

Instrumenterne, håndklaver og klarinet, var blevet skiftet ud, og Tjo och tjim erstattet med rock'n'roll. På den måde løftede Mogensen ganske elegant sangen op i samtiden uden at den oprindelige mening forsvandt. I 1970'erne var det nok de færreste, der krævede håndklaverer og klarinetter, og tju og tjim, som godt nok kan findes ved opslag i ældre danske ordbøger, ville de færreste nok vide, hvad var. Derfor forekommer ændringerne at være

velvalgte, og Mogensens tekst er i det hele taget et ret godt eksempel på, at frie oversættelser ofte er bedre end det modsatte.

John Mogensens tekst til "Karl Herman og jeg"

Børge og lille Lasse, Karl Herman og jeg
spilled' i Cafe "Skuden", en dødssyg galej
Hver gang den fik lidt Mozart og den slags musik,
skred publikum på stedet, og så, da de gik:
l: "El. guitar og saxofon vil vi ha'
Rock and roll og ikke andet." :l

Børge og lille Lasse, Karl Herman og jeg
slutted' i Cafe "Skuden", og bytted' vort grej
Børge, han valgte guitar og jeg klarinet,
Lasse en saxofon, Karl et brugt vaskebræt
l: El. guitar og saxofon skal de ha'
Rock and roll og ikke andet. :l

Børge og lille Lasse, Karl Herman og jeg
var på tourne et år, og det gik som en leg
Vi tjente kasse nok til et godt, lille sted
Der drøned' vi derud a', og folk skræled' med:
l: " El. guitar og saxofon vil vi ha'
Rock and roll og ikke andet." :l

Børge og lille Lasse, Karl Herman og jeg
var ble't lidt grå i toppen, vi gik hver sin vej
Lasse har købt et slot, men han åbner sin dør,
så spiller vi lidt Mozart præcis li 'som før

Men på søndag skal vi på den igen
Børges dreng han fylder atten
Vi tre andre stiller op med vor ven,
og så får den en på hatten
l: El. guitar og saxofon ska' de ha'
Rock' n roll og ikke andet. :l

Ved at bruge Olrogs forlæg som oplæg mere end som den færdige tekst, kunne han i langt højere grad end ellers tilpasse sangen det nye sprog og dets syntaks

og lyde. Det gjaldt allerede ved den første lyd. Mogensen havde nemlig valgt at erstatte Vedholm med Børge, hvilket måske kan synes lidt unødvendigt, men det forekommer faktisk at være ret velovervejet. På dansk udtales Vedholm nemlig med et blødt d, hvilket medfører et markant energitab i fremførelsen. Børge indeholder derimod nogle helt anderledes stærke tryk, som dermed omvendt tilfører masser af kraft.

Bortset fra udskiftningen af instrumenterne fulgte Mogensen nogenlunde forløbet i den oprindelige historie i de tre første vers. I fjerde vers havde Mogensen dog strøget turen til Råsunda og i stedet omskrevet sidste vers, så de nu aldrende musikere samledes hos Lasse, hvor de atter kunne hygge sig med lidt Mozart. Til illustration af dette havde Mogensen indføjet et lille instrumentalstykke, hvor omkvædet fremføres på klaver i klassisk stil. Efter dette stykke rundede Mogensen historien af med fire helt nyskrevne strofer, hvori de fire musikere atter mødtes for at spille "rock'n'roll og ikke andet" til Børges søns fødselsdag.

Gennemgående var Mogensens danske tekst ikke kun ganske vellykket i oversættelsesøjemed, men samtidig et sjældent set gennemført eksempel på, at et ældre tekstindhold forynges og bærer op i den tid, det bliver sunget i. Det gjaldt også arrangementet, som i den grad var blevet løftet op i 70'erne.

Allerede Sten & Stanley, som altså var det musikalske forlæg for Mogensen, havde ændret rytmen til 4/4 og tilpasset sangen tidens dansbandstil, men i den danske version var rock'n'rollmarkørerne endnu tydeligere. Her indledtes med en totakters intro med en meget dynamisk elguitarvamp og lige så markante trommefigurer af stigende styrke, som leder ind i verset. Bandet var særdeles velspillende og energisk, og det lyder ganske enkelt som om, de selv har haft det sjovt under indspilningen.

Olrog var som bekendt afgået ved døden i 1972 og nåede dermed aldrig at høre Mogensens danske udgave af hans gamle sang om danseorkestres vilkår. Det er derfor ikke til at vide, om han ville have brudt sig om omskrivningerne, såvel de tekstlige som de musikalske, men mon ikke, han ville have anerkendt et så vellykket forsøg på at tolke et gammelt tekstindhold ind i nutiden?

Under alle omstændigheder har eftertiden vist, at danskerne har taget sangen til sig. Hvis man i dag tager til kræmmermarked, byfest eller andre arrangementer, hvor der står dansk schlager- og dansbandmusik på programmet, kan man næsten være sikker på, at "Karl Herman og jeg" vil blive spillet på et tidspunkt.

At man i Danmark bruger begrebet "dansktopmusik" i stedet for "schlager"

og "dansband", er i den forbindelse endnu et pudsigt minde om betydningen af Olrogs initiativ til fordel for den svenske populærmusikarv dengang i begyndelsen af 1960'erne. Begrebet er naturligvis en direkte afledning af Dansktoppen, men ret beset består det danske hovedsageligt i, at teksterne er på dansk. Resten er mere eller mindre svensk.

En god historie

I denne artikel har jeg blot berørt overfladen af nogle meget vigtige problemstillinger i nordisk populærmusikhistorie. De fleste er klar over, at den angloamerikanske populærmusik i stigende grad har været absolut dominerende i Norden op gennem Det Tyvende Århundrede. Derimod er det de færreste, som er bevidst om, i hvor høj grad vi deler sange, som med tiden opfattes som kulturhistorie i de enkelte lande.

Som populærmusikhistoriker bliver jeg ofte bedt om at forklare, hvad det er, jeg egentlig laver, og for det meste retfærdiggøre, at det er vigtigt i en større kulturhistorisk sammenhæng. Det sidste år er jeg begyndt at svare med et modspørgsmål: "Kender du 'Karl Herman og jeg'?"

Langt de fleste svarer ja, og tilføjer straks, at "det er jo John Mogensen", for det meste ledsaget af et smil. Hvis jeg har en telefon eller en computer i nærheden, beder jeg dem lige om et øjeblik, og finder Sigge Fürsts gamle indspilning af "Tjo och tjim och inget annat" frem. Når jeg spiller den, reagerer de fleste med forbløffelse, og for det meste er spørgsmålet om min forsknings legitimitet ikke længere noget tema.

Tværtimod bliver der lyttet opmærksomt og spurgt interesseret, når jeg efterfølgende fortæller om Olrog, Svensktoppen, Stikkan Anderson og Abba, Sven-Ingvars, dansband og alle de andre aspekter, som hører med til forklaringen på, hvorfor Sverige har haft en så central position i Nordisk populærmusikhistorie frem til i dag. Den historie kender de færreste danskere. Omvendt er det de færreste svenske, som har kendt til den danske del af historien. Indtil nu.

Hvordan historien havde været uden Olrogs indsats, er ikke til at vide, men jeg håber, at jeg med denne artikel i det mindste har vist, at det på flere niveauer havde ret afgørende betydning, at man havde en Olrog på svensk grund. At hans sang om danseorkestrenes vilkår kom til Danmark via

dansbandbølgen i 70'erne og derefter blev moderniseret for så at blive en fast del af de danske danseorkestre og festmusikeres repertoarer, er i sig selv en fantastisk manifestation af alt dette.

Vi kunne godt have brugt Olrog i Danmark.

Noter

- ¹ Piø, Iørn (1958): "Refræner under lup", *Politiken*, 21.4.1958.
- ² Ibid.
- ³ Ibid.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Piø, Iørn (1961): "Nej, vi vil ikke altid opdrages – vi vil slappe af, som det passer os", *Ekstra Bladet*, 31.8.1961.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Björnberg, Stockfeldt 1996.
- ¹⁰ De biografiske oplysninger i dette afsnit bygger primært på Frank Toft Niensens særdeles veldokumenterede John Mogensen-biografier.
- ¹¹ Gurell 1996: 35; Björnberg 1998: 238f..

Litteraturliste

- Björnberg, Alf & Stockfeldt, Ola 1996. "Kristen Klatvask fra Vejle: Danish Pub Music. Mythscapes and 'Local Camp'", i: *Popular Music*, vol. 15/2.
- Björnberg, Alf 1998. *Skval och harmoni – Musik i radio och TV 1925–1995*. Skrifter utgivna av Stiftelsen Etermedierna i Sverige nr. 10. Stockholm: Norstedts.
- Edström, Olle 1998. *Harmoniskt samspel – sjuttiofem år med STIM*. Stockholm: Svenska tonsättares internationella musikbyrå (STIM).
- Elmqvist, Håkan (red.) 2001. *Det svenska musikundret – från Winter til vår tid*. Stockholm: Erkerlids Förlag.

- Gurell, Jonas 1996. *Svensktoppen i våra hjärtan*. Stockholm: Premium förlag AB.
- Hedlund, Oscar 1983. *Stikkan – Den börsnoterade refrängsångaren*. Stockholm: Sweden Music Förlags AB.
- Karlsson, Bert 2007. *Mitt liv som Bert*. Skara: Heja Sverige.
- Langer, Johan 1988. *Musikbranschen: från dröm till verklighet*. Vällingby: J. Langer.
- Levin, Daniel 2004. *Bert Karlsson – Oraklet i Skara*. Stockholm: Bokförlaget DN.
- Lilliestam, Lars 1995. *Svensk Rock – Musik – Lyrik – Historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Lilliestam, Lars 2006. *Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Michelsen, Morten 2001. "'Rytmask musik' mellem høj og lav". *Musik & forskning* 26.
- Nørgård, Henrik 2003. *Pirater i æteren: Radio Mercur og Danmarks kommercielle radio. Dansk reklameradio fra Øresund 1958–62*. Odense: Danmarks grafiske museum/Dansk pressemuseum.
- Piø, Iørn 1958. "Refræn under lup", genoptrykt i *Ægte folkelighed og andre artikler*.
- Piø, Iørn 1988. Foreningen Danmarks Folkeminder, Nytår 1989: 37–47.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2007. *Kylling med soft ice og pølser – Populærmusikalske versioneringspraksisser i forbindelse med danske versioner af udenlandske sange i perioden 1945–2007*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2009. "'Er det mig, lille mig, du vil ha' – Musik og identitet på kræmmermarked". *Danish Yearbook of Musicology* 36, 2008: 63–85.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2010. *Danskehitlister.dk*. Danske hitlister 1963 til 1977. Blandt andet Svensktoppen. Frit tilgængelig online.
- Toft Nielsen, Frank 2005. *John Mogensen – livet er kort*. København: Bogan.
- Wigstrand, Hans 1995. *Sven-Ingvars – Spex, Dragspel och Rock'n'roll*. Stockholm: Bonnier Alba.

Ulf Peder Olrog og Alf Prøysen – samarbeid over Kjølen

Elin Prøysen og Velle Espeland

I artikkelen om Olrogs musikk i dette nummeret av *Noterat* skriver Per-Erik Brolinson at den største delen av Ulf Peder Olrogs produksjon er ukjent for de fleste i dag. Da har vi en annen situasjon i Norge, for visemelodiene er kjent på grunn av Alf Prøysens oversettelser. Og gjennom disse, er også navnet kjent, for Prøysen var nøye med å kreditere Olrog som opphavsmann også der han hadde tatt seg store friheter med Olrogs tekst. "Så seile vi på Mjøsa" som ble spilt inn på plate i 1966 og kom ut i bok i 1969 er en av de mest populære Prøysen-visene. Over visa i samlingen *Så seile vi på Mjøsa og andre viser* har Prøysen skrevet: "Originaltekst: Resan till Chyterae Ulf Peder Olrog" og "Melodi: Ulf Peder Olrog", men han kunne like gjerne tatt æren for teksten selv. Her har han fjernet seg svært langt fra Olrogs tekst.

"Resan till Chyterae" er skrevet i 1945 og den spanner fra gresk mytologi, kjærlighetens øy der Afrodite ble født, over fransk rokokko til to småtroll som seiler "i en liten gisten holk". Prøysen har beholdt linjen "i en sprøkkin holk" og selve seilasen. I hans vise er det ikke en reise til kjærlighetens øy, men derimot en idyllisk seilas uten mål som ender med at de driver i land ved utløpet av Mjøsa. I forordet skriver han om visas miljøskildring: "Akkurat *der* følte jeg meg så bortkømmen at jeg tok med meg visa tel Mjøsa og døpte den: 'Så seile vi på Mjøsa.'"

Begynnelsen

I forordet til samlingen *Så seile vi på Mjøsa og andre viser*¹ henviser Alf Prøysen til deres "25-årige venn- og kompaniskap". I så fall skulle det bety at de to var blitt kjent med hverandre i 1944, og det er lite trolig. Da var Prøysen gårdsarbeider. Først etter krigen debuterte han som novelleforfatter med samlingen *Dørstokken heme*. Og i 1948 kom gjennombruddet som plateartist og viseforfatter. De 25 årene får vi nok ta med en klype salt, men vi vet at de to kjente hverandre på begynnelsen av 1950-tallet.

Det er flere fortellinger om hvordan Prøysen og Olrog begynte å oversette hverandres viser. Håkan Norlén skriver:

I början på femtioalet tog Ulfs musikförlag kontakt med det norska förlaget Musikkhuset i syfte att få till stånd översättningar till norska av Ulfs visor. Alf Prøysen hade redan spontant översatt några av dem. Nu fick Ulf och Alf kontakt med varann och bestämde sig för att "byta visor", som Ulf själv uttryckte saken. Detta blev början till ett långt och givande samarbete.²

Olrog selv skriver:

För några år sedan kom det ut en antologi med sånger och sällskapsvisor, som fick stor spridning i Norge. Den hette "Streng og Strupe" och trots att den helt och hållet var avsedd för norska strängar och strupar, bestod innehållet till fyrtio procent av svenska visor på originalspråket. Det är faktiskt så, att nästan hela den nutida svenska vis- och schlagerrepertoaren är känd och uppskattad i Norge, medan däremot den svenska allmänheten knappast sjunger några norska visor. [...] Det finns dock en rik och originell visdiktning i Norge, som även borde kunna slå an på svenskarna.³

To små visehefter

Samarbeidet mellom de to begynte for alvor i 1953. Da hadde hver av dem oversatt 8 tekster av den andres viser, og oversettelsene ble utgitt både i Norge og Sverige i to små hefter. Olrog ga ut *Kökspolka och 7 andra av Alf Prøysens visor i svensk bearbetning* mens Prøysen ga ut *Tingeltangel i natt: 8 viser*.

Begge uttrykker ydmykhet overfor den andres verk. Olrog skriver:

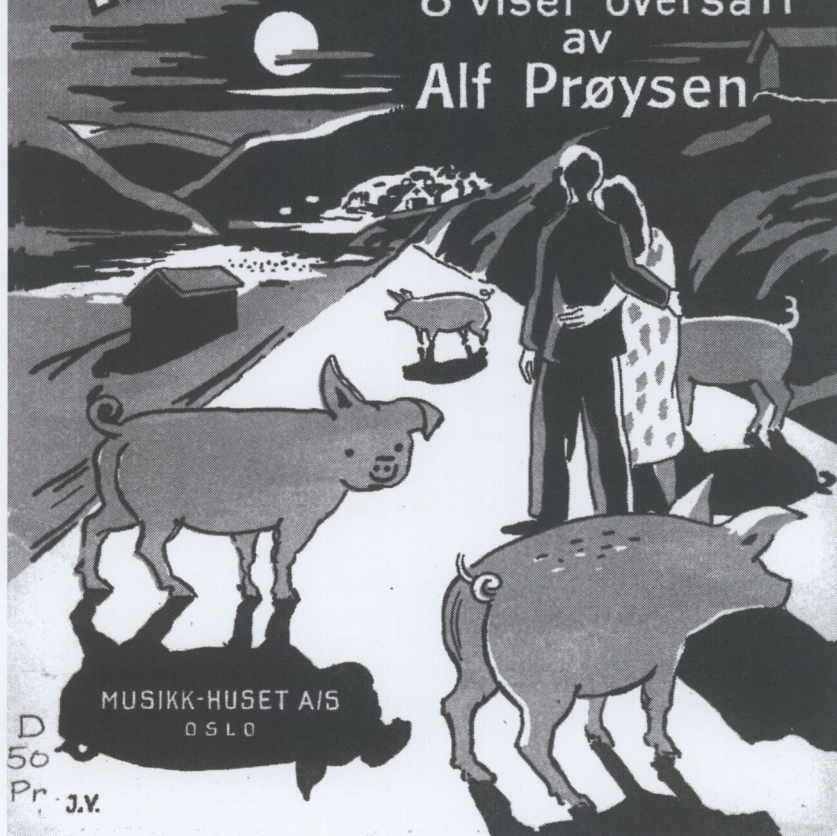
Jag hoppas dock, att man inte i dessa svenska bearbetningar söker utläsa allt för mycket om den ursprungliga litterära kvaliteten i Prøysens diktning. Från början skall det sägas ifrån, att det varit omöjligt för mig att finna motsvarigheter till t. ex. Prøysens pregnanta dialektord, sakliga lyrik eller ålderdomliga miljö och samtidigt åtminstone försöka göra visorna lika tillgängliga och slående för även den stora svenska allmänheten.

Då frågar sig "Vän av ordning", varför en svensk schlagerparodist tar sig för att bearbeta en riktig norsk författare, när han ändå är medveten om att så mycket av den ursprungliga substansen kommer att gå förlorad. I viss mån kanske tilltaget kan, om inte försvaras, så dock förklaras, när man kommer

Ulf Peder Olrog

TINGELTANGEL I NATT

8 viser oversatt
av
Alf Prøysen



MUSIKK-HUSET A/S
OSLO

D
50
Pr. J.V.

Alf Prøysens første Olrog-oversettelser kom på trykk i heftet Tingeltangel i natt: 8 viser, 1953.

underfund med att Alf Prøysen samtidigt överflyttat och låtit ge ut åtta stycken av mina visor och schlagerparodier till hedmarksdialekt och placerat skalden Rosenblom i trakten av Hamar, där han underkastats genomgripande och välbehövlig ansiktslyftning. Det är alltså frågan om ett visbyte i den praktiska skandinavismens tecken.

Prøysen på sin side uttrycker seg slik:

Når jeg nå skal lage et forord til Ulf Peder Olrogs viser vil jeg be om unnskyldning til alle som kjenner Ulf Peder Olrogs viser fra før.

Mange vil sikkert være fristet til å si: – "Men Ulf Peder Olrog er jo akademiker. – Visene hans er først og fremst preget av studenterhumør, elegant tekst og perfekte melodier midt i all galskapen, her har Prøysen plukket ut de som passer ham og presset dem inn i en ramme som er hans og ikke Olrogs".

Ikke si det – Nå har jeg sagt det sjøl.

Og så kommer unnskyldningen...

Jeg har fått lov av Olrog.

29. oktober 1953 sang Alf Prøysen inn oversettelsene av "Rosenbloms trio", "Spring-stepp", "Næsning på Hamarmarten" og "Storken Ibrahim".⁴

Flere av visene i dette heftet, bl.a. tittelvisa, ble senere brukt i musikalen *Tingel-tangel i natt*, som gikk på Det Norske Teatret i Oslo sesongen 1958/59. Her var melodiene laget av Olrog og Bjarne Amdahl.

I 1957 oversatte Olrog 16 viser som han arrangerte for piano og ga ut i noteheftet *Alf Prøysens bästa*. I forordet skriver han:

För fyra år sedan gjordes för första gången ett försök att lansera en norsk visdiktare och schlagerförfattare i Sverige. [...] Försöket lyckades över förväntan. "Kökspolkan" erövrade både de svenska köken och dansbanorna och sedan dess har åtskilliga av hans alster klättrat högt upp på schlagerns bestsellerlistor.

Det Olrog er for beskjednen til å nevne, er at han hadde en stor del av æren for dette, også med oversettelsene av Amdahl/Prøysen-slagerne "Tango för två" og "Sunnanvindsvalsen".

Margareta Kjellberg gjorde suksess med flere av oversettelsene. Hennes versjon av "Kökspolka" solgte 50 000 exemplarer i løpet av en måned. Sverige åpnet seg for Alf Prøysen, og han var stadig på farten på folkparksturneer og i radio.

Likheter og ulikheter i gjendiktningene

De to visedikterne var egentlig ganske forskjellige. Prøysen skrev sine tekster i en muntlig dialektisk stil, mens Olrog var mer kunstferdig og litterær. Olrog er ofte ironisk og presenterer seg selv som parodist. Tekstene hans er gjerne en berg-og-dalbane mellom det høyverdige og det folkelig vulgære. Prøysens humor er mer godlynt, han er sjelden ironisk og parodierer aldri.

Hvis vi ser litt nærmere på Olrogs oversettelser i Kökspolka-heftet, åpner det naturlig nok med "Köks-polka" ("Husmannspolka") som var en av Prøysens tidligste store landeplager, spilt inn på plate allerede i 1948. Olrog har lagt oversettelsen ganske tett opp til originalen, og for å gjengi Prøysens hedmarksdialekt bruker han et muntlig folkelig språk.

"Den skyldige" er også en av Prøysens mest populære viser. Den er oversatt til flere språk, men inneholder et uttrykk som har skaffet oversetterne hodebry:

Og opp mot glaset klauv dotterfrier'n
med kvinnefolkrykte som bronsteikt flesk⁵

I Erik Byes engelske oversettelse er det blitt til:

who had a marvellous reputation
for chasing women throughout the land⁶

Olrog gjengir det med:

Då upp till fönstret klev dotterns fästman
med kvinnefolksrykte som var så svårt⁷

Med den makabert humoristiske "Koleravisa" ("Koleravisa") hadde ikke Olrog store problemer. Det er en enkel, folkeviseaktig tekst som han kunne oversette nesten ord for ord. "Kom nu i kväll" ("Kjæm du i kveld") har også noe av folkevisen over seg. Her har dessuten Olrog forsynt visa med den karakteristiske melodiangivelsen "Nattfriarschottis", slik han gjorde til sine egne viser (f.eks. "Indignerad mazurka" som melodiangivelse til "Surpuppornas dans"). Dermed setter han sitt Olrog-preg på Prøysens viser.

"Stenröset bort i backen" ("Steinrøysa neri bakken") er en vise med en

spesiell bakgrunn. Den første versjonen av visa ble skrevet allerede tidlig på 1940-tallet på svensk; "Bland björkorna bredvid kojan". På denne tiden var beundringen for svenske viser stor i Norge. Etter 1910 hadde det kommet mange svensker over til Norge for å arbeide ved jernbaneanlegg, og i rallarmiljøene ga det status å synge og banne på svensk. Norske visebøker hadde også gjerne svenske viser. En kjent visesanger som Jens Gundersen diktet gjerne på svensk og Prøysen skrev altså også et par viser på svensk. "Bland björkorna bredvid kojan" skrev han ikke for å synge selv, men for en kamerat som gjerne sang svenske viser. Den ble visstnok aldri brukt, og Prøysen lagde en ny tekst til melodien. Og det er denne teksten Olrog oversatte. Han bruker et mer litterært språk, men det kler også visa godt.

"Livets gång" ("Livets gang") og "Drömmar i köket" ("Hu Klara på Dal") er hverdagsbetraktninger som mange kan kjenne seg igjen i. "Hu Klara på Dal" er en av de mange Prøysenvisene med kvinnelig perspektiv. Tjenestejenta dagdrømmer over komfyren om å reise til byen og komme hjem som velstående og beundret. Men så brenner grøten seg, og dagdrømmen rakner. Prøysen skrev også mange viser for barn. "Läggdags" ("Bånsull") er en av hans mest populære godnattsanger. Olrog oversatte flere av barnevisene, og utga fire av dem i heftet *Alf Prøysens visor om ungarna och julen* og fire i *Alf Prøysens bästa*.⁸

Olrog oversatte, Prøysen omdiktet

I forordet til *Så seile vi på Mjøsa og andre viser* skriver Prøysen om oversetteravtalen de hadde seg i mellom:

Hadde Ulf Peder Olrog vært en kverulant, kunne han sikkert ha stukket mangan fin liten kjepp i visehjulet mitt når jeg skulle gi ut denne boka, men Ulf sier som han alltid har sagt under vårt 25-årige venn- og kompaniskap: "Men snälla Alf, du vet vel att med mina visor gjør du preis som du tycker..."

Mens Olrog var ganske trofast mot originalen, stilte Prøysen seg langt friere i sine gjendiktninger av Olrogs tekster. La oss se litt nøyere på visene i *Tingeltangel i natt*.

"Tingeltangel i natt" ("Tingel-tangel i natt") og "Resletat i mesterpløying" ("Resultat av plöjningstävlan") er oversatt ganske trofast mot originalen.

"Resletat i mesterpløyning" er riktignok omplantet, den har fått hedmarksdialekt og Andersson i Bo er blitt til Even Knabbestad, mens Albin Roos i Gräbbesta er blitt til Tore Øverkvein, men ellers er det bare små detaljer som er forandret. I "Storken Ibrahim" ("Storken Ibrahim") holder han seg også trofast til originalen, men scenen er distriktene rundt Mjøsa, og personene har norske navn. Og selvfølgelig havner Ibrahim på rangel på Hamar og drikker seg full på Løitens akevitt!

I "Rundbrennervise" ("Ack såg mig fager ungersven") bruker ikke Prøysen dialekt. Stilen er mer litterær og ganske tett opp til Olrogs tekst, men Prøysens tekst er mørkere og mer moralsk. Olrogs "när du till slut har gått på grund i äktenskapets hamn" er blitt til: "hvem hater deg til døden når de sitter i ditt garn".

Olrog hadde jo bakgrunn som dansemusiker, og "Rosenbloms trio" ("Överalt valsa de") inneholder sikkert minner fra hans egen ungdom. Prøysen har vært trofast mot situasjonen og stemningen, men utformingen er helt hans egen. Som hos Olrog spiller musikerne for alle slags folk. En ekstra morsomhet er henvisningen til forfatternes og komponistenes organisasjon TONO:

Vi har spilt hele livet for lassis og fif
etter noter og Tono's tariff

"Spring-stepp" ("Nig och kuta runt") er fra Olrogs hånd en lett ironisk skildring av folkedans. Prøysen hadde liten sans for den nasjonalromantiske dyrking av bygdekulturen, særlig når den ble dyrket av folk som hadde flyttet inn til byen, og her grep han sjansen til å harselere over dette:

Bor du i Tigerstadens [Oslo] bur,
verner du nasjonal kultur
hvergang du hopper opp og snur –
Springar er tingen!

Mens Olrog synger "Här dansas hambo", danses det springar i Prøysens oversettelse. Kanskje fordi dette virker enda mer "folketradisjons-aktig" enn hambo? Prøysen var en god danser, og han visste utmerket godt hva en hambo var. Og en springar går også i 3/4 takt.

I "Bergakungens land" har Olrog plassert Per Gynt sammen med hulder og troll. Her danses det og synges i en "mossbelupen mikrofon" ... "fast musikken inte var av Grieg".

I den norske oversettelsen "Dovre 'slow'" plasserer Alf Prøysen hele greia i Dovregubbens hall. Her er det fest med Per Gynt, Dovregubben sjøl og all slags tusser og troll som spiller "en liten trall vekselvis av Sæverud og Grieg". (Sæverud hadde laget ny musikk til Ibsens skuespill *Peer Gynt* i 1947). Både hos Olrog og Prøysen er noe av poenget den moderne musikken som konkurrerer ut den gamle. Olrogs nøkk har fått reumatisme og klarer ikke å spille moderne låter. Men Fossegrimen hos Prøysen har skiftet instrument fra fenaknoke til tørrfisk.

"Næsning på Hamarmarten" ("Samling vid pumpen") kom ut på plate samtidig som oversettelsene ble publisert, og den ble straks en storslager.

Olrog lar versene gjenta de fire første linjene hele visa gjennom og slutter med bare disse refrenglinjene. Prøysen gjentar bare første linje og får derfor god plass til langt flere detaljer, men han går likevel ikke ut over situasjonen Olrogs vise bygger opp. Prøysen lager også en klarere avslutning på kampen enn Olrog gjør. Her dukker lensmannen opp i siste verset, og dermed slutter kampen uavgjort. Men "det blir omkamp på Næs".

Friere omplantninger senere

"Tør du å legga tegnestift"⁹ er i følge Prøysen en gjendikting av Olrogs "Sången om Pur-Finland",¹⁰ men overfladisk sett er disse to tekstene helt forskjellige. Olrogs tekst er en knivstikkervise om et leiemord ("Om du sticker kniven i den rika kronofogden"). Jeg-personen i visa bestiller mordet som kompensasjon for et øre som er blitt skåret av i et fylleselskap, og han har også tenkt å gifte seg med den rike enka etter kronofogden. På det viset kan han betale en båtbillett for morderen til Stockholm og dessuten forsyne ham med litt penger nå og da.

Langt fra denne dramatiske virkeligheten har Prøysen plassert handlingen i en skoleklasse, og slik er Olrogs groteske vise nesten blitt en barnesang. Prøysen har bevart rammen og de forskjellige elementene, men med annerledes innhold. I stedet for et knivdrap bestiller jeg-personen en tegnestift på lærerens stol. Til gjengjeld tilbyr han seg til å holde munn om hvem som veltet blekkhuset hans, og dessuten skal han formidle papirlapper til den attraktive Bente, som spiller samme rolle som Olrogs rike enke. Prøysen har også bevart visas formelle struktur. Akkurat som Olrog gjentar Prøysen samme førstelinje i hvert vers og har et trelinjers refreng.



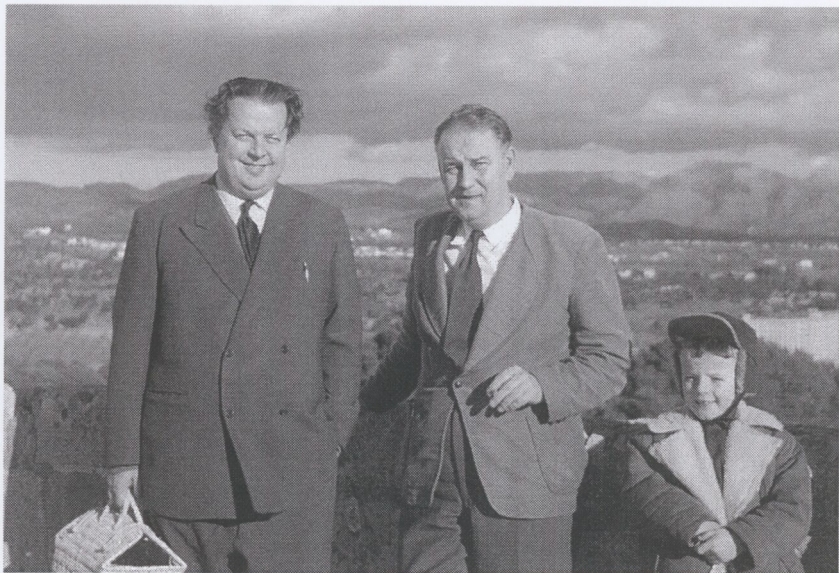
Mallorca julen 1960: Olrog i godlune ved middagen på hotellet. Ved siden av ham sitter Else Prøysen, som han skrev "Diskpolka" til. Barna er Brit Olrog og Ketil Prøysen. (Fotografokänd. Bilden i privat ägo.)

Vennskap og annet samarbeid

Det utviklet seg raskt et godt vennskap mellom Ulf Peder Olrog og Alf Prøysen. De hadde en stor respekt for hverandre, noe som kommer godt fram i forordene til de to samlingene fra 1953. Privat var de ganske like. De må ha hatt en sammenfallende form for humor når visetekstene deres så lett kunne la seg omplante i fremmed jord og likevel virke kjent. Vennskapet omfattet også familiene med koner og barn. Familiene besøkte gjerne hverandre, og i julen 1960 var de sammen på pakketur til Mallorca.

Ulf Peder Olrog skrev også "Diskpolka" med undertittelen "tillägnad Alf Prøysens fru". Her begynner han med tydelig referanse til "Kökspolka":

Dansa polka i köket, det kan du bra
och refrängen dra med ditt tralala
men hur vore det nu om du skulle ta
en handduk och hjälpa till¹¹



Mallorca julen 1960: To gode venner på Syden-tur i jula. Ved siden av Prøysen står Bengt Olrog. Foto: Else Prøysen (i privat ägo).

Teskedsgumman

I tillegg til visene, hadde de to et felles hjertebarn; "Teskedsgumman". *Gumman som blev liten som en tesked* ble utgitt i Sverige i 1956 av Rabén & Sjögren året før den kom ut i Norge. Oversettelsen var gjort av Ulf Peder Olrog.

Ved siden av visene ble Teskedsgumman den som bant de to sammen. De hadde stadig planer for hvordan den vesle gumman skulle erobre verden. Takket være forlaget Rabén & Sjögren ble det inngått kontrakter med mange land om oversettelser, og fremdeles er det R&S som har utenlandsrettighetene. Den nyeste oversettelsen, som kom nå i år, er til kinesisk.

Olrog og Prøysen planla å stifte Aktiebolaget Teskedsgumman, men det ble ingenting av. Ved en anledning var Disney-konsernet interessert i henne, men det kom ikke noe ut av det. Olrog var nok god å ha i slike tilfeller, for Prøysen kunne ikke engelsk.

Da Svensk TV begynte med sine Julkalenderprogram, ble det bestemt å lage julekalender av teskedsgumman i 1967. Det ble en stor suksess med

Birgitta Andersson som gumman og Carl Gustav Lindstedt som mannen hennes. I tillegg til TV-serien var det programmer på radio hvor Alf Prøysen fortalte og sang. Avisen Expressen kåret radio- og TV-programmene til årets beste barneprogram. Og nå selges programmene på dvd.

Ulf Peder Olrog skrev noen nye sanger, bl.a. "Teskedsgummans visa" og "Teskedsgummans städvisa". I 1968 kom LP-en *Alf Prøysen sjunger Teskedsgumman och andra barnvisor*¹² ut i Sverige. Her synger han sine egne viser i Olrogs svenske oversettelser.

Samtidig som Teskedsgumman hadde suksess på TV, skrev Alf Prøysen fortellinger for Vecko-Revyn. Og disse var selvsagt oversatt og bearbeidet av Olrog. På manuskriptene fra Prøysen står det ofte beskjeder til Olrog og spørsmål om hva det ene og det andre tilsvarer på svensk. Disse fortellingene hadde et aktuelt tilsnitt og fulgte årstidene, så her spiser gumman Mortensgåås og gummans mann ser på Sommer-OL fra Mexico på TV. Flere av historiene er så typisk svenske at de ikke har vært på trykk i Norge, men flere er gitt ut senere.

Innsamling av gamle viser

Olrog fikk også stor betydning som fagperson da Prøysen begynte innsamling av gamle viser gjennom en fast spalte i bladet *Magasinet For Alle*. Mellom 1954 og 1962 foregikk innsamlingen, som til slutt besto av mer enn 1 500 viseoppskrifter. Her var håndskrevne viser, skillingstrykk og viser på postkort. Som fagmann var Olrog en god hjelp å ha, og de to diskuterte gjerne gamle viser når de var sammen. Alf Prøysen sang inn flere av visene, blant annet "Lille vakre Anna", som folk fremdeles tror det er han som har skrevet. Noe av inntekten for denne visa gikk til Svenskt visarkiv som støtte til kopiering og katalogisering av *Magasinet For Alle*-samlingen. "Og det er 40 kilo papir til sammen det! Jeg hadde det med til Sverige hele bunken, ekspederte det som reisegods, så jeg kjenner vekta!" sa Prøysen i et intervju.¹³

Noter

- ¹ Prøysen 1969.
- ² Norlén 1986, s. 35.
- ³ Olrog 1953, s. 2.
- ⁴ Alle utgitt på Columbia (nå: EMI Norsk).
- ⁵ Prøysen 1948, s. 20.
- ⁶ Bye 1973, s. 118.
- ⁷ Olrog 1953, s. 16.
- ⁸ Begge utgitt av Nils-Georgs Musikförlags AB.
- ⁹ Prøysen 1975, s. 112.
- ¹⁰ Olrog 1960.
- ¹¹ Olrog 1958, s. 204.
- ¹² Sonora (nå: PolyGram AB).
- ¹³ Prøysen 1989, s. 107.

Litteraturliste

- Bye, Erik 1973. *Jeg vet en vind*. Oslo: Cappelen forlag.
- Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog*. Malmö: Carlsson.
- Olrog, Ulf Peder 1953. *Kökspolka och 7 andra av Alf Prøysens visor i svensk bearbetning*. Stockholm: Nils-Georgs Musikförlag AB.
- Olrog, Ulf Peder 1957. *Alf Prøysens bästa*. Stockholm: Nils-Georgs Musikförlag AB.
- Olrog, Ulf Peder 1958. *Samling kring Rosenblom*. Stockholm: Nils-Georgs Musikförlag AB.
- Olrog, Ulf Peder 1960. *Våra värsta folkhymner*. Stockholm: Nils-Georgs Musikförlag AB.
- Prøysen, Alf 1948. *Drengestu'viser*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, Alf 1953. *Tingeltangel i natt: 8 viser*. Oslo: Musikk-Huset AS.
- Prøysen, Alf 1969. *Så seile vi på Mjøsa og andre viser*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, Alf 1975. *Samlede viser og vers. Fra Sjette gongen til Årstidene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, Elin 1989. *Pappa Alf*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

Ulf Peder Olrog och SKAP

Håkan Elmquist

Ulf Peder Olrog (1919–1974), visforskare, visdiktare, radioproducent och musikadministratör blev känd och populär hos den stora allmänheten för sina burleska och originella visor. Sitt liv ägnade han dock främst åt att stödja och främja andra upphovsmäns verk, både dagsaktuella och traditionella; hans verksamhet vid Sveriges Radio och i Svenskt visarkiv innebar både genreöverskridande och musikalisk mångfald. Under åren 1956–1966 var han engagerad i SKAP, Föreningen Svenska Kompositörer Av Populärmusik – en av ägarföreningarna till Stim, Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå – med uppgift att tillvarata medlemmarnas konstnärliga och upphovsrättsliga intressen.

Håkan Elmquist, kompositör, grammofonproducent och SKAP:s ordförande under 1990-talet, samarbetade både som inspelningschef på Skandinaviska Grammophon Aktiebolaget och på Stim med Olrog. Nedanstående artikel bygger på egna minnen och på protokoll och korrespondens från Olrogs år i SKAP:s ledning.

En ny upphovsrättslag hade under viss möda antagits 1919. Motståndarna hade förgäves försökt stoppa lagförslaget med motiveringen att allmänhetens rätt inte tillvaratogs men aktionen misslyckades. Av riksdagsreferaten kan man utläsa att det var mera oskicklighet och missförstånd från enstaka riksdagsmän än en verklig majoritet som gjorde att lagen antogs.

Lagen omfattade inte populärmusik. Musikaliska Akademien hade liksom flera andra remissinstanser ansett att "musik till sällskapsdans" även i fortsättningen skulle vara fri och inte skyddas av upphovsrättslagen.

Samma år, 1919, bildade några av landets ledande tonsättare Föreningen Svenska Tonsättare, FST, och för att förhandla och skriva avtal med musik-användarna inrättades 1923 Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, Stim. Den nya elektriska inspelningstekniken hade betytt en revolutionerande omvälvning i grammofonens historia och populärmusikens upphovsmän behövde också en organisation för att tillvarata sina intressen, främst visavi musikförläggare och grammofonbolag även om musiken fortfarande saknade upphovsrättsligt skydd. 1926 bildade Fred Winter, Jules Sylvain och några likasinnade Föreningen Svenska Kompositörer Av Populärmusik, SKAP. Både Stim och FST var i stort behov av populärmusikens förväntade intäkter för sin existens och bearbetade ihärdigt regeringen för att

lagen skulle ändras. I mars 1927 antogs en ny lag där "musik till sällskapsdans" blev skyddad.

När Ulf Peder Olrog 1945 invaldes i SKAP var det i en förening som visserligen skulle fira tjugårsjubileum men ändå befann sig i början av sin utveckling. Kriget var över, gränserna hade öppnats mot omvärlden och nya tongångar från andra sidan Atlanten började konkurrera med den inhemska schlagermusiken. Naturligtvis gällde det för SKAP att försöka stoppa den utländska musikinvationen och få publiken att lyssna på svensk musik. Olrog skulle så småningom engagera sig intensivt just i denna del av SKAP:s verksamhet och bli en av de mest aktiva när det gällde att propagera för "svenska varor".

Ännu skulle det dröja innan Olrog fick tid med SKAP. Studerar man föreningens protokoll från slutet av fyrtioalet och första hälften av femtioalet så finner man bara ett enda tillfälle, den 11 januari 1949, då Olrog antecknades som närvarande, dock utan att delta i debatten. De första tio åren som SKAP-medlem hade Olrog fullt upp med annat: ge ut *Rosenbloms visor* med "Resultat av plöjningstävlan" som hade blivit stor schlager 1945; försörja sig som pianist, dragspelare, gitarrist och mandolinspelare; bedriva folklivsforskning som ledde till licentiatexamen; flytta till Stockholm och bilda familj, sonen Bengt föddes 1953; turnera i folkparkerna i glada vänners lag; initiera Svenskt visarkiv 1951; medverka i radio, bland annat i populära *Snurran*; med fänriks grad kommendera fältartister; skriva revykupletter till Kar de Mumma – och mycket, mycket annat. Under dessa tio år skapades de flesta av hans originella, burleska, dråpliga, ibland överraskande vackra och allvarliga visor som han själv helst kallade schlagerparodier.

Men den 17 april 1956 var det dags! Olrog närvarade vid SKAP:s årsstämma och nu blev han överöst av uppdrag. Han valdes in i SKAP:s styrelse, i Stims styrelse och i NCB:s, Nordisk Copyright Bureau, råd. Han blev också medlem av Stims Publikations- och Propagandanämnd och Stims Understödsnämnd. Som om detta inte vore nog utsågs han också att i samråd med en advokatbyrå börja fundera över nya stadgar för SKAP.

Från och med 1956 var Olrog en av de flitigaste deltagarna i SKAP:s sammankomster. Vid höstens styrelsemöte den 11 september inledde han lite försiktigt och vi möter honom för första gången i den roll han skulle spela åtskilliga gånger i framtiden. Naturligtvis handlade det om något som låg honom särskilt varmt om hjärtat: den svenska visan. Olrog menade "att man

skulle kunna tänka sig SKAP:s ekonomiska stöd för inspelning av visor, vilka har ett musikaliskt och litterärt värde, t.ex. Ruben Nilsons visor". Därmed hade han satt ner foten, och i framtiden skulle Olrogs många förslag om stöd till svensk musik utgöra en betydande del av SKAP:s protokoll och utredningar.

Naturligtvis fanns liknande idéer långt innan Olrog blev medlem. Oftast hade man ägnat klubbaftnarna åt ganska menlösa ämnen som *Varför inte en svensk schlager?*, då medlemmarna fick chansen att lätta sitt hjärta och ösa galla över inbjudna representanter från Radiotjänst; *Årets Skap-flygel* delades ut till årets bästa svenska schlager, en blygsam föregångare till senare tiders Grammis; SKAP skulle inrätta en *Visbyrå* och allmänheten uppmanas att beställa verser för uppvaktningar och hyllningar; *Svensk transponeringstjänst* var tänkt att utan kostnad transponera pianostämmor till tonarter som passade artisterna vid framträdanden i radio och folkparker; *Välj veckans skiva* skulle sändas i radio en gång i veckan och innehålla nya och tidigare inte spelade kompositioner. Lyssnarna skulle få rösta på den bästa melodin. Inte olik senare tiders hitlistor.

Ibland tog sig kampen mot den angloamerikanska musikens utövare märkliga uttryck: "Det gäller att slå undan fötterna på den motståndsrörelse vi kämpar mot, nämligen musikerna. Vi måste klargöra för publiken, att svensk musik då den framförs på rätt sätt står sig gott i konkurrensen med allt utländskt."

Schlagern i skvallerspegeln

Inte förrän Olrog började engagera sig i marknadsföringen av svensk musik kunde några väsentliga framsteg registreras. Första större aktiviteten ägde rum vid Sveriges Radios "propagandaframträdanden" i Eskilstuna, Norrköping och Västerås 1957. Publiken fick rösta på sex nya melodier, tre svenska och tre utländska, och förhoppningen var att svenska verk skulle hävda sig bra i utländsk konkurrens.

Programmet som hette *Schlagern i skvallerspegeln* genomfördes den 1 och 2 december och publiken fick lämna sina röster genom att trycka på så kallade mentometerknappar. Vid styrelsemötet några dagar senare rapporterade Olrog: "Skvallerspegelns utslag visade, att de svenska melodierna gick hem med stor procents övervikt och att man klart fått bevisat den svenska slaglerns slagkraft."

Skivsatsning med förhinder

Ända sedan grammfonbolaget Cupols stora inspelningsprogram i slutet av fyrtioalet hade SKAP försökt intressera bolagen för svensk populärmusik. Men det handlade i första hand inte om schlagerlåtar eller visor. Seriös underhållningsmusik för stor orkester skulle det vara! Först 1959, tio år efter Cupol-inspelningarna, fick äntligen en kommitté lägga fram förslag för Stim och Sveriges Radio om gemensamma inspelningar av svenska *evergreens*.

Det var helt Olrogs förtjänst att man nu kom till skott. Han hade gått till väga med sedvanlig envishet och noggrannhet och hans motto var att väcka "återhörandets glädje":

Enligt Stims statistik har den utländska schlager- och underhållningsmusiken fått allt större övervikt i radioprogrammen. Under 1957 utgjorde den svenska delen av radions populärmusik 14,5 %, en siffra som av allt att döma kommer visa sig sjunka ytterligare när motsvarande statistik för 1958-59 föreligger. Från radions håll har man bl.a. svarat, att några nationella synpunkter inte får inverka, utan när det gäller detta slag av musik var man nödsakad att sända det som den stora radiopubliken krävde. Ju mer man trängde in i dessa problem desto tydligare blev det, att det som fordrades för att kunna hävda den svenska populärmusiken gentemot den utländska i radio var material för rent instrumentalt framförande.

Men ännu skulle det dröja innan det var dags att påbörja detta nya skivprojekt. Sveriges Radio meddelade nämligen: "I avvaktan på tekniska experternas utlåtande ifråga om möjligheterna att göra stereofoniska upptagningar, har inspelningarna tills vidare uppskjutits."

Makthavarna på radion hade blivit mycket imponerade av Olrogs förslag och så snart beskedet om stereofonisk inspelning kom lovade man att sätta igång. Tage Danielsson, chef för radions Underhållningsavdelning, instämde också i hyllningskören och bjöd in till ett möte för att "tala om svåra, praktiska ting, såsom t.ex. stereofoni, det här med 3-dimension som alla talar så mycket om".

Olrog hade delat upp projektet i två etapper:

Etapp 1 omfattade schlager och visor och delades in i kompositörsporträtt och ämnesområden. För att göra ett lämpligt urval hade han intervjuat musikhandlare, radioproducenter och allehanda schlagerspecialister. Dessutom hade han fått rapporter från Stim om de mest framförda melodierna.

Det bör tilläggas att enligt ett protokoll i SKAP:s styrelse hade Olrog bestämt sagt ifrån att hans egna verk inte skulle tas med i inspelningsprogrammet.

Vid klubbaftonen i oktober 1960 kunde de sex första lp-skivorna presenteras. Mottagandet blev gott. Expressen skrev: "Det är en god investering om resultatet överlag blir lika lyckat som i fråga om *Säg det i toner* med Mats Olssons orkester. 16 melodier ur för länge sedan glömda filmer har väckts till liv igen och klätts i smakfull dräkt av Mats Olsson, en herre som vi även tidigare haft anledning applådera."

Åke Jelvings *Kai Gullmar- och Lasse Dahlquist-melodier* och Gösta Theselius *A Bouquet of Swedish Evergreens* blev också positivt mottagna.

Ettapp 2 omfattade underhållningsmusik. Här hade Olrog fått hjälp av Stims Ingmar Hegnell och radions Folke Erbo. Urvalet bestod av "underhållningsmusik av så mångsidigt och kvalitativt högtstående slag som möjligt".

En första serie ep-skivor gavs ut under 1960. Liksom fyrtioalets Cupol-inspelningar innehöll denna övervägande musik av FST:s medlemmar. Från Sveriges Radios sida var man angelägen om att fortsätta grammfonsamarbetet under 1961 och 1962, men på grund av "statsmakternas kraftigt minskade anslag" var man tills vidare tvungen att tacka nej. Olrog vände sig då till Stim och anhöll om ett lån till SKAP på 40 000 kronor som skulle återbetalas genom royalty på försålda skivor. När Sveriges Radio fick veta detta erbjöd man sig att ställa upp med motsvarande summa. Det räckte till ytterligare sex lp-skivor med svenska evergreens.

Lite smolk i bågaren förekom naturligtvis – grammfonbranschen har i alla tider varit mycket känslig för inbillade eller verkliga intrång på sina domäner. I ett brev till sina styrelsekollegor skriver Olrog: "Grammfonindustrin har före jul försökt avvärja radions schlagerinspelningar genom att låta deras representant Holmstedt för radiochefen påtala, att dessa schlagerskivor var så pass kommersiella, att egentligen skulle grammfonindustrin gjort dem. På så sätt har man velat sätta en käpp i hjulet för radions grammfoninspelningar."

Han kostar också på sig en liten spark på de multinationella smalbenen: "Vi har mest uppehållit oss vid svenska evergreens, ett material som funnits tillgängligt för grammfonindustrin alltsedan verken skapades."

En god sak förde konflikten med sig: kontakt hade etablerats och Olrog fick klart för sig att från och med nu måste SKAP-stödda inspelningar av svensk musik dels intensifieras, dels göras i samarbete med grammfonbolagen.

1963 förmedlade Olrog ett avtal mellan Stim och Skandinaviska Grammfon Aktiebolaget (numera EMI Music Sweden AB) om en serie inspelningar

av visor och underhållningsmusik. Till producent utsågs denna artikels författare. Sveriges Radios underhållningsorkester och ett stort antal visartister engagerades i den största satsningen på svensk musik som dittills hade gjorts.

Projektet ledde till ett förtroendefullt samarbete mellan Olrog och under-tecknad som på Olrogs förslag anställdes av Stim 1965 som inspelningschef. Stims inspelningar skulle göras i samarbete med grammofonbolagen och Sveriges Radio. Skivmärket Phono Suecia inregistrerades för speciella produktioner.

Det stora intresset från radions sida hängde alldeles säkert ihop med det faktum att en viss piratradiosändare kastat ankar utanför Nynäshamn och tvingat fram det som kallades Melodiradion. Behovet av grammofonskivor var stort, särskilt behovet av svensk musik i moderna instrumentalversioner.

Teveteket och andra projekt som inte genomfördes

Även om radion fortfarande var det i särklass främsta lanseringsmediet så hade televisionen förändrat arbetsmarknaden för SKAP:s medlemmar. Framföranden i direktsända eller inspelade program var naturligtvis viktiga men det spelades också mera undanskymd musik i tv-reportage och dokumentärfilmer. Stims avräkning för "tv-bakgrund" motsvarade den som gällde för grammofonmusik i radions program.

Olrog ville som hjälpmedel för dem som lade bakgrundsmusik till tv, film och radio bygga upp något som han kallade Tevetek. Genom överföringar av befintliga, kommersiella inspelningar till ett skivbibliotek med kategori- och slagordsregister, "musikassociationer", hoppades han kunna konkurrera med biblioteksmusiken från Bryll, Chappell och andra. "Verk som redan är alltför kända bör i regel inte förekomma – associationerna skall ges av musikens karaktär, inte av redan kända titlar."

Teveteket skulle ha nordisk prägel och SKAP:s systerföreningar i de nordiska länderna fick omgående inventera sina samlingar av lämpliga inspelningar. Olrog var som vanligt ivrig att sätta igång: han presenterade sin idé i juni 1963 och allt material skulle senast den 15 december inlevereras till SKAP. Följande år räknade han med att 75 exemplar av ett musikpaket motsvarande 10 lp-skivor skulle kunna ställas till tv- och filmbolagens förfogande.

Själv tvekade han inte ett ögonblick om att kunna lösa alla upphovsrättsliga

problem: "Detta relativt billiga Tevetek bygger ju helt på kommersiella inspelningar. Dessa får utan vidare användas, såvida inga droit moralespekter beträffande vissa seriösa verk lägger hinder i vägen."

Entusiasmen för Teveteket var stor och grammofonbolagen var inte ovilliga att medverka. Många skivor hade bekostats av SKAP och Sveriges Radio, så producenternas rättigheter hade han alltså gott hopp om att kunna lösa. Upphovsmännens tillstånd kunde säkert ordnas genom Stim och NCB. Men han hade inte räknat med den tredje parten: exekutörerna. De medverkandes rättigheter hade stärkts i en ny upphovsrättslag och 1963 bildades Sveriges Artisters och Musikers Intresseorganisation, SAMI. Där var man mycket tveksam till projektet och i SKAP:s årsredogörelse för 1964 rapporterades att styrelsens begäran om musikernas medverkan till ett Tevetek hade avslagits.

Projektet rann alltså ut i sanden trots massiva arbetsinsatser av styrelsens medlemmar med Olrog som primus motor. Samma resultat blev det tyvärr med många idéer som denne uppslagsrike man lanserade. Ännu existerar pärmar i Stims källare som påminner om projekt som han skisserade och lät någon annan under noggrann övervakning utarbeta. Vad Olrog tänkte göra med alla förteckningar och sammanställningar var oklart. Bland titlarna kan nämnas *Svenska visor och schlager 1920–1940*; *362 svenska schlager som vi sällan hör sjungas*; *Svenska schlager framförda i radion*; *Mest sålda skivor och noter*; *Århundradets älskade örhängen*; *Repertoar att arrangeras och instrumenteras för Militärkår och Salongsorkester med utgångspunkt från Musikinspektörens önskemål*.

SKAP:s arkiv

Redan 1944 kunde man läsa i ett SKAP-protokoll: "På förslag av Hylin beslutades att söka få till stånd ett SKAP:s not- och skivarkiv, och skulle till förlag och grammofonfirmor översändas en skrivelse med begäran om benäget bistånd att förverkliga detta önskemål, som skulle bli av värde såväl för nuvarande medlemmar som för kommande tider."

Einar Hylins framtidsvision skulle bli verklighet på femtiotalet när Ulf Peder Olrog och Fritz Gustaf Sundelöf fick ett ökat inflytande i föreningen. Olrog, som hade initierat Svenskt visarkiv, hade redan reserverat den skyddade musiken för ett annat arkiv som han döpte till SKAP:s arkiv. Han

kände väl till Fritz Gustaf Sundelöfs kunskaper i vår nöjeshistoria och skulle i honom få ett utomordentligt redskap. Fritz Gustaf gick med stor entusiasm till verket, sprang runt till antikvariat, köpte in mängder av slitna och gulnade pianonoter på auktioner och hade alltid blicken öppen för nöjeshistoriska fynd i form av tidningsklipp, revyprogram, bilder och memoarer.

Till en början inhystes det växande arkivet i ett rum intill Olrogs våning på Nybrogatan men i mitten av sextioalet flyttades samlingarna till Stockholms Körförbunds lokaler på Grev Magnigatan. Sorteringen inför flytten var ett omfattande arbete. Olrog begagnade sig av många vänner och bekanta med goda kunskaper om den svenska schlagern för att göra den grannlaga fördelningen mellan Svenskt visarkiv och SKAP:s arkiv. En av dessa var Rune "Gnesta-Kalle" Gnestadius. Han berättar om sitt uppdrag för Olrog:

Inför Svenskt visarkivs tillkomst var vi några som blev ombedda att komma hem till honom och sortera noter: en hög för visor och en för schlager:

– Å e ni osäkra på vad som e vad så ha i minnet att e de en 12–14 verser innan nån slår ihjäl sej – då e de visa. Går de på två verser å en refräng, då e de schlager.

1966 övertog Stim arkivet som idag ingår i Svensk Musik Swedmic AB.

Från understöd till hederslegat och statliga stipendier

Så snart Olrog hade blivit styrelsemedlem i mitten av 1950-talet utsågs han att representera föreningen i Stims Understödsnämnd. Redan under trettioalet hade SKAP fått fördela en mindre del av FST:s bidrag från Stim till sina medlemmar; begreppet stipendier användes inte på den tiden. Bidragen var heller inte avsedda att användas till studier eller resor utan helt enkelt för att lindra den fattigdom som de flesta av dåtidens upphovsmän upplevde. Avräkningarna från Stim var lukrativa bara för ett fåtal populära låtskrivare; de flesta levde i misär och var tyngda av lån. Fram till 1957 ingick ordet "Understödsförening" i SKAP:s namn. Ett anslag direkt från Stim gjorde det då möjligt att dela ut föreningens första verkliga stipendier samtidigt som begreppet understöd tonades ner.

Kommunala och statliga stipendier kunde man bara drömma om; det var områden som inmutats av FST:s tonsättare och försvarades med näbbar och

klor. Men styrelsen kände att en ändrad inställning från samhällets företrädare var på väg och 1961 påpekade Olrog och ordföranden Einar Hylin för Stockholms Stads Kulturdelegation att populärmusikens upphovsmän också borde komma ifråga för stipendier. Resultatet blev att det första hederslegatet från Stockholms Stad till en SKAP-medlem gick till Ruben Nilsson 1962. Summan var 2 000 kronor.

Däremot förekom det inte att SKAP:s medlemmar kom ifråga för statliga stipendier. De var förbehållna FST:s tonsättare och fördelades vid den tiden av Kungl. Musikaliska Akademien. Vid förfrågan hos Akademiens sekreterare om det lönade sig för Evert Taube och Bengt Hallberg att söka de treåriga 10 000-kronorsstipendierna blev svaret: "Stipendierna är inte avsedda för auktorer av det slaget."

Men Olrog och Hylin gav sig inte utan bearbetade envist Ecklesiastikdepartementet. När de under hösten 1961 åter hänvisades till Kungl. Musikaliska Akademien i stipendiefrågor visades brevet med Akademiens synpunkter för departementet. De passade samtidigt på att ge information om medlemmarnas ekonomiska förhållanden och om populärmusikens olika genrer och betydelse för kulturlivet. Detta resulterade i statsverkspropositionen 1962 i en kommentar som lät förstå att populärmusikens upphovsmän också skulle bli delaktiga av stipendier som utgick från statliga medel: "De statliga tonsättarstipendierna synes inte böra reserveras för uteslutande kompositörer av större verk; även framstående kompositörer på exempelvis den litterära visdiktningens och den mer kvalificerade underhållningsmusikens område bör komma i åtanke vid fördelningen av dessa stipendier."

SKAP:s styrelse applåderade Olrog och Hylin som genom en kraftanstängning hade lyckats passera denna milstolpe i föreningens historia. SKAP blev också representerad i den nya Konstnärsstipendienämnden där Olrog blev en av ledamöterna.¹

Men Musikaliska Akademien var fortfarande ovillig att släppa till några stipendier till visdiktare och jazzkompositörer. Evert Taube och Bengt Hallberg fick återigen, trots propositionen, beskedet att "stipendier av den typ som närmast kunde komma ifråga finns inte lediga".

Bättre gick det när Konstnärsstipendienämnden hade bildats och Akademien inte längre var allenarådande som remissinstans. Historiens första statliga stipendier till SKAP-medlemmar tilldelades 1963 Evert Taube, Bengt Hallberg, Georg Riedel, Olle Adolphson, Karl Gerhard och Rune Lindström. Totalt fick FST:s medlemmar dela på 325 000 kronor (inklusive Akademiens

pott) och SKAP bara på 55 000 kronor, men det var i alla fall en bra början.

Olrog hade utnyttjat kulturellt respekterade medlemmar som spjutspetsar och en mera framstående sextett än 1963 års statliga SKAP-stipendiater får man leta efter. Men utan envishet och kraftfull argumentation skulle det förmodligen tagit ännu många år innan visan och jazzen hade brutit igenom stipendievallen.

Svensk Populärmusik/Gröna katalogen

Hösten 1958 fick SKAP ett extra anslag från Stim "för att kunna verkställa en allsidig inventering av det material inom populärmusik som finnes tillgängligt å förlag etc". Nu började Olrog att planera en not- och skivförteckning som skulle heta *Svensk populärmusik* med arbetsnamnet *Gröna katalogen*. Det skulle ta fyra år av intensivt arbete av Olrog och Fritz Gustaf Sundelöf innan man 1962 kunde ge ut en stencilerad upplaga. I förordet skriver Olrog:

Våra officiella bibliotek har ofta lättare att finna ett litet tillfällighetstryck med begravningsverser från 1700-talet än en schlager som tryckts i 10 000-tals exemplar under 1920-talet. Katalogiseringen är obefintlig eller miserabel. En del noter har tydligen helt försvunnit och stundom är även musikförlagens exemplar förkomna. Ännu beklagligare är förhållandet när det gäller inspelningar. Så har t.ex. en rad insjungningar med Ernst Rolf från 1920-talet helt försvunnit. Och till och med i radions grammofonarkiv letar man nu förgäves efter en del skivor av Zarah Leander, Karin Juel och Povel Ramel från slutet av 40-talet.

Föreliggande verk har utarbetats inte bara med sikte på radions och televisionens alltmer växande stab av discjockeys och musikmedarbetare. Filmens, grammofonbolagens och pressens folk behöver också ett mera lätthanterligt hjälpmedel för att kunna leta sig fram i den svenska musikfloran.

Först när Stims Informationscentral för Svensk Musik bildades 1965 kunde man trycka *Svensk Populärmusik*. Den gavs ut 1968 med Bengt och Margit Haslum i redaktionen. Naturligtvis med gröna pärmar.

Katalogen innehåller svensk musik som var upphovsrättsligt skyddad när den trycktes. De flesta av verken är förlagda men när det gäller jazz och underhållningsmusik har också opublicerade manuskript tagits med.

Bland schlager gjordes ett urval av bara verkligt populära melodier. I övrigt

försökte man ta med så mycket som möjligt av det som fanns på noter och skivor av visor, barnvisor, underhållningsmusik och jazz.

Det som skulle visa sig vara särskilt intressant är ett register med titlar och slagord, framför allt substantiv i melodititlarna, men också ämnesområden, motiv, stämningar, attityder och textens början – överhuvud taget sådant som kunde underlätta att finna en viss melodi och ge tips om musik för olika sammanhang. Det finns också en kronologisk schlagerförteckning över populära melodier 1900–1966 och en pseudonymförteckning.

I samband med att den stencilerade upplagan gavs ut ombads docent Bengt R. Jonson, Svenskt visarkiv, att närmare definiera begreppet visa. Hans terminologiska skiss "Vad är en visa?" återfinns efter förordet i den tryckta upplagan.²

Katalogen omfattar 1900-talet fram till och med 1966. Några år senare gjordes ett supplement för åren 1967–1969. När ytterligare ett supplement planerades visade det sig vara omöjligt att åstadkomma en förteckning med samma urvalsprinciper som tidigare. Nu fullkomligt exploderade den svenskproducerade populärmusiken och en ny "grön katalog" skulle bli alltför omfattande.

Svensk Populärmusik har genom åren förvandlats från en aktuell katalog till en katalog över svenska evergreens. Som sådan är den outhärlig.

Stenkakan – ett försvinnande kulturarv

Som ovan nämnts hade Olrog noterat att 78-varvsinspelningarna var på väg att försvinna. Det innebar att många intressanta och tidstypiska verk försvann och att röster som en gång varit populära och kända inte längre kunde höras. SKAP inbjöd därför Sveriges Radio, Kungliga Biblioteket, musikförläggare, grammofonbolag och diskofiler att gemensamt starta en insamling av så många 78-varvsskivor som möjligt för kommande arkivering, *Operation Stenkaka*. Insamlingen blev en succé och Sveriges Radios grammofonarkiv och Nationalfonoteket fick dela på tiotusentals skivor.

Musik i reklam

Information om svensk musik och reklam för svensk musik hade Olrog ingenting emot. Men när titlar på svenska schlager och visor användes i reklamsammanhang utan upphovsmännens tillstånd reagerade han.

Ett fall som upprörde många var när Plastic Padding i sin reklamslogan använde en av Evert Taubes visor: "Så länge skutan kan gå skall det vara Plastic Padding på." Inte bara fånigt utan också orytmiskt! Företaget försvarade sig med att "som bekant kan kompositörer låna hela åtta takter ur ett musikstycke utan att intrång anses föreligga".

Stimchefen replikerade: "Ingenting kan vara felaktigare och det bör än en gång kraftigt understrykas, att talet om de åtta takterna är en fullkomlig myt. Lika lite på det andliga området som på det materiella området får man stjäla något. Även här gäller Guds bud. Tack och lov."

Olrog satte igång med en ordentlig utredning om utnyttjandet av litterära och musikaliska verk i reklamsammanhang. Två förslag presenterades:

1. Stim hjälper upphovsmannen att övervaka att ingen användning sker utan särskild överenskommelse.
2. De upphovsmän som anser sin produktion kunna karakteriseras som oöm bruksmusik överlåter temporärt reklamrättigheterna till Stim.

Men förslagen är inte så enkla att genomföra som de låter. Om verket skall framföras offentligt är bevakningen mycket besvärlig. Det går knappast att hindra den lokale bagaren att spela Olrogs "Bullfest, bullfest hela da'n" i utställningsmontern på Lantbruksmässan om mässan har ett generellt musiktillstånd från Stim. Det skulle vara både dyrt och opraktiskt att ha särbestämmelser för ett antal enskilda verk. Dessutom måste hänsyn tas till att den ideella rätten inte kan överlåtas av upphovsmannen till Stim.

En rad anmälda fall av påstått otillåtet utnyttjande tvingades man hantera:

- En restaurang i Stockholm hade vecka efter vecka försökt locka besökare med "Kom, kom, kom till smörgårdsbordet".

- En större bilfirma inbjöd i jätteannonser till "Bilfest, bilfest hela da'n" och det är klart att läsaren omedelbart fick Olrogs *Bullfest* i tankarna.

- När undertecknad vann televisionens melodifestival med "Vita vidder" hade Swissair en vit helsida i Dagens Nyheter med ett flygplan och texten "Följ med Swissair till vita vidder".

- En firma i Göteborg använde "Mamma är lik sin mamma" för att göra reklam för ett tvättmedel.

Ologrs utredning pågick under flera år men ledde inte till några åtgärder. SKAP avstod ifrån att driva osäkra och dyrbara mål, även om en prejudicerande dom hade kunnat vara intressant.

Dramatisering av slagertexter

När upphovsmännens verk användes i tv-program fick de naturligtvis sina Stimavräkningar men någon ersättning för utnyttjade och dramatiserade textmotiv och miljöer blev det inte:

Det finns enligt styrelsens mening anledning att kritiskt granska vissa tv-sändningar av slag- och vistexter. Styrelsen bör under en månad noggrant följa tv-programmen och notera de fall, då påtagliga missgrepp göres, som t.ex. när Ulf Peder Ologrs eller Evert Taubes visor framföres i dramatiserad form.

Stimchefen Sven Wilson hade klart motsatt sig att förhandla om särskilda ersättningar för sådana framföranden. Att kräva betalt för något så svårdefinierbart som rättigheter till dramatisering av texter ansåg han inte vara Stims uppgift.

Ologr opponerade sig mot Stimchefens beslut:

En revyteater gör ett utklädselnummer med någon eller några av en visdiktares figurer eller den visuella bakgrund som visan inbjuder till. I regel sker detta i samförstånd med förläggaren eller auktor och för dem båda innebär t.ex. ett fem-minuters-nummer på Folkans revyen ersättning (som även det ofta betalas via Stim) på ett par tusen kronor. När något dylikt sker för en miljonpublik i en tv-show ersätts upphovsmannen genom Stim för sedvanlig uppföranderätt knappast med mer än hundra kronor, förmodligen med betydligt mindre.

Utan att egentligen behöva betala något extra får man en mängd uppslag om dekor, koreografi, bakgrund, handlingsschema osv. Vi har ett intryck av att en del av tv:s underhållningsprogram tenderar att bli en samling revynummer om vilka de verkliga idégivarna och upphovsmännen sällan tillfrågas.

Men några avtal med tv angående dramatiserade texter blev det inte, trots Ologrs argumentering i Stims styrelse.

Stims Publikations- och Propagandanämnd

Stim har under hela sin verksamhet använt en del av sina intäkter till propaganda för svensk musik. 1958 konstituerades Stims Publikations- och Propagandanämnd som bestod av medlemmar från FST, SKAP och Musikförläggareföreningen. Stimchefen var nämndens ordförande och Olrog utsågs till en av SKAP:s representanter. Nämndens uppgift var att fördela anslaget mellan föreningarna medan det praktiska informationsarbetet skulle utföras av föreningarna själva. Under Olrogs aktiva period i SKAP:s styrelse var Stims Publikations- och Propagandanämnd den enda möjligheten att få del av medel som Stim genom sina internationella avtal hade rätt att använda för svensk musikpropaganda. I stort sett alla Olrogs idéer erhöll bidrag från dessa så kallade "nationella medel".

Men behovet av en verksamhet under fastare administrativa former växte sig allt starkare och 1965 presenterade Sven Wilson ett nytt förslag: bildandet av Stims Informationscentral för Svensk Musik, en fristående sektion inom Stim med en egen styrelse utsedd av Stims styrelse. Då var Olrog på väg bort från SKAP och deltog aldrig i den nya organisationen.

Ulf Peder Olrog lämnar sina uppdrag

På ett styrelsemöte i början av sextiotalet meddelade SKAP:s ordförande Einar Hylin att han hade köpt anrika Abraham Lundquists Musikförlag. En ordförande med starka förlagsintressen hade tidigare varit otänkbart: intressekonflikter mellan upphovsmännen och "arbetsgivarna" musikförläggarna kunde ständigt flamma upp. Risken att Einar Hylin i något ärende skulle ta förläggarnas parti lämnade inte styrelsen någon ro. Man beslöt därför att Olrog skulle ingå i Stimchefens rådgivande organ, Beredningsutskottet, den verkliga maktpositionen i Stim och egentligen vikt för föreningens ordförande. Sedan mitten av femtiotalet hade Olrog varit den som haft störst inflytande i både SKAP och Stim men han kände sig inte road av någon ordförandepost. Det passade honom mycket bättre att spela rollen av chefsideolog och hålla sig i bakgrunden. Att byta ut en förläggare mot en radiotjänsteman var dessutom inte lämpligt.

I Beredningsutskottet blev han tvungen att ta itu med helt andra ärenden

än vad han hade ägnat sig åt tidigare. I Stims värld handlar det om kundavtal, dokumentation, avräkningar och juridiska frågor. Han blev till exempel en av de ansvariga för förhandlingarna med Sveriges Radio, en uppgift som till slut blev omöjlig för den nyblivne radiomedarbetaren.

Inför årsstämman 1965 meddelade Olrog att han ville lämna alla sina uppdrag. Han hänvisade till sin tjänst vid Sveriges Radio som övergått till fast anställning; han kunde inte längre slitas mellan dubbla lojaliteter.

SKAP stod nu vid ett vägskil och insåg att en styrelse utan Olrog måste ha en ordförande öppen för förändringar. Einar Hylin, som lett SKAP i tjugotre år, hade visserligen ställt sin plats till förfogande men ett omval skulle med största sannolikhet bli följden om inte radikala åtgärder vidtogs.

Några dagar före stämman bjöd Olrog hem föreningens vice ordförande Roland Levin till sitt hem på Nybrogatan. Undertecknad blev också inbjuden, förmodligen i egenskap av den unge påläggskalv som Olrog själv just hade placerat på Stim. När vi hade trängt oss ner i soffan bakom en kaffebricka (och ett stort trumset) berättade Olrog om sina planer för SKAP:s framtid: Roland Levin skulle väljas till ordförande och min uppgift skulle bli att genom Stims Informationscentral öppna lämpliga dörrar in i Stim. Själv lovade han att stanna kvar ytterligare ett år tills hans styrelsemandat gick ut. Sedan var det punkt slut! Det inofficiella direktivet från Olrog till valberedningen var: "Se till att Roland Levin väljs till ordförande!" Så blev det också.

Men Olrogs inflytande minskade och nedtrappningen började. För oss som räknade oss till Ulf Peders vänkrets blev tillvaron förändrad. Ännu några år fanns det anledning att ofta styra stegen mot den korridor i Radiohuset där han residerade, men hans tid och ork räckte nu bara för att sköta Underhållningsavdelningens angelägenheter i det turbulenta sextiotalets slutskede, en tid som kanske inte passade humanisten och akademikern Ulf Peder Olrog allra bäst.

Under första hälften av sextiotalet hade han lyckats förena sitt SKAP/Stim-engagemang med ansvaret för en mängd projekt inom radiounderhållningen. De flesta, för att inte säga alla, gynnade naturligtvis svensk populärmusik, men då de administrativt och planeringsmässigt inte hade med SKAP och Stim att göra har de inte medtagits i denna översikt utan bör bli föremål för en särskild undersökning. Ett viktigt exempel är *Svensktoppen* som tillkom hösten 1962 och som när detta skrivs 2011 ännu lever kvar.

Efter 1966 fick SKAP sköta sig själv och under de få år Olrog hade kvar att leva visade han sig mycket sällan vid föreningens sammankomster. SKAP

visade sin uppskattning för Olrogs insatser genom att tilldela honom ett Fred Winter-stipendium och förära honom SKAP:s hederstecken i guld. Några månader efter Ulf Peder Olrogs bortgång 1972 instiftades Stiftelsen Ulf Peder Olrogs Minne av tre av de organisationer och institutioner för vilka Olrog spelade en stor roll: SKAP, Svenskt visarkiv och Samfundet Visans Vänner i Stockholm.

Noter

- ¹ Jfr Alf Arvidssons artikel "Ulf Peder Olrog som mediatör och brobyggare" i detta nummer av *Noterat*.
- ² Artikeln finns även omtryckt i *Noterat* 9 (2001).

Källor

Tryckta källor

Elmquist, Håkan (red.) 2001. *Det svenska musikundret 75 år. Från Fred Winter till vår tid. Föreningen Svenska Kompositörer Av Populärmusik, SKAP, 1926–2001*. Stockholm: Ekerlid.

Otryckta källor

SKAP:s styrelse- och årsstämmoprotokoll samt korrespondens 1945–1972.

Ulf Peder Olrog som mediätör och brobyggare

Alf Arvidsson

I en diskussion om Ulf Peder Olrogs betydelse i det samhälle han verkade i är det värt att notera hur han intog rollen som mediätör, eller brobyggare, någon som förmedlar mellan olika världar eller sfärer. För att utöva en sådan roll krävs en förmåga att kunna röra sig i olika sammanhang, och att skapa uttryck som förenar två eller flera världar så att de blir förståeliga för flera publikers och gränserna mellan dem krackelerar. I internationell folkloristik används beteckningen "trickster" för figurer som fyller den här funktionen, ofta med humor, där poängen kan ligga i att kända saker placeras i nya sammanhang och används på nya sätt. I denna artikel vill jag belysa Olrogs roll som mediätör i svenskt musikliv, särskilt med exempel på hur han medverkade i att förändra populärmusikens status.

Som aktör i det svenska efterkrigssamhället framstår brobyggandet alltså som ett typiskt drag för Olrogs verksamheter. I sin visdiktning förenade han det akademiska med det folkliga, i populärkulturellt gångbara former. Geografiskt kan vi se att han introducerade flera norska visdiktare i Sverige, och han var också pionjär med att kombinera svensk visdiktning med västindiska influenser. I hans vetenskapliga gärning kan vi se liknande tendenser. Att ta sig an skillingtrycksutgivningen var på ett sätt en omdefinition av det akademiska folkvisestudiet, där flera folkliga men tidigare underkända genrer nu blev synliga och möjliga att diskutera. Initiativet att starta Svenskt visarkiv innebar att en institution tillägnades att med permanens studera en musikalisk genre som överbryggar mellan olika klasser och skikt. Hans stort anlagda ansats till djupstudie av en traditionsmiljö, det aldrig färdigställda Nötöprojektet, låg också tidigt framme i sin strävan att förlägga den akademiska forskningen till den folkliga miljön och inte bara till bibliotek och arkiv.

Populärmusikens status

Under 1950-talet fördes flera diskussioner, ibland kanske man kan tala om kampanjer, där vissa populärkulturella yttringar fördes fram med argumentation för ett större konstnärligt erkännande. Evert Taube arbetade för att höja både visans status och sin egen – något som många understödde. Jazzmusiken hade från att tidigare dominerats av dansfunktionen mer och mer blivit ett fält för musikalisk sofistikaion och utlopp för kreativitet, och nu höjdes många röster för att det offentliga samhället borde bereda utrymme för jazzen. Dessa argument fördes då i motsättning till den konventionella musikaliska genrehierarki där symfoni, stråkkvartett och opera var de värdefulla formerna och populärmusikområdet i bästa fall var ett steg på vägen till förståelse av den goda musiken. Förutom sortering av genrer samverkade den hierarkiska ordningen också med en motsvarande ranking av yrkesroller, där de musikhögskoleutbildade tonsättarna, musikdirektörerna och musikerna tillskrevs de ansvarstygda och relevanta posterna i det offentliga musiklivet.

Runt 1959–60 växte den kulturpolitiska debatten fram i Sverige. Den fråga som först stod i fokus gällde konstnärernas sociala situation, primärt inkomsterna. Det fanns ju redan stipendier som förvaltades av de konstnärliga akademierna, men medlen räckte inte till alla som kunde komma i fråga. Ett tecken för denna debatt är att välgörenhetsorganisationen Lions 1960 delade ut stipendier till några av landets ledande konstmusikaliska tonsättare.

Konstnärsstipendierna, Olrog och SKAP

I föreningen SKAP, Svenska Kompositörer Av Populärmusik, hade man försökt att föra fram sina medlemmars och medlemsgruppens positioner. När SKAP fick en plats i ledningen för STIM försökte man föra fram enskilda medlemmar (Karl Gerhard, Evert Taube) som möjliga för STIM:s stipendier, men FST, Föreningen Svenska Tonsättares dominerande position omöjliggjorde detta. När så dåvarande ecklesiastikdepartementet år 1961–62 planerade för införandet av statliga konstnärsstipendier vilket skulle komplettera akademimedlen gjorde så Ulf Peder Olrog tillsammans med SKAP:s ordförande Einar Hylin en ministeruppvaktning där de talade för att

även verksamma inom populärmusikområdet skulle kunna vara berättigade som mottagare, och de var lyckosamma. I proposition nr 62/1962 talade departementschefen, dvs. ecklesiastikministern Ragnar Edenmann, för en utbyggnad av det statliga stipendiestödet, och skisserade utformningen av vad som inrättades som Konstnärstipendienämnden.

Inom den fria sektorn ryms företrädare för så många och olika konstnärliga inriktningar att en uppräknning i kategorier inte gärna kan bli fullt uttömmande. Utöware av en rad konstarter kan ha anknytning både till den ena eller den andra av dessa kategorier. Det är därför viktigt, att de stipendieutdelande instanserna inte ser för snävt på sin uppgift. Jag vill i detta sammanhang tillägga, att de statliga tonsättarstipendierna inte synes böra reserveras för uteslutande seriösa kompositörer av större verk. Även framstående kompositörer på exempelvis den litterära visdiktningens och den mer kvalificerade underhållningsmusikens område bör enligt min mening kunna komma i åtanke vid fördelningen av dessa stipendier.¹

Den 23 oktober 1962 höll Konstnärstipendienämnden konstituerande möte där Einar Hylin var en av de ordinarie och Olrog hans suppleant. I den första stipendieutdelningen fick då bl.a. Bengt Hallberg, Jan Johansson, Georg Riedel, Evert Taube, Karl Gerhard och Olle Adolphson arbetsstipendier. 1964 infördes även konstnärbelöningar, dvs. det fram till nu existerande systemet med garantilön. I den första omgången återfanns bl.a. visdiktaren Ruben Nilson. 1965 var Olrog ersatt av Roland Levin – så att Olrog själv kunde söka; han fick också stipendium enligt beslutet i februari 1966.

Olrog och mötet mellan jazzen och folkmusiken

Ulf Peder Olrog var också verksam vid Sveriges Radio, och det under en period då samhället förändrades från att vara dominerat av tryckta medier till att de audiovisuella medierna får en starkare och mer självständig position. Radio, TV, grammofonbransch är inte längre enbart något som avspeglar vad som händer i samhället, utan får en drivande roll, blir platser där det som händer i samhället händer. Det är också en period då motsvarande omvärderingar sker i de estetiska systemen. Vad som är värdefulla musikaliska former omvärderas, och även synen på olika formers karaktär omformuleras. Här

spelar Ulf Peder Olrog viktiga roller, där både hans status som akademiker, originell musikskapare och som verksam vid Sveriges Radio med tillgång till radiomediet som plattform i offentligheten möjliggör att han är aktiv i att föra denna utveckling framåt.

Det kan anas av antydningar här och var att Olrogs engagemang i radio-underhållning och melodiradio under 1960-talet hade som ett syfte att främja skapandet av populärmusik med svenska utgångspunkter. Som aktiv inom SKAP och med stor kännedom om medlemmarna och deras produktioner kunde han både vara en resurs för Sveriges Radio i uppbyggnaden av melodiradion, samtidigt som han skapade nya former för radiounderhållning som i förlängningen gynnade kollegorna i SKAP.

Här är relationen till jazzmusiken, och till de svenska jazzmusikerna, intressant att granska. Här kan man se hur Olrog agerar aktivt för att understödja 1960-talets tendenser att blanda jazz med svensk folkmusik. Ett exempel är hur Jan Johansson och Bengt-Arne Wallin fick i uppdrag av Olrog att göra nytolkningar av kända gamla barnvisor, både från folklig tradition och Alice Tegnér och Felix Körling. Wallin skriver i efterhand: "Som devot folkmusikforskare ville UPO även ha en musikbank av låtar och visor bearbetade av jazzmusiker. Avsikten var att sända dessa stycken som pausmusik, mellan olika radioprogram, och på så sätt skulle volymen av svensk musik öka."²

I processen att göra svensk folkmusik till ett seriöst underlag för jazzmusik spelade Olrog en medierande roll också genom att som akademisk forskare ge legitimitet till sådana försök. På omslaget till Bengt-Arne Wallins LP *Old folklore in Swedish Modern* från 1962 återges i sammandrag ett samtal mellan Wallin, Olrog och Carl-Erik Lindgren som hade i uppgift att skapa en omslagstext. Samtalet uppges ha förts hemma hos Olrog.

L: Jag skall fråga Dej, Olrog, rakt på sak eftersom Du är minst sagt hemma på området: "Kan Wallins tolkningar av folkmusik kallas för helgerån, för en vandalisering av ett material. Som bort lämnas i fred i sin ursprungliga form?"

O: Absolut inte! Här är det avgjort fråga om en konstnärlig bearbetning av stoffet. Så länge det görs med smak och finesse, kan jag inte tro att någon kan bli upprörd över att höra visorna behandlas som jazz.

[...]

L: Olrog, tycker Du en sån här inspelning har någon funktion att fylla alls?

O: Givetvis – för det första har ju musiken ett obestridligt egenvärde. För det andra hoppas jag den kan väcka speciellt den unga generationen till insikt om

vilken underbar melodiskatt vi har i Sverige och att det finns en tradition vi måste ta vara på. Det finns fortfarande chanser att rädda en del stoff tack vare bandinspelningsapparaterna. Här kan ungdomen göra en stor insats, och jag tror Wallin talar ungdomens språk.

[...]

(Här lade Olrog på en skiva av Lena Larsson. Vi lyssnade fascinerade och kom snart fram till att det var fråga om jazzsång på ett märkligt sätt. Olrog var föga överraskad.)³

Lägg märke till att den svenska folkmusiken var så pass sakraliserad i dåtidens samhälle att begreppet "helgerån" kunde komma på tal (vilket det hade gjort tidigare, t.ex. vid Bengt Hallberg och Stan Getz inspelning av Ack Värmeland du sköna 1951). Notera även hur Olrog utnyttjar chansen att lansera balladsångerskan Lena Larsson för jazzentusiasterna.

Ett av de andra betydande projekten där jazz mötte svensk folkmusik skedde 1965, där Bengt Hallberg, Jan Johansson, Georg Riedel och Bengt-Arne Wallin fick kombinera traditionsinspelningar från Sveriges Radio med live-musik för egna grupper – från början SR:s bidrag till en europeisk radiotävling och senare utgivet som LP:n *Adventures in Jazz and Folklore*. Här fanns Olrog också med tillsammans med Matts Arnberg som drivande bakom projektet och med sin närvaro garant för att denna hopblandning av genrer, högvärderat och tidigare lågvärderat, var ett seriöst projekt inom underhållningens ramar. Det kan tolkas som en demokratisering, riktad åt båda hållen: den kulturellt erkända musiken förs ut i aktuella folkliga sammanhang, och en ungdomlig populärmusik medverkar i ett uttryck som ger den en förhöjd status. Underhållning är inte bara något som konsumeras för stunden, utan ställs i en dynamisk-organisk relation till bildning. Olrog verkar alltså som akademiker, folkbildare och underhållare i samma ögonblick. En utökad granskning av hans radioverksamhet skulle förmodligen ge många fler exempel på hur han fungerat som mediatör och brobyggare.

Sammanfattning

Ulf Peder Olrog kan betraktas som en mediatör som förmedlade och förenade olika sidor i svenskt musikliv, vilket skapade nya former och bidrog till att upplösa gränser. Detta exemplifieras i artikeln med hur hans lobbyarbete

bidrog till att visdiktare och jazzmusiker blev inbegripna i de statliga konstnärsstipendierna när den verksamheten startade 1962, och vidare hur han som akademiker bidrog till att legitimera projekt där svensk folkmusik blandades med jazz.

Noter

¹ Proposition nr 62/1962 sid 27.

² Kjellberg 2009:234.

³ Lindgren 1962.

Källor och anförd litteratur

Riksarkivet: Konstnärsstipendienämnden, protokoll och ansökningshandlingar 1962–1967.

Riksdagstryck: proposition nr 62/1962.

Kjellberg, Erik 2009. *Jan Johansson – tiden och musiken*. Hedemora: Gidlunds.

Lindgren, Carl-Erik 1962. Omslagstext till LP Bengt-Arne Wallin: *Old Folklore in Swedish Modern*. DUX Dry 1700.

Arkivmediemannen

– Ulf Peder Olrog som forskare och arkivbyggare

Mathias Boström

I samband med att Svenskt visarkiv firade 60 år i maj 2011 utgavs en antologi, *Studier i folkets visor*, där visforskningsbidrag av arkivets grundare Ulf Peder Olrog samlats.¹ Arbetena skrevs under 1950- och 60-talen och saknar faktiskt motsvarigheter i tidigare forskning – ingen hade haft samma ambitionsnivå som Olrog när det gällde den stora omfattningen av det material som ingick i hans undersökningar. I den här artikeln ska jag titta närmare på hur Olrog genomförde sin visforskning i praktiken mellan 1940- och 1960-talen. Hur producerades och presenterades kunskaperna? Vilka hjälpmedel underlättade eller var nödvändiga för denna verksamhet? Genom mitt arbete vid Svenskt visarkiv, i synnerhet som en av redaktörerna till den ovan nämnda antologin, har det nämligen blivit tydligt för mig att Olrog i sin verksamhet som forskare och skapare av Svenskt visarkiv 1951 arbetade intensivt med olika medieformer för fixering, mångfaldigande, sortering och presentation av information kring de visor han intresserade sig för.

Medier används här i vid bemärkelse, bredare än det kanske vardagligare bruket av begreppet där massmedia avses (tidningar, radio, tv, internet). Med medium avses här en kanal som förmedlar information (ordet mediums ursprungliga betydelse är ju "mellanhand"). Ur ett sådant perspektiv kan i stort sett allt vi har omkring oss användas för att sända eller försöka läsa av budskap, med andra ord: fungera som medier. I det här sammanhanget kommer jag emellertid – med något undantag – att inskränka undersökningen till mer handfasta former för informationsbevarande och -sorterande. Medierna har träffande beskrivits av medieforskaren Marshall McLuhan som "människans utbyggnader", en förlängning av våra sinnen, förmågor och tankeprocesser, medan antropologen Ulf Hannerz ser dem som "kulturens särskilda teknologi".² Samtidigt påverkar den medieteknik vi har tillgång till de möjliga resultaten genom sin utformning och de bruk de därigenom lättast lämpar sig för.

I Ulf Peder Ologs fall menar jag att det medielandskap som han rörde sig i hade direkt inverkan på utformningen av hans undersökningar och de

resultat som var möjligt att nå. Detta innebär dock inte att han ska betraktas som en slav under dåtida medieteknikers begränsningar. Tvärtom kommer det att framgå av det följande att Olrog var en kreativ användare av såväl sin tids mediala som sociala förättningar.

Olrogs forskningsfråga

Ulf Peders Olrogs stora engagemang i vad jag här kallar *arkivmedierna* är intimt kopplat till det vetenskapliga problem inom visforskningen som upptog i stort sett hela hans gärning på området. Frågan gällde vilka visor som varit mest populära förr i tiden, närmare bestämt de visor som varit mest spridda och omtänkta bland bredare folklager i Sverige under 1700-talet och i synnerhet 1800-talet. Olrog skiljer sig från många tidigare och senare visforskare i och med att han försökte anlägga ett värdeneutralt förhållningssätt till urvalet av vismaterial, medan visforskningen i övrigt har varit starkt inriktad mot genrer som ansågs värdefulla på grund av ålder, funktioner eller estetik – det stora intresset för medeltida ballader är här typexemplet. I sin forskning om popularitet var emellertid de kvalitativa aspekterna hos visorna av underordnad betydelse; i andra undersökningar förekom det att han också ägnade särskilt intresse åt speciella genrer.

För Olrogs del inleddes visforskningen, så vitt det har gått att utröna, med en trebetygsuppsats i litteraturhistoria i Uppsala 1946. I uppsatsen undersökte Olrog vilka av de mer eller mindre kända svenska skalderna – s.k. litteraturskaldar – som hade fått sina dikter tryckta i *skillingtryck*, ett av de viktigaste medierna för spridning av visor i Sverige från 1600-talet och in på 1900-talet. Det visade sig exempelvis att C. M. Bellman hade flest texter tryckta: Olrog identifierade 96 olika vistexter av Bellman i skillingtrycken, sammanlagt publicerade 321 gånger.

Hur gick då Olrog praktiskt tillväga för att undersöka detta litteraturskaldernas och visornas popularitet? Grunden till undersökningen var redan lagd genom att kortregister över stora delar av den största skillingtryckssamlingen, Kungl. bibliotekets, redan hade upprättats några år tidigare. Med utgångspunkt från dessa utvecklade Olrog en egen kortkatalog över de författare som ingick i undersökningen och som fanns representerade i skillingtryck.

Kortkatalog

Vad utmärker kortkatalogen som medium? Vanligtvis är det ett informations-reducerande medieformat, i den meningen att det endast är viss information om objektet (metadata) som kanaliseras med hjälp av kortet. Ett kort i Olrogs första "kulturskalderegister" innehåller exempelvis endast uppgift om författare, textens förstarad och eventuella titel, hänvisningarna till de tryck i KB:s samling som den ingår i, samt det totala antalet tryck med texten.³

I jämförelse med en förteckning, en annan medieform för att organisera information, har kortkatalogen en stor medial fördel i och med att den inbördes ordningen mellan innehållet inte är fast, vilket lätt möjliggör kompletteringar och omsortering. Däremot kan korten bara ingå i en ordning åt gången, så för att ha tillgång till flera ordningar av informationen samtidigt måste korten mångfaldigas och sorteras efter olika principer – exempelvis efter textbörjan, tryckår eller ämne när det gäller visor i skillingtryck. Dessutom är kortkatalogen ett sorterings- och eftersökningsmedium, men mindre lämpat för presentationer, vilket jag återkommer till nedan. (Bild 1)

Si god dag min sköna flicka
hur mår hon i sitt sinn.

7:8. 6 B. O. Brandts Visbok nr 62.

ÅBO.

*Svas Goddag min flicka sköna
vad mår du i ditt sinn*

Bild 1. Kortkatalogen som arkivmedium. Här ett exempel ur renskriften av Svenskt visarkivs kortkatalog över svenska visors förstarader. Av kortet framgår att vistexten finns nedskriven i O. Brandts visbok, som förvaras i Åbo. Den handskrivna anteckningen är en typologisering, som talar om att visan är en av de mer frekventa visor som trycktes i skillingtryck och därmed ingår i Svenskt visarkivs skillingtrycksregistrant (Svas). I denna kan man finna belägg för visor av denna typ under visans vanligaste textbörjan: "Goddag min flicka sköna..."

Efter sitt första kortregister över litteraturskalderna inriktade sig Olrog på att skapa ett register över visorna i svenska skillingtryck i sin helhet, vilket skulle ligga till grund för hans planerade licentiatavhandling i folklivsforskning i Uppsala, som lades fram 1951. Det stora skillingtrycksmaterialet i hans avhandling, uppgående till fler än 34 000 tryck, var emellertid inget Olrog tänkte registrera helt på egen hand. Med stöd från Svenska litteratursällskapet och Kungl. Gustav Adolfs akademien ordnade Olrog istället extern finansiering från forskningsfinansiären Humanistiska fonden för att kunna avlöna en vän, vissångaren Uno Strömbad, för att göra registreringsarbetet i en kortkatalog inspirerad av Nationalbibliotekets i Helsingfors skillingtryckskatalog. Det omständliga arbetet med att mångfaldiga kort, så att de skulle kunna insorteras i flera register, kringgick Olrog inledningsvis genom att ordna sponsring från företaget Ljungströms Ångturbin A/B, vilka kostnadsfritt ställde ljuskopieringsutrustning till förfogande. Då räckte det med att skriva ett kort på transparent papper utifrån vilket flera kopior senare kunde framställas för olika kataloger. Vid samma tid genomfördes också registreringen av den omfattande pristävling i visinsamling som Radiotjänst (som Sveriges Radio hette fram till 1957) var en av arrangörerna för i början av 1940-talet. Olrog blev involverad i arbetet med att utse vinnare och förmådde även radioföretaget att använda liknande utformning vid registreringen av visorna och tekniken för mångfaldigande av korten. På så sätt kunde Olrog utan egen ansträngning få tillgång till uppsättningar av katalogkort över Radiotjänsts folkvisesamling om 13 000 visor till sitt register, vilket även – vid sidan av skillingtrycken – hade börjat inkludera visor i samlingar av uppteckningar.

Arkivet – ett medium

För sitt fortsatta intresse av att undersöka folkets visor i manuskript och andra typer av tryck insåg Olrog tidigt att de nödvändiga registreringsarbeten som krävdes inte kunde göras på egen hand eller borde genomföras i privat regi. Ett medium av ett annat slag och på en annan nivå än en kortkatalog behövdes: en institution, ett arkiv – också det en typ av medium i den allmänna mening som används här. Som medium betraktat kan arkivinstitutioner inrymma en mängd arkivmedier för att lagra, bearbeta och tillgängliggöra information. En styrka med institutioner är att de potentiellt är oberoende av de enskilda medarbetarna för sin fortlevnad och därmed möjligtvis mer långsiktiga och



Bild 2. Arkivmediet Svenskt visarkiv från början av 1950-talet. Uno Strömblad, närmast i bild, och Ulf Peder Olrog i Svenskt visarkivs första lokaler på Styrmansgatan i Stockholm. Strömblad sorterar kort bredvid mikrofilmsläsaren. Foto i Svenskt visarkiv.

stabila än en enskild persons verksamhet. En arkivinstitution i ryggen ger dessutom en möjlighet till att bli professionell i verksamheten och innebär en annan kontaktyta mot omvärlden i och med att en person kan agera som representant för arkivet och inte bara i egen sak. Institutioner kan ge intryck av att vara mer officiella och allmänna medan de i själva verket inte sällan är – eller i varje fall börjar som – mer eller mindre dolda plattformar för genomförandet av de ledande företrädarnas personliga projekt.

Som redan framgått hade Olrog ett brett kontaktnät som skapade förutsättningar för hans visforskning, gällande såväl finansiering och arbetskraft som medieteknik. På liknande sätt knöt han till sig flera allierade för att kunna skapa en institution för visor. Med hjälp av sina goda kontakter inom Visans vänner (i första hand skeppsredare Sven Salén), på det akademiska området och inom andra kulturarvsinstitutioner lyckades Ulf Peder Olrog skapa stiftelsen Svenskt visarkiv 1951, i vilken han utsågs till sekreterare i styrelsen och förste föreståndare för arkivet. (Bild 2)

Typologisering

Vid sidan av den kontinuerliga utbyggnaden av arkivets register över visors förstarader – ett arbete som för övrigt fortfarande pågår – var en av de viktigaste uppgifterna för Visarkivet att försöka skapa en överblick över det registrerade vismaterialet. Detta skedde genom att Olrog och Bengt R. Jonsson, hans efterträdare som arkivchef från 1954, genomförde en typbestämning av visorna, där så var möjligt. Till hjälp hade de typologier över olika visgenrer – typologierna kan i sig betraktas som en särskild medieform där klassificeringen av visor under samma typnummer sammanlänkar visbelägg som annars saknar direkta kopplingar till varandra (bild 1). Dessa typförteckningar var antingen hämtade utifrån eller utvecklade på Visarkivets uppdrag. Till de förra hör de danska typologierna över medeltida ballader, balladens efterklang och äldre skämtvisor samt Johan Nordlanders typnumrering av vaggvisor, barnvisor och vallvisor. De som utvecklades för Svenskt visarkiv på 1950-talet var Nils Denckers sångleksregistrant, Svenskt visarkivs skillingtrycksregistrant och restkategorin "diverse frekventa visor". Den sistnämnda rymde visor som fanns i ett flertal belägg – och därför kunde anses ha varit populära och därmed av intresse för Olrogs forskning – men som inte föll in under någon av de övriga typologierna.

Kopiering

Bland annat för arbetet med att typologisera visor krävdes tillgång till visuppteckningarna i sin helhet – den begränsande informationen på katalogkorten räckte inte alltid för att klassificera visorna. En omfattande kopieringsverksamhet av visuppteckningar och -tryck byggdes därför upp och här användes olika dupliceringsmedier, där tillgänglighet till apparatur och arkivets ofta ansträngda ekonomi var avgörande för valet av teknik. Som användare av Visarkivet kommer man än idag – vid sidan av de tidigare nämnda ljuskopierade katalogkorten – i kontakt med drygt halvsekelgamla helioprint- och fotostatkopior samt mikrofilmer (bild 3). Kopiering skedde emellertid inte enbart på helmekanisk väg. En viktig resurs var under lång tid maskinskriverskor som användes såväl för avskrifter av vistexter som utskrifter av manuskript; i likhet med många andra forskare och skribenter vid denna tid tycks Olrog ha skrivit det mesta av sina texter för hand. (Bild 4)

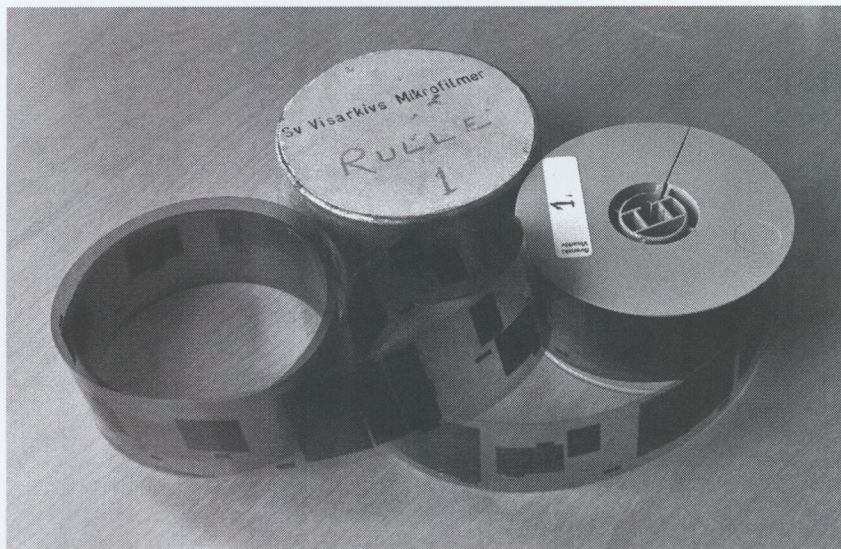


Bild 3. Mikrofilm: en av flera arkivmedier för kopiering som använts i Svenskt visarkiv.
Foto: Torbjörn Ivarsson.

Olrogs presentationsmedier

Ulf Peder Olrog hade en gedigen humanistisk utbildning med akademiska betyg i nordiska språk, klassisk fornkunskap, historia, litteraturhistoria och folklivsforskning. I sin visforskargärning var han dock huvudsakligen kvantitativt inriktad och sociologiskt inspirerad. I recensionen av antologin *Studier i folkets visor* i Svenska Dagbladet beskriver Lars Lönnroth honom som "en riktigt gammaldags ärkepositivist" och "kamrersnatur", medan jag personligen ser något som mer påminner om en ingenjör i Olrogs bruk av alla tabeller, kurvor, geometriska figurer och inte minst de egenutvecklade frekvensförteckningarna, vilka jag återkommer till.⁴

Som ovan nämnts är kortregistret ett bra medium för ordnande av material, men inte för presentationer. I dessa sammanhang användes istället huvudsakligen förteckningar och tabeller och andra grafiska representationsformer. Framför allt Olrogs licentiatavhandling i folklivsforskning från 1951 består till stor del av förteckningar, tabeller och linjediagram på millimeterpapper (vilka inte sällan sträcker sig över flera sidor) samt geometriska figurer (bild 5). Användningen av dessa representationer ger

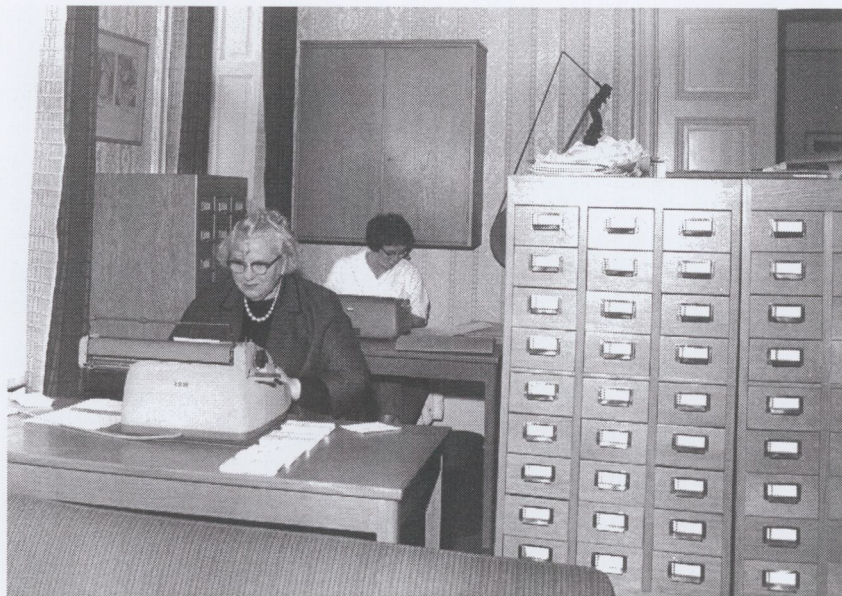


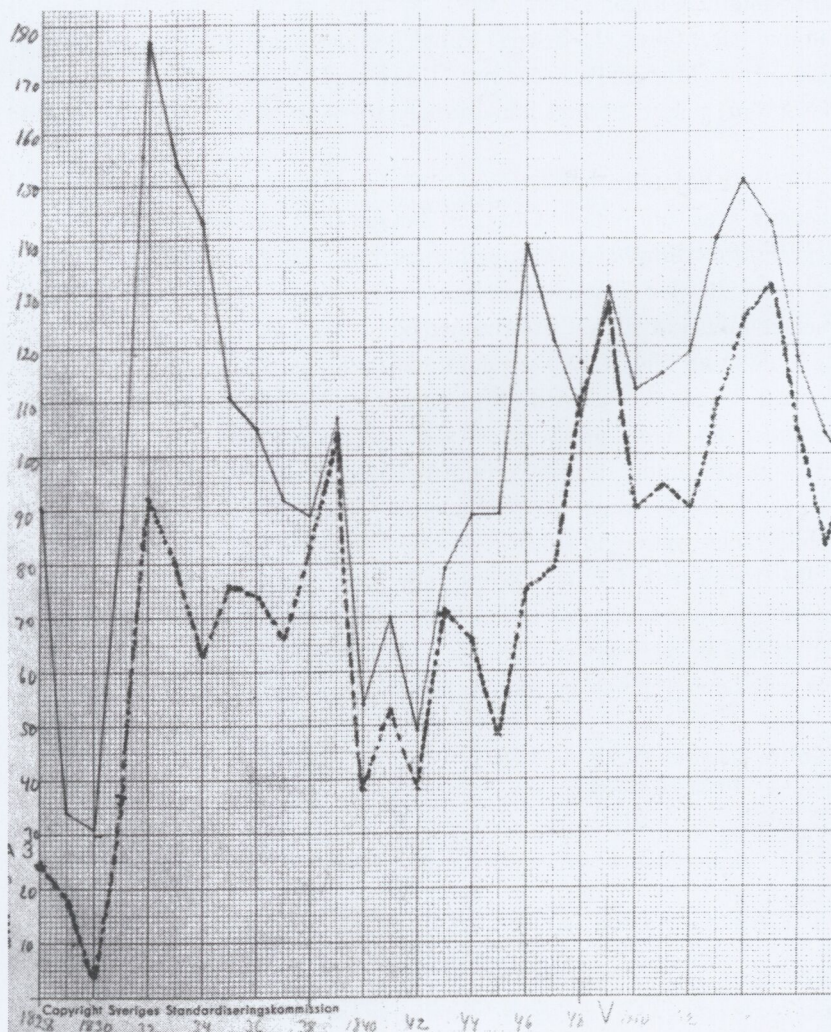
Bild 4. En blick in i arkivmediet SVA av år 1965, med de oundgängliga kortskåpen och maskinskriverskorna Tyra Pettersson och Toini Koistinen i full aktion. Foto i Svenskt visarkiv.

sammantaget en bra bild dels av hur pass omfattande det material som Olrog försökte överblicka var, dels om svårigheterna att dra slutsatser utifrån sammanställningarna. Det är nog inte bara för dagens läsare som det inte är helt självklart hur alla tabeller och kurvor ska tolkas, även Olrog själv hade nog ibland svårt att inse vilka resultat han fått fram. Detta avspeglas säkerligen i hans olika sätt att försöka åskådliggöra materialet genom skilda presentationsmedier. Eftersom Olrog inte publicerade sin licentiatavhandling är det emellertid inte möjligt att avgöra vilken eller vilka presentationsmedier som han i slutändan skulle ha valt.

Bild 5. (Till höger.) Ett utsnitt ur ett linjediagram till Olrogs licentiatavhandling (1951). Här visas antalet bevarade skillingtryck i Kungl. bibliotekets respektive Uppsala universitetsbiblioteks samlingar 1828–1857.

Tabeller

För kvantitativa sammanställningar – exempelvis antal skillingtryck per år eller antal gånger en enskild visa trycktes – arbetade Olrog med olika slags tabeller: handskrivna, maskinskrivna eller framställda med hjälp av en räknemaskin. I vissa fall kompletterades tabellerna med parallella presentationer av materialet i form av linjediagram (grafer) – för att visa skillnader



över tid (bild 5) – eller grafiska mängdrelationer för att gestalta överlappande och unikt material i olika samlingar.

Förteckningar

Ett annat sätt att presentera kortregistren var i form av förteckningar som sammanfattade någon särskild aspekt av kortregistrens innehåll. Exempelvis sammanfattar Olrog alla belägg i Kungl. bibliotekets skillingtryckssamling av biskop Frans Michael Franzéns visa "Till en yngling", som börjar "Goda gosse glaset töm", genom att ange hänvisningen till de tryck som visan ingår i (bild 6).

Detta är ju inte en helt lättöverskådlig presentationsform, utan för överblickens skull utarbetade Olrog istället ett nytt presentationsmedium – *frekvensförteckningen*. Av bild 7 framgår hur "Till en yngling" betecknas i denna medieform. Intrycket av frekvensförteckningen är att den är matematiskt influerad till sin utformning och utläsningen är inte helt intuitiv (se bildtext till bild 7). Det ska dock understrykas att Olrog själv inte tycks ha varit slutgiltigt nöjd med utformningen av frekvensförteckningen – han använder den inte i sina senare tryckta texter. Däremot använde han den i stor utsträckning som bakgrundsmaterial till de omfattande visstudier han genomförde i slutet av 1950-talet och början av 1960-talet, vilka först publicerades i antologin 2011.

De största av Ulf Peder Ologs undersökningar publicerades alltså inte under hans livstid. Ett problem med hans vittfamnande forskningsinriktning var att han aldrig blev färdig med den totala överblicken av materialet – det dök hela tiden upp nytt material och nya kategorier av visor som han ansåg

Goda gosse glaset töm.
Till en yngling

E 1801 o, 1810 e, i, 1824 p, 1825 ff, 1832 x³,
1839 g³, 1851 o³, 1852 r, 1864 yy, 1868 rr,
1836 b³
N 1798 f, 1808 e

Bild 6. Ett exempel på Ologs utskrift av innehållet i litteraturskaldsregistret. Här samlas alla belägg i KB:s skillingtryckssamling av Franz Michael Franzéns text "Till en yngling", som tonsatts av Olof Åhlström.

$$N 1798 f \quad \frac{3}{0} \frac{2}{1} \frac{2}{2} \frac{3}{3} \frac{2}{5} \frac{2}{6} / 4$$

Bild 7. Frekvensförteckningen för Franzéns visa "Till en yngling". "N 1798 f" är signumet i KB för det första daterade trycket. De följande siffrorna anger antalet utgåvor per decennium fram till och med 1860-talet. Siffrorna i nämnaren anger följande decennier, så att exempelvis "1" står för 1810-talet och "6" 1860-talet; numret i täljaren anger antalet tryck visan ingår i under respektive decennium. Olrog återfann alltså "Till en yngling" i tre tryck från 1800-talets första decennium (ett tryck mer än vad han angav i förteckningen i bild 6). Siffran efter snedstreckets motsvarar antalet belägg i uppteckningar i Svenskt visarkivs register, i detta fall fyra stycken.

måste bearbetas innan han kunde ta itu med slutarbetet. Studierna blir därför till stor del presentationer av forskningsprogram och vägar framåt för vidare forskning.

Inspelningsverksamheten

Trots att Olrog inte fick mycket av sin forskning publicerad, är hans betydelse för dagens folkmusik trots detta ändå mycket större än vad de flesta är medvetna om. Olrog samarbetade nämligen nära med Sveriges Radios folkmusikinsamling från och med 1950-talet, vilket Märta Ramsten behandlar närmare i sitt bidrag i detta nummer av *Noterat*. Olofs material-sammanställningar kom därigenom att få en direkt avgörande betydelse för vilka visor ur 1700- och 1800-talsrepertoaren – vilket ju var Olofs huvudsakliga intresseområde – som ansågs kunna vara möjliga att dokumentera på band i levande tradition. Tack vare Olofs omfattande överblick över vismaterialet blev det möjligt att dokumentera de stora repertoarerna om flera hundra visor, som Svea Jansson, Lena Larsson och Ulrika Lindholm vardera hade. Denna dokumentationsinsats blev genomförbar endast tack vare att insamlarna hade tillgång till förteckningar över vilka visor som man kunde efterfråga i samband med inspelningarna.

Det goda resultatet av radions inspelningsarbete fick emellertid konsekvenser för forskaren Olrog: i praktiken släppte han sin ambition att fortsätta denna karriärväg och färdigställa den doktorsavhandling om 1800-talets

visor som han lagt upp planerna för. Beslutet blev ännu tydligare i och med att han tog anställning på heltid vid Sveriges Radio 1964. Under 1960-talet ville Olrog lägga sin energi på att skapa källor istället för att sammanställa de redan befintliga: han ville se till att de äldre visor som ännu kunde dokumenteras i hans samtid blev inspelade. När radions inspelningsambitioner i början av 1960-talet inte motsvarade Olrogs började han se sig om efter andra möjligheter att bedriva insamling. Olrog var drivande i kontakterna med den svenska bandspelartillverkaren Luxor i Motala kring ett samarbete om folkmusikdokumentation. Luxor stod för utrustning och ekonomiskt stöd till en central samarbetsnämnd för svensk folkmusik, vilken bildades för detta syfte, med Visarkivet och dåvarande Musikhistoriska museet som de aktivt insamlade institutionerna. Olrog deltog själv i flera inspelningsresor (bild 8), där hans omfattande inspelningsprojekt på Nötö i Åbolands skärgård var det som låg honom närmast om hjärtat (se Ramstens bidrag).

Rullband var dock inte något som slösades med i början av 1960-talet, även om man blev sponsrad. Många av inspelningarna innehåller därför oftast endast framförandena av visorna, medan samtalen i anslutning till sången i många fall inte finns med. I likhet med de äldre visuppteckningarna är det visorna som objekt som står i centrum för den medierade representationen, inte framförandesituationen i sin vidare omfattning.



Bild 8. Ulf Peder Olrog och Jan Ling med en Luxor-bandspelare hemma hos Gideon och Edith Gustafsson i Vittinge 1962. Ur informationsbladet Luxor-kontakt nr 1, 1962.

I samtida jämförelse

Inledningsvis nämndes att omfattningen av källmaterialet för Olrogs studier var ojämförligt stort i jämförelse med föregångarna inom visforskningen. Hur står han sig då i relation till den övriga traditionsforskningen? Man kan klart konstatera att Olrogs kvantitativa allomfattande ambitioner låg i tiden. Några exempel: Folkmusikkommissionens Olof Andersson arbetade under 1940- och 1950-talet med sitt stora kortregister över varianter av spelmanslåtar, med stöd från professorn i musikforskning i Uppsala, Carl-Allan Moberg. Den sistnämnde deltog även i grundandet av Visarkivet och gjorde själv runt 1950 försök att utifrån kvantitativa utgångspunkter diskutera tonalitetsproblem i spelmansmusik. Vid Landsmålsarkivet i Uppsala, också med nära kopplingar till Visarkivet genom dess föreståndare Dag Strömbäck, bedrevs dels det stora projektet med en realkortkatalog med kategorier för hela den svenska folkkulturen och i anslutning till detta det stora kartografiska projektet "Atlas över svensk folkkultur". Jag tror inte att det är långsökta att säga att Olrogs val av forsknings- och arkivinriktning var en förutsättning för att tillräckligt många inflytelserika personer skulle kunna samlas runt grundandet av Svenskt visarkiv 1951.⁵

Den ambivalente mediemannen

Förhoppningsvis har det framgått att Ulf Peder Olrogs verksamhet på visforskningens och -insamlingens område präglades av ett stort engagemang för uppgiften. Med hjälp av intensivt bruk av olika arkivmedier för dokumentation, ordnande och presentationer kunde Olrog skapa ett visarkiv med överblick över stora delar av den äldre visan i Sverige till gagn för såväl egna som andras insamlings- och forskningsarbeten.

Samtidigt finns det hos Olrog ett tydligt avståndstagande från mycket av det handgripliga arbetet med arkivmedierna. Det tycks inte som att han kunde – eller ville – ägna sig helhjärtat åt alla uppgifter inom visforskningen. I Håkan Norléns minnesbok över Olrog beskrivs han som "kolossalt idérik" men samtidigt otålig och med avsaknad av rutin för att utföra uppgifterna på egen hand, enligt sin efterträdare som Visarkivschef, Bengt R. Jonsson.⁶ Arbetet med den praktiska skillingtrycksregistreringen och mångfaldigande

av katalogkort överlät Olrog på sin vän vissångaren Uno Strömblad under sista året på 1940-talet och i Visarkivets verksamhet på 1950-talet. Ansvaret som arkivchef lämnade Olrog efter tre år, möjligen trött på de administrativa uppgifterna och för att hjälpa till att trygga sin visforskarkollega Bengt R. Jonssons försörjning. Trots den stora entusiasm han kände för bandspelarens dokumentationsmöjligheter var han ovillig att själv hantera apparaten i insamlingssituationerna – för detta ville han ha med sig medhjälpare.

För sin visforskning skulle Olrog ha varit väldigt betjänt av att ha haft tillgång till dagens datorkraft, istället för sitt och Visarkivets närmast ändlösa utskrivande, kopierande och insorterande av kort och sammanställande av frekvensförteckningar. Det är nog ingen långsökt gissning att Olrog själv skulle ha varit en entusiastisk datorförespråkare. I Visarkivets styrelse propagerade han och Sveriges Radios Matts Arnberg redan 1969 för att de inspelningar som blev resultatet av den omfattande dokumentationsverksamheten som samarbetsnämnden drog igång 1968 skulle "katalogiseras med framtida databehandling i åtanke".⁷ Samtidigt var Olrog inte odelat positiv till en alltför långtgående datorisering. En av de sista visor Olrog skrev, "Välkomna in i vår bur", handlar om datorstyrd melodiradio, något han fasade inför.⁸

Sammanfattningsvis är det emellertid inte ambivalensen som är det mest intressanta med arkivmediemannen Ulf Peder Olrog. Istället menar jag att det mest fascinerande är den frånvoro av tvekan som fanns hos honom inför att ta itu med det sisufosarbete som uppordningen av det insamlade folkliga vismaterialet i praktiken var, och hur Olrog på många sätt använde sig av och utvecklade de mediala tekniker som stod till buds under hans tid och som kunde göras ekonomiskt tillgängliga för honom och Visarkivet. Genom idogt bruk av kortregister, kopiesamlingar, tabeller, grafer, frekvensförteckningar och inspelningar fördjupade Ulf Peder Olrog verkligen kunskaperna om visornas historia i Sverige. Även om vi som är verksamma vid Svenskt visarkiv idag har förutsättningar, forskningsinriktningar och möjligheter som skiljer sig från hans, så arbetar vi vidare i en anda som inte är väsensskild från Ologs.

Noter

- ¹ Förutom där annat anges är allt material till den här artikeln hämtat från Olrog-antologin *Studier i folkets visor*, och de inledningar som jag, Märta Ramsten och Karin Strand skrivit till de texter som publicerats där.
- ² McLuhan 1964. "The extensions of man" i original; Hannerz 1990.
- ³ Olrog 1946, s. 18 ff.
- ⁴ Lönnroth 2011.
- ⁵ Se Moberg 1950, Boström 2010 för Folkmusikkommissionen och Lilja 1996 för Landsmålsarkivets verksamhet.
- ⁶ Norlén 1986, s. 64.
- ⁷ Stiftelsen Svenskt visarkiv, styrelseprotokoll 2 juni 1969.
- ⁸ Norlén 1986, s. 100 f.

Källor

Otryckta källor

Svenskt visarkiv, Stockholm. Styrelseprotokoll för Stiftelsen Svenskt visarkiv 1969.

Tryckta källor och litteratur

- Boström, Mathias 2010. "100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning." Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (red.), *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*. Stockholm: Nordiska museet, s. 13–38.
- Hannerz, Ulf 1990. "Genomsyrade av medier. Kulturer, samhällen och medvetanden av idag". I Ulf Hannerz (red). *Medier och kulturer*. Stockholm: Carlsson.
- Lönnroth, Lars 2011. "Ord och många visor". [Recension av *Studier i folkets visor*] *Svenska Dagbladet* 2011-06-26.
- McLuhan, Marshall 1964. *Understanding media. The extensions of man*. London: Routledge.
- Moberg, Carl-Allan 1950. "Tonalitetsproblem i svensk folkmusik", *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 32.

Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog. Vänner berättar för Håkan Norlén*. Stockholm: Carlsson.

Olrog, Ulf Peder 1946. "Kulturskalder och skillingtryck." Opublicerad trebetygsuppsats i litteraturhistoria, Uppsala universitet.

- 2011. *Studier i folkets visor. Utgivna och kommenterade av Mathias Boström, Märta Ramsten och Karin Strand*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Ulf Peder Olrog och inspelningsverksamheten

Märta Ramsten

”I vad mån skall man främst satsa på ytterligare kopiering, katalogisering, materialsammanställning, vetenskaplig analys eller insamling?” Den frågan ställde Ulf Peder Olrog i en redogörelse för Svenskt visarkivs verksamhet åren 1951–1960 och den gällde de äldre folkliga visorna.¹ Under de första tio åren i institutionens historia hade ett oerhört stort källmaterial sammanställts och registrerats – allt efter principer utarbetade av Olrog.² Men mycket återstod att göra och Olrog gav inget direkt svar på frågan då – han menade att det är ett svårt avgörande.

Men fem år senare skriver han: ”Nu finns ingen anledning till tveksamhet längre. Man bör först och främst satsa på insamling och inspelning av de gamla visor och den folkmusik som fortfarande finns kvar. Det är vår skyldighet mot eftervärlden.”³

Parallellt med uppbyggnaden av visarkivet fortsatte Olrog sin egen forskning. Visarkivet var på sätt och vis en produkt av hans egen visforskning samtidigt som arkivet var en förutsättning för den. I den nyutkomna skriften *Studier i folkets visor* kan vi följa hur Olrogs forskningsmaterial hela tiden utökades, från skillingtrycken till visuppteckningar och så småningom också inspelningar. Det är just hans arbete ”på fältet”, hans satsning på inspelningsverksamhet som den här artikeln vill skildra.

Men varifrån kom idéerna? Hur såg läget ut när det gällde dokumentationen av folkmusik på 1940-talet och början av 50-talet, dvs. vid den tid då Olrog lade fram sin licentiatavhandling om folkets visor och Svenskt visarkiv började byggas upp?⁴

Man kan nog påstå att intresset för folkmusik rent allmänt var ganska svalt. Folkmusikkommissionen hade avslutat sin samlingsverksamhet efter utgivandet av *Svenska låtar* (1922–1940). Folkmusikinslag förekom visserligen i radions många reportageresor i olika delar av landet, men de sågs mer som kurios. Enstaka personer som violinisten Karl Sporr fortsatte att teckna ned visor och låtar med penna och papper, främst i Dalarna, där han under åren 1946–1955 dokumenterade folkmusiken i olika socknar.⁵ Inspelning var

det inte tal om då för privatpersoner – det var radion som hade de tekniska resurserna.

År 1947 tog Gustav Adolfs Akademien i samarbete med Radiotjänst initiativ till en större insamling av visor. Det var egentligen två folklorister som låg bakom och drev på, nämligen Hilding Celander, bl. a. grundare av Västsvenska folkminnesarkivet i Göteborg, och Olof Forsén – den senare var anställd vid radion och företog många reportageresor i landet. De hade tidigare varit med om att ordna flera pristävlingar för insamling av folkminnen i Västsverige.⁶ Den här gången vände man sig till radiolyssnarna i hela landet med en "pristävlan om den bästa otryckta folkvisan och folkvisesamlingen" och bad dem skicka in handskrivna visböcker eller skriva ned text och – om möjligt – även melodier till de visor som de mindes. Det kom in ca 13 000 visor.⁷ I uppordningen av materialet och i arbetet med att utse pristagare var Olrog delaktig.

Kontakter med radion

I uppföljningen av tävlingsvinnarna kom Olrog i kontakt med Matts Arnberg på Radiotjänsts musikavdelning som i slutet av 1940-talet hade påbörjat sina inspelningsresor ute i landet. De gjorde tillsammans en lång rad program om folkliga visor och passade då på att efterlysa visor i anslutning till programmen.

Exempelvis kan nämnas ett program där Olrog redogjorde för motivet i balladen "Den lillas testamente". Han berättade vidare att det var en internationell ballad, i England kallad "Lord Randal", att den sjungits i Sverige under tidigare århundraden, men numera ansågs utdöd här. Efter programmet hörde en lyssnare av sig från Rätansböle i Jämtland och berättade att hennes mor kunde sjunga den.

Det blev Olrog som åkte till Östersund och spelade in balladen för radions räkning. Kvinnan som sjöng in denna ballad hette Ester Andersson (f. 1900) och hade lärt sig visan av sin mormor född på 1830-talet. Denna inspelning som gjordes den 7 juni 1953 är så vitt jag vet den första traditionsinspelning som Olrog var med om.⁸

Genom de kontakter man fick via programmen förstod Olrog att visorna levde kvar i större utsträckning än han hade anat. Hans intresse för den "levande traditionen" hade väckts och gav nya frågeställningar som fick honom att fundera över inriktningen av visarkivets arbete som ju dittills

enbart hade utgått från skriftligt material. Samtidigt fick det betydelse för hans egen forskning. Här fanns det möjligheter att komplettera de äldre uppteckningarna med nutida inspelningar och det betydde att han fick ännu ett viktigt material att ta hänsyn till i sina studier av visornas popularitet och traditionens fortbestånd.

Han insåg också att han kunde använda en del av sin forskning, nämligen proportionsanalyserna av det äldre materialet, för att kunna gå metodiskt tillväga vid inspelningar hemma hos traditionsbärarna (se nedan). Analyserna fick utgöra underlag för frågelistor som Olrog utarbetade och som var avsedda att vara till hjälp att locka fram "glömda" visor.

Men det var inte bara via radiolyssnarna som Olrog fick kontakt med traditionsbärare. Som folklorist hade han goda kontakter med de folkloristiska arkiven och kunde via dem få tips om meddelare. Den viskunniga torparänkan Lena Larsson och hennes bror Anders Carlsson, hembygdsman och spelman, hittade Olrog via Västsvenska Folkminnesföreningen (numera Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet) i Göteborg, dit Anders Carlsson hade skickat berättelser och uppteckningar från sin hembygd Kungälv's Ytterby. År 1955 gjorde Olrog ett besök hemma hos Anders Carlsson och spelade in ett 20-tal visor och några spelmanslåtar för radion. Två år senare var Olrog och radions Matts Arnberg på plats i Kungälv's Ytterby igen och spelade då in framför allt Anders Carlssons 75-åriga syster Lena Larssons stora visrepertoar.

Olrog har själv beskrivit inspelningssituationen i sin artikel "Om ballader i levande tradition": "I deras hus vid kröken av Nordre älv nära järnvägsbron till Hisingen satt bror och systrar, hustrur, barn, svågrar och sjöng och berättade en hel dag ofta mer för varandra än för mikrofonen. Här levde visan i sin rätta miljö."⁹

Detta var början till den stora dokumentation av Lena Larssons vistradition som genomfördes av radion de följande åren. Det blev sammanlagt ungefär 250 visor, av dem var ca 140 skillingtrycksvisor. 1800-talets skillingtrycksvisor utgör alltså merparten av hennes repertoar och det helt naturligt eftersom det var de visorna som sjöngs mest och var moderna i hennes ungdom kring sekelskiftet 1900. Men hon sjöng också många äldre småvisor – vaggvisor, sånglekar, skämtvisor – och ett 15-tal s.k. medeltidsballader.

Just balladerna intresserade Olrog särskilt och vid genomgången av det stora upptecknade materialet hade han förstått att det borde finnas en del sångare som fortfarande kunde sjunga dessa episka visor. Ett av målen var att kunna göra en programserie i radion om den medeltida balladen och illustrera



Lena Larsson (1882–1967). Foto i Svenskt visarkiv.

med inspelningar ur den levande traditionen. Olrog skriver: "Ett samarbete mellan radion och Svenskt visarkiv inleddes. På visarkivet sökte vi spåra redan upptecknade traditionsbärare, samtidigt som vi gjorde förteckningar över de ballader som fortfarande kunde finnas kvar."¹⁰

Finlandsresan 1957

Det var framför allt i de finlandssvenska uppteckningarna gjorda på 1920- och 1930-talen som Olrog upptäckte många ballader. Det fick honom att ta kontakt med de finlandssvenska folkloristerna Greta Dahlström och Alfhild Forslin, som hade gjort många av uppteckningarna. De ombads att försöka hjälpa till att spåra de balladkunniga sångare som fortfarande fanns i livet. Det ledde till en omfattande inspelningsresa i de svensktalande delarna av Finland. Olrog deltog inte själv i resan. I stället var det Matts Arnberg som 1957 reste över med radions inspelningsbuss och guidades av Alfhild Forslin.

Resultatet av inspelningsresan blev över förväntan. Inte minst antalet inspelade ballader blev häpnadsväckande stort. Orsaken till det rikliga resultatet ansåg Olrog vara

att den äldre svenska vistraditionen levat kvar längre i svenska Finland än i Sverige. Det är mycket som tyder på att man fortfarande har större chans att rädda mer av detta stoff bland svenska Finlands trehundratusen invånare än



Hilma Ingbergs visor tecknades upp av Alfhild Forslin 1933 och spelades in av Matts Arnberg, Sveriges Radio 1957. Foto i Svenskt visarkiv.

bland våra åtta miljoner. Orsaken här till får sökas dels i den relativa isoleringen bland den svenska befolkningen i Finland, dels i det faktum att man där inte endast inom forskarnas kretsar har vårdat sig mera om sina egna folkminnen. Att bevara den gamla traditionen har varit hela folkets angelägenhet.¹¹

Men att det inspelade materialet kunde bli så stort och intressant under denna treveckorsresa berodde naturligtvis också på att Olrog hade hjälpt till med förberedelserna och att den sakkunniga guiden hade med sig listor på vad som tidigare hade tecknats upp hos dessa traditionsbärare. Utifrån dessa listor kunde traditionsbärarna påminnas om visor som de kanske inte hade aktuella.

Svea Jansson var det stora fyndet på denna resa, född 1904 på Nötö i Åbolands skärgård. Ungdomsåren hade hon tillbringat hos sin mormor, född 1842. Och det är från henne Svea fått en stor del av sin viserepertoar. Cirka 600 visor kom hon så småningom att sjunga in för radion, däribland ett 30-tal ballader. Både Svea och hennes mormor besöktes av folkmusikinsamlare på 1920- och 1930-talen och 1957 kunde Svea alltså komplettera dessa uppteckningar genom inspelningarna.

Olrog och Arnberg kunde nu genomföra sin programserie om den medeltida balladen och visa att många av balladerna hade levt kvar i traditionen. Några år senare publicerade radion också det stora LP-albumet *Den medeltida balladen* med ett urval ballader inspelade i Sverige och Svenskfinland. Till albumet hörde en bok där Olrog bidrog med en artikel om ballader i levande tradition.¹²

Via Svea Jansson kom Olrog att intressera sig närmare för de finlandssvenska vistraditionerna i Åbolands skärgård. Som en komplettering till de tidigare inspelningarna reste Olrog och Arnberg till Åland hösten 1962 där två systrar till Svea Jansson, Margit Blomster och Hjördis Husell, var bosatta. Vid den här resan deltog jag själv som adept och skötte bandspelaren. Jag kunde då studera Ologs noggranna förberedelser och hans tillvägagångssätt vid intervjuerna. Medan Arnberg gjorde den första delen av intervjun med försiktigt utfrågande om vissång i allmänhet och om viss repertoar, så följde Olrog upp detta med att systematiskt fråga efter visor som han hade antecknat och som han visste skulle kunna finnas hos dessa traditionsbärare. Vid denna resa dokumenterades också en av Sveas kusiner, Edit Johansson från Kimito, som även hon hade en stor repertoar. Året innan hade ytterligare en av Sveas systrar, Ester Sjöberg, spelats in av radion vid ett besök i Stockholm.



Svea Jansson från Nötö och hennes mormor Eva Gustava Jansson, f. 1842. Foto i Svenskt visarkiv.

Nötöprojektet

Som framgår blev Olrog alltmer intresserad av vistraditionerna på den lilla ön Nötö. Han ansåg det viktigt för sina forskningar att kunna göra en djupundersökning på Nötö, att så vitt möjligt spela in öbornas hela repertoarer av visor och göra intervjuer. Han insåg att han inte skulle kunna få teknisk hjälp från radion med denna typ av djupgående och mer speciell undersökning. Därför tog han kontakt med Luxor Industri AB som just hade kommit med en batteridrivna bandspelare – det fanns ingen elström på Nötö – och lyckades få både tekniskt och ekonomiskt stöd för inspelningsverksamhet på Nötö.

Inspelningarna ägde rum på Nötö i juli 1962 samt maj och juli 1964. Med

på en av resorna 1964 var sonen Bengt, som skulle sköta bandspelaren, och fotografen Göran Martéus.

Ett 30-tal Nötöbor intervjuades och 18 personer spelades in – förvånansvärda siffror med tanke på att det vid den tiden enbart bodde ett 40-tal personer kvar på ön. Olrog har själv redogjort för hela Nötöprojektet i sin artikel "Visorna från Nötö. Synpunkter kring ett inspelningsprojekt", tryckt i *Arv* 1965.

I huvudsak var det släktingar till förut upptecknade och inspelade invånare på ön som spelades in, bland annat Svea Janssons stora släkt. Men *ett* stort nytt fynd gjorde Olrog på Nötö – han tycktes själv vara mäkta nöjd med det – och det var hos ägarinnan till en av de största gårdarna på ön, änkefru Anna "Sjömor" Lindström, född 1875. Hennes visskatt var okänd även på Nötö. Inte mindre än 152 visor spelade Olrog in hemma hos henne och han anmärker att



Ulf Peder Olrog på väg till Nötö 1964 tillsammans med sonen Bengt. Foto: Göran Martéus.

nästan hela hennes repertoar härrör från tiden innan hon gifte sig 1897. Hon hade heller aldrig gått i skola och hade inte en enda visa nedskriven. Visorna plockade hon fram ur minnet, eller kanske snarare, lockade Olrog fram ur hennes minne.¹³

Avsikten med Nötöprojektet var, enligt Olrog, tvåfallt, dels "att undersöka vistraditionens liv och repertoarförhållanden inom ett begränsat samhälle", nämligen Nötö; dels "att klargöra förhållandet mellan primärt och sekundärt" i Svea Janssons visrepertoar, dvs. skilja ut de visor som levtt i muntlig tradition på ön från dem som kommit in under senare tid via lärarinnor och körledare. En jämförelse mellan Sjömons och Svea Janssons repertoar kunde också bevisa att en del av Sveas vistexter och melodier tillhörde ett äldre traditionsskikt, medan andra kommit till ön via skolan.

Vi möter här också två olika slags traditionsbärare. Sjömor sjöng sina visor i ungdomen och har inte haft behov av att sjunga senare. Men hon hade gömt



U. P. Olrog intervjuar Anna "Sjömor" Lindström, Nötö, f.1875. Foto: Göran Martéus.

sina visor i minnet och kunde plocka fram dem när hon blev påmind. Den sångglada Svea Jansson däremot har absorberat visor hela livet och också sjungit dem. Hon har ständigt fyllt på sin repertoar. (När jag besökte henne 1972 sjöng hon "Här kommer Pippi Långstrump".)

Som en biprodukt till Nötöprojektet ville Olrog också undersöka om man med hjälp av "spårmetoden" i kombination med proportionsanalytiska synpunkter på repertoaren kunde visa att det var idé att satsa på inspelning i flera områden.

Inspelningsmetoder

Olrog var ju folklorist och som redan nämnts hade han bra kontakter med sina generationskolleger bland traditionsforskarna vid landets folkminnesinstitutioner. För Olrog liksom för kollegerna var det fråga om att "rädda" så mycket som möjligt av äldre folkminnen – i det här fallet vistraditionen. De typer av frågelistor och insamlingsinstruktioner som användes vid institutionerna kände han väl till. Men han följde också med i den internationella facklitteraturen som behandlade inspelningsverksamhet och -metoder. Han var ytterst mån om att använda vetenskapliga metoder för att få ett så bra resultat som möjligt. I artikeln "Visorna från Nötö" beskriver han de olika metoder som han anser att det är fruktbart att använda. Ofta blir det fråga om flera metoder som används jämsides.

Kontaktmetoden är den enklaste och naturligaste, nämligen att via intresserade samlare och upptecknare i hembygdsrörelsen, vid museer och vid folkminnesarkiven, få tips om viskunniga personer i olika delar av landet (t.ex. Lena Larsson, se s. 112).

Efterlysningsmetoden har också berörts här. Den användes bl.a. vid de radioprogram som Olrog och Arnberg gjorde och där man passade på att efterlysa särskilda visor eller visgenrer.

Spårmetoden kallade Olrog det som ofta resulterade i en efterskörd, dvs. man följde äldre upptecknare i spåren och kunde komplettera tidigare uppteckningar med inspelningar. Vid Sveriges Radios inspelningsresa i Finlands svensksbygder genomfördes denna inspelningsmetod helt och fullt.

Den geografiska aspekten på inspelningsarbetet ansåg Olrog också vara en framkomlig väg att komplettera tidigare material, nämligen att systematiskt undersöka sådana områden där mycket litet eller inget alls förut upptecknats eller spelats in.

Den proportionsanalytiska metoden slutligen var nog den metod som intresserade Olrog mest – han var ju en stor vän av statistiska uppgifter och hävdade i sitt arbete på radion under senare år vikten av lyssnarundersökningar, liksom att han låg bakom flera av programmen med topplistor. Via visarkivets kataloger och register gjordes kvantitativa analyser av visornas förekomst. Utgående från dessa analyser upprättades frågelistor över de mest frekventa visorna inom olika genrer. Dessa listor skulle sedan användas vid grundliga undersökningar när de gällde större traditionsbärare. Framför allt använde han frågelistorna vid kartläggningen av Svea Janssons, Lena Larssons och Ulrika Lindholms repertoarer, de tre kvinnor som enskilt lämnat mest material till radions folkmusiksamling.

Kunskapen om dessa kvinnors sammanlagda repertoar var också förut-sättningen för programmet "Sjung visan för mig", en serie önskeprogram som Sveriges Radio sände 1961–62 med Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog som programledare. Inspelningarna gjordes med publik. De tre sångerskorna Lena Larsson, Ulrika Lindholm och Svea Jansson, fanns på scenen som en kunskapsbank ur vilken publiken kunde önska sig visor av alla slag.¹⁴ Det vill säga publiken hade i förväg fått Olrogs förteckning över sångerskornas repertoar i ett slags "frågebok". Att önskeprogrammet också fungerade som en förtäckt efterlysning av visor förstår vi av Olrogs kommentar:

Om det är några andra visor som Ni tror är gamla och som ni gärna skulle vilja höra igen så finns det en avdelning oskrivna blad i slutet av frågeboken. Där kan ni skriva ner några rader av visan som Ni kommer ihåg, helst då första versraden och titeln, så skall vi undersöka om vi har den bland radions inspelningar. Kanske kan vi genom dessa förfrågningar få korn på andra visor som fortfarande går att rädda undan glömskan. Därför är det viktigt att Ni efter "önskelistan" skriver ut Ert namn och nuvarande adress och gärna även namnet på den ort där Ni hört visan i Er barndom.¹⁵

Erfarenheterna från Nötöprojektet visade, enligt Olrog, att den proportionsanalytiska metoden var mycket användbar vid undersökning av större repertoarer. För en mer generell inventering av de folkliga vistraditionerna var däremot spårmetoden lämpligast, men gärna i kombination med andra metoder. Hans slutsats var att det fanns hållbara argument för att genomföra en inspelningsverksamhet på bred front. "Visorna finns där. Det gäller bara att ta vara på dem."

Och han fick rätt! När en landsomfattande inspelningsverksamhet väl kom

igång 1968 fanns mycket av äldre traditioner kvar att hämta runt om i landet. Det visar de ca 20 000 visor som sedan dess har spelats in av Svenskt visarkivs medarbetare. Och Olrogs genreförteckningar – frågelistor skulle jag vilja kalla dem – har kommit till användning vid många tillfällen och lockat fram visor som legat gömda längst inne i traditionsbärarens minne.

Inspelningarna har blivit ett viktigt komplement till det äldre upptecknade materialet och har givit många svar på de frågor som Olrog ställde i sitt föredrag från 1960: "Vad folk sjöng i de olika bygderna och hur den lokala repertoiren utformades samt (slutligen) vad individens sångskatt kunde bestå av." Men jag är övertygad om att Ulf Peder också skulle ha varit mycket nöjd med att inspelningarna fått viktiga roller från 1970-talet och framåt inom både det aktiva musiklivet och den musiketnologiska forskningen. De inspelade traditionsbärarna och deras visor har blivit starka förebilder för unga folksångare som tillägnat sig både repertoar och sångsätt. Inspelningarna – till skillnad från uppteckningarna – har lämnat ett nytt fält åt den musiketnologiska forskningen, nämligen att undersöka folkligt sångsätt och olika utförandepraktiska parametrar. Även detta skulle säkerligen ha intresserat den mångsysslande Ulf Peder Olrog.

Noter

- ¹ Olrog 1960, s. 131/2011, s. 195. Artikeln är en omarbetning av författarens artikel "Ulf Peder Olrog på fältet" som publicerades i *Noterat* 7, 1999.
- ² Det är dessa register som fortfarande utgör grunden i visarkivets arbete med det äldre vismaterialet.
- ³ Olrog 1965, s. 81/2011, s. 279.
- ⁴ Olrog 2011, text I.
- ⁵ Sporr 1999, s. 14 ff.
- ⁶ Västsvenska Folkminnesföreningens insamlingstävlingar behandlas i Fredrik Skott, *Folkets minnen*, s. 132 ff.
- ⁷ Sven-Bertil Jansson har i en artikel "Radiolyssnarnas visor" (*Noterat* 7, 1999) skildrat insamlingen och dess resultat.
- ⁸ Inspelningen återutgavs 1995 på cdn *Den medeltida balladen* (Musica Sveciae, Folk Music in Sweden, Caprice CAP 22035).
- ⁹ Olrog 1962, s. 74/2011, s. 236.

- ¹⁰ Ibid., s. 70.
- ¹¹ Ibid., s. 73 f.
- ¹² Sveriges Radios LP-album *Den medeltida balladen* med tillhörande bok publicerades 1962. Inspelningarna återutgavs på cd 1995 i serien Musica Sveciae. Folk Music in Sweden (Caprice CAP 22035).
- ¹³ De inspelningar som företogs i Åbolands skärgård somrarna 1962 och 1964 finns i Svenskt visarkiv samlingar (SVA BA 27-46, 59-79) tillsammans med kompletterande inspelningar som sonen Bengt gjorde vid årsskiftet 1971/72 (SVA BA 1388-1399).
- ¹⁴ Ett urval av dessa sångerskors repertoarer finns återgivna på dubbel-cdn *Lena, Ulrika, Svea* i serien Musica Sveciae. Folk Music in Sweden (Caprice CAP 22043). Sångerskorna och deras repertoarer presenteras också i Ramsten 1980, s. 104 ff.
- ¹⁵ Material kring "Sjung visan för mig" i Olrogs arkiv, SVA.

Källor och litteratur

Inspelningar

Den medeltida balladen. Musica Sveciae. Folk Music in Sweden (1995; Caprice CAP 22035).

Lena, Ulrika, Svea. Musica Sveciae. Folk Music in Sweden (1996; Caprice CAP 22043).

Svenskt visarkiv SVA BA 27-46, 59-79, 1388-1399.

Skrifter

Andersson, Nils & Olof Andersson 1922-40. *Svenska låtar*. Stockholm.

Jansson, Sven-Bertil 1999. "Radiolyssnarnas visor", *Noterat* 7.

Olrog, Ulf Peder 1960/2011. "Svenskt visarkiv 1951-1960. Något om dess tillkomst, arbetsresultat och framtida uppgifter." I Olrog, Ulf Peder, *Studier i folkets visor*. Utgivna och kommenterade av Mathias Boström, Märta Ramsten & Karin Strand. Stockholm; Svenskt visarkiv, s. 176-196.
- 1962/2011. "Om ballader i levande tradition." I Olrog, Ulf Peder, *Studier i folkets visor*. Utgivna och kommenterade av Mathias Boström, Märta Ramsten & Karin Strand. Stockholm; Svenskt visarkiv, s. 230-251.

- 1965/2011. "Visorna från Nötö. Synpunkter kring ett inspelningsprojekt". I Olrog, Ulf Peder, *Studier i folkets visor*. Utgivna och kommenterade av Mathias Boström, Märta Ramsten & Karin Strand. Stockholm; Svenskt visarkiv, s. 279–297.
- Ramsten, Märta 1980. "Jag vet så dejlig en ros. Om folklig vissång". I J. Ling, M. Ramsten & G. Ternhag, *Folkmusikboken*. Stockholm: Prisma.
- Skott, Fredrik 2008. *Folkets minnen. Traditionsinsamling i idé och praktik 1919–1964*. Göteborg: Institutet för språk och folkminnen.
- Sporr, Karl 1999. *Folkmusik i Leksand, Djura och Siljansnäs. Uppteckningar 1916–47*. Red: M. Ramsten. (Leksands sockenbeskrivning XI). Leksand: Leksands kommuns kulturförvaltning i samarbete med Svenskt visarkiv.

Litet vis- och låtlexikon

"Den Heliga Birgitta" – till V-nollan av Edvard Rosenblom

År 2003 firades 700-årsminnet av den Heliga Birgittas födelse, Heliga Birgitta vårt enda kanoniserade helgon, och tillika EU-helgon. Då publicerades i *Lilla Väg- och vattenbyggaren*, medlemsbladet för SVR, Sveriges Väg- och Vattenbyggare, denna artikel om den visa om den Heliga Birgitta, som tillägnades V-nollan vid Kongl. V-sektionen, Sektionen för Väg- och Vattenbyggnadskonst vid KTH, Kungliga Tekniska Högskolan, i Stockholm. Teknologerna i första årskursen benämns under den första månaden på höstterminen nollor. Denna tradition har ett viktigt syfte, att svetsa ihop årskursen, det är många gemensamma uppgifter som skall göras under de fem åren och ingen tar sin examen utan samarbete på ritsalen. Nolltiden avslutas med en nollegasque och i början av 1950-talet fick några V-nollor som nolleuppdrag att besöka Ulf Peder Olrog och försöka få honom att uppträda på festen. De återkom utan trubadur men med snapsvisan om den Heliga Birgitta tillägnad V-nollan av Edvard Rosenblom.

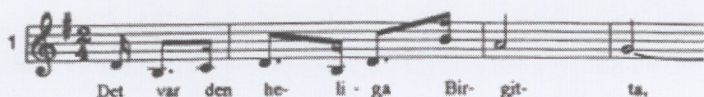
Den Heliga Birgitta

Det var den Heliga Birgitta
som var så helig så när helan gick
så satt hon bara där ä' titta
så att hon heller inte halvan fick
Då sa' den Heliga Birgitta
"Förlåt en kvinns person, som tar sig ton!
Om jag ej får en ters kan Ni i nästa vers
ett kanoniserat helgon hitta
som inte ä' kanon!"

Till V-nollan av Edvard Rosenblom

Sedan många år har jag forskat kring de visor som sjöngs på V-sektionen (Carstam: "Strindberg och En död ryss begravning"; sång av Olle Alvarsson, P2, jan 1994).

Håkan Norlén, studiekamrat till Ulf Peder Olrog i Uppsala och kollega på Sveriges Radio, har berättat för mig att Olrog brukade komma ner till vännerna på Södermanlands-Nerikes nation och föredra sina nyskrivna visor. Norlén satt med vid bordet när Olrog sjöng "Den Heliga Birgitta" på slutet av fyrtioalet. Melodin skulle enligt samma källa ha inspirerats av en spelmanslåt som hämtats hem vid deras gemensamma inspelningsresor till Dalarna vid mitten av fyrtioalet. Från Spelmansarkivet i Rättvik har jag erfarit att melodin ger vissa associationer till "Blank-Jons vals", en låt som ofta spelades på 1940-talet.



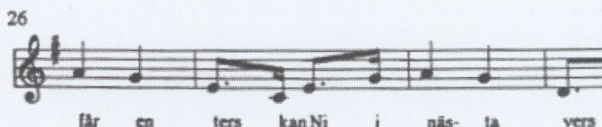
Omkring 1950 fanns visan också hos Adriankvintetten vid CTH, Chalmers Tekniska Högskola i Göteborg, och sjöngs oftast med ett lite swingbetonat gitarrackompanjemang i fyrtakt, med "ess-ters" i takt 12 och en förkortning i takt 11. Tonen ess blir här ett s.k. mollsubdominant kvint-sextackord, vanligt i schlager och swing. Detta ackord är ovanligt i Olrogs publicerade visor, ett undantag är hans "Gökuret".

Visan om den Heliga Birgitta, som är opublicerad, har förutom i stencilerade V-sånghäften, bara funnits med i två av V-sektionens sångböcker: *Ät mera frukt* (Dryselius/Hagström/Nyholm, 1955), och *Kongl. V-sektionens sångbok* 1967. Med sin speciella Olrogmelodi och den fyndiga texten har visan ofta framförts som solonummer.

Till texten av Olrogs "e o läroverksadjunkt i kristendom, Edvard Rosenblom" kan erinras om den uppenbarelse där Birgitta får tillåtelse att släppa sitt dåliga samvete för att hon då och då praktiserar den svenska överklassens vanor i fråga om mat och dryck.

Melodier förändras ofta över tiden. Melodin till "Den Heliga Birgitta" i 1967 års sångbok upptecknades efter en bandinspelning så som den sjöngs på V-sektionen 1953, något stämde ej mellan meter och melodi och visan följde med på Radiokörens internat, återkom i rytmjusterat skick och förelades Olrog som mindes, erkände och godkände rättelsen. Denna melodi har

samma tonart, G-dur, men 2/4 takt, och i takt 27 har "ess-ters" ersatts med "e-ters", (ess går också) och ovan nämnd förkortning har ej gjorts.



Visan har som många fina V-visor försvunnit ur senare V-sångböcker och därmed återgått till muntlig tradition på V-sektionen, huvudsakligen inom KVSIF, Konglig V-sektionens Spexeriidkareförbund, som fyllde 65 år 2009, samtidigt som, SKVSIFG, Samfundet KVSIFs Gynnare, fyllde 45 år. Under 2003 sjöngs vår V-visa i ecklesiastiska kretsar i Vadstenas omnejd – den blev dock aldrig officiell 700-årsjubileumssnapsvisa.

Bertil Carstam

Källor

Bergh, Birger 2003. *Heliga Birgitta, åttabarnsmor och profet*. Lund: Historiska media.

Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog*. Stockholm: Carlsson.

Filosofisk dixieland

Ulf Peder Olrog hade en sällsynt förmåga att väva in anslående fraser och ordvändningar i sina texter: "Tjo och tjim och inget annat", "Kom och köp konserverad gröt", "Samling vid pumpen", "Se Sundbyberg och sedan dö" är några av de mer kända. Många av dem har överlevt den låt de en gång var en del av och levt kvar som mer eller mindre självständiga uttryck i språket. En av Olrogs seglivade deviser är; "Du ska göra som Svenssons gör", som inleder

refrängen i "Filosofisk dixieland". Låten publicerades i *Rosenbloms visor del VII*, 1955. Alice Babs sjöng in den samma år på Metronom, vilket gav visan dess stora genomslag. Vid ett besök på Svenskt visarkiv i maj 2006 berättade hon att Olrog hade henne i åtanke redan när låten skrevs. I inledningstexten till visan står också att den inspirerats av Immanuel Kant och Alice Babs.

Texten är en variant av Aksel Sandemose Jantelag från 1933 och beskriver hur en samling lärda filosofer efter mycken tankevända kommit fram till en gemensam slutsats om enligt vilken princip människan bör leva, och detta uttrycks i låtens refräng. Lärdomen är att den bästa och mest framgångsrika livsstrategin är att hålla sig i mittfåran och inte sticka ut eller skilja sig från mängden. Ett "svenssonliv" rekommenderas alltså – begreppet "medelsvensson" har funnits i svenskan sedan åtminstone mitten av 1800-talet och står ju för det normala, lite tråkiga.

Stick inte opp, stick hellre ner,
stick offside för det lönar sej mer

Ett dråpligt grepp i texten är att Olrog låter filosoferna vara musiker i ett jazzband – "Kant han tar sin dragbasun, och Freud sin klarinett, Nietzsche på trumpet, han lilar solo stup i ett". Klichébilden av filosofen som en seriös och tämligen humorlös person ställs mot jazzmusikern som i mångt och mycket ses som en motsats – otyglad och improviserande. Denna typ av komiska paradoxer har Olrog utnyttjat i många texter, och inte bara han förstås. Monty Pythons Flying Circus gör på liknande sätt ca 20 år senare i den absurda sketchen där tyska och grekiska filosofer möts i en fotbollslandskamp.

Musikaliskt har Olrog byggt låten enligt mönster från den klassiska jazzen; en A-del med tämligen komplex melodik (stora melodiska språng) leder in i en mer enkel och schlagerartad och melodiskt enkel B-del som också speglar textens innehåll – krångla inte till det utan gör det enkla "som Svenssons gör".

"Du ska göra som Svenssons gör" användes av Elektrolux i marknadsföringen av Penta utombordsmotorer. Flera andra av Olrogs refränger och ordvändningar användes också av svenska företag. En bilfirma i norra Stockholm använde "Bullfest hela dan" (utan tillstånd från Olrog) och erbjöd "Bilfest, bilfest hela dan", "Tjo och tjim och inget annat" nyttjades i Marabous reklamkampanjer, Aktiebolaget Plåtmanufaktur sålde burkar med ångpreparerade havregryn – "konserverad gröt", för att nämna några. Elektrolux hamnade dock i en tvist med Olrog under våren 1956 eftersom

denne inte blivit vederbörligen kontaktad före annonskampanjen och ansåg att företaget utnyttjat textraden otillbörligt. Innan rättsliga åtgärder behövde vidtas kom man dock till en förlikning där Ulf Peder Olrog fick ett kylskåp av märket Elektrolux L500 samt 250 kronor i kontant ersättning. I ett brev daterat den 25 juni 1956, från Allmänna annonsbyrån som skötte Elektrolux kampanj erbjuds licentiat Olrog kylskåpet som plåster på sårn.

Licentiaten önskar på basis av vårt samtal, såvitt vi kan förstå, en utökning av den överenskomna ersättningen i form av ett kylskåp, som ska levereras på förmånliga villkor. Det ska väl gå att genomföra på något sätt, men för att börja i någon ända vore det ytterligt vänligt av Eder om ni ville bekanta Eder med Elektrolux kylskåp, helst då på utställningen i hörnet av Kungsgatan och Norrlandsgatan, varefter vi får ett besked om vilket kylskåp som passar Er. Vi är däremot tacksamma för att ni inte tar upp frågeställningarna med utställningspersonalen. [...]

Vi är därför tacksamma att höra från Eder och vi vågar uttrycka en förhoppning om att alla parter till slut ska bli glada och belåtna.

Slutet gott, allting gott.

Dan Lundberg

Källor

Sandemose, Aksel 2002 (1933): *En flyktig krysser sitt spor. Fortelling om en morders barndom*. Oslo: Aschehoug.

Ulf Peder Olrogs arkiv i Svenskt visarkiv. Pressklipp och brevsamling.

Låt oss göra
som Svenssons gör...



...låt oss
semestra
med
Penta

7 båttyper och 9 modeller av
Penta utombordsmotorer från 1 1/2
till 12 HK finns att välja på. Begär
prospekt!

AB ELEKTROLUX
Avd. Utombordsmotorer, Stockholm 12
Återförsäljare finns över hela landet

Försäljning och service
i Stockholmsdistriktet:

Åliebolaget

GÖSTA BERG

Regeringsgatan 20. Tel. 23 04 65

"Nig och kuta runt" – några reflektioner

I ingressen till visan, publicerad i samlingen *Bullfest och Nig och kuta runt* (1949), skriver Olrog:

Genom sina etnologiska studier över hambons ursprung – "Från menuett via Hanebopolska till skåpa hemvävt" – har Rosenblom allt mer fått upp öronen för folkdansarlagets kollektiva flöjtblåsarlycka. Här några spånor från verkstaden, som tagit form av en yster melodeja, tillägnad alla helyllegossar med andliga tofsar kring knäna.

Vistexten lyder som följer:

Folkdansens vänner har idag
ökat sitt nigochkutarlag
Svettig av svikthopp sjunger jag:
Här dansas hambo

Helylle gossar gillar mest
helylle brudar på en fest
helyllelåtar låter bäst:
Här dansas hambo

Krumsprång med mej och
krumsprång med dej och
svikthopp och nig och kuta runt

Snarskankar hit och
snarskankar dit och
svikthopp och nig och kuta runt

Andtäppa upp och
andtäppa ner och
svikthopp och nig och kuta runt

Hemvävda fram och
hemvävda bak:
Här dansas hambo

Förr när man dansa menuett,
gick det så sirligt och så nätt
Nu går det inte längre nätt:
Här dansas hambo

Slut på att trippa uppå tå
Nej bara klampa och gå på
Tjo flöjt, i fukter ska det gå:
Här dansas hambo

(Refr.) Krumsprång...

Ledbruten herre, lagom tjock
skaffar sig nya åderbräck
Ledbrutna damer hoppa bock:
Här dansas hambo

Hej motionera utan prut,
den som ej hjärtfel har förut,
får det med säkerhet till slut:
(för) här dansas hambo

(Refr.) Krumsprång...

"Nig och kuta runt" är en hambo, det framgår av främst Olrogs musik men också av texten. När texten skrevs i slutet av 1940-talet bildades fortfarande nya folkdansföreningar och det dansades hambo i folkdanslagen. Men, vilket är viktigt att tillägga, inte bara där. Hambo är snarare en gammaldans som dansades huvudsakligen på dansbanorna och inte bara som folkdans i föreningslivet (utan att här gå in på skillnaden mellan folk- och gammaldans). Musiken har en "tung etta", något som för de flesta dansare är en musikalisk hambomarkör. Och dansbeskrivningen i "Nig och kuta runt" kan mycket väl vara en nidbild, men även välvilligt tolkas som en nybörjare som lär sig hambo. "Svikthopp" blir då, lika välvilligt, dalsteg med ett litet hopp. Vad "krumsprång" är blir svårare att tolka, liksom vad "snarskankar hit och snarskankar dit" syftar på. Däremot kan "andtäppa upp och andtäppa ner" onekligen syfta på att hambo, som ju liksom dans generellt är något fysiskt, i detta fall en extra krävande dans.

Ord och uttryck som "hemvävda", "helylle" och "tofsar kring knäna" anspelar på de stereotyper svenskar i allmänhet har, och har haft, om folk-

dansare i folkdansföreningarna ända sedan 1920-talet. Hemvävda och helylle används ofta som negativa ord som pekar ut folkdansarna som gammalmodiga och kanske bakåtsträvare i kontrast till det mer moderna jazzandet (foxtrotdansandet) främst under mellankrigstiden. Och knätofsarna, som ofta används som symbol för folkdansare, är egentligen vackert utsirade strumpeband som håller strumporna på plats. Oftast syns strumbekanden inte utan är dolda under kjol eller byxa. Särskilt intressant är Olrogs fras "andliga tofsar kring knäna", som kan syfta på folkdansarnas självbild som odlare av svensk folkkultur. Man kan ana en liknande syftning i ingressens uttryck "folkdansarlagets kollektiva flöjtblåsarlycka". Generellt kan sägas att varje kulturell grupp, även medlemmar i folkdansföreningar, odlar sin egen kollektiva identitet. Knätofsen är en inte sällan förekommande symbol för folkdans, egentligen mest omhuldad av de som inte är medlemmar i folkdansrörelsen.

Enligt Olrogs ingress handlar visan om hambons ursprung, "Från menuett via Hanebopolska till skåpa hemvävt". Fast de flesta dansforskare ser nog snarare en linje från mazurkan till hambo, där hambon utvecklas ur mazurkan till en egen dansform just i Sverige. Å andra sidan finns det möjliga, lite mer långsökta tänkbara historiska samband mellan menuett och hambo. Men det är en annan och längre historia. Menuettens karaktär av nätt sirlighet och hambons av kraft håller jag lätt med om.

Ett minne dyker upp. När jag fyllde 25 år (1977) gjorde några av mina folkmusik- och dansvänner en *lokförarkadrilj* (jag arbetade som lokförare då) utifrån Olrogs text och musik. Jag minns den tyvärr inte, och beskrivningen som troligen en gång fanns vet jag inte var den är. Men vi dansade både svikthopp och krumsprång och vi kutade runt så vi fick andtappa upp och andtappa ned!

Sedan dess använder jag ofta "Nig och kuta runt" när jag lär ut hambo. Den är musikaliskt en bra och tydlig hambo och är lätt att tralla. En annan visa som kan användas på samma sätt är "Nu är det jul igen", som är utmärkt att tralla när man ska lära sig polska. Som ju är släkt med hambo någonstans på dansernas släktträd.

Troligen är visan ett utslag av Olrogs "hatkärlek" till hambo, gammaldans och folkdans. Den har en ironisk touche men också ett stråk av kärlek till dessa folkliga musik- och dansformer. Personligen hittar jag samma dubbla förhållningssätt i Povel Ramels "Birth of the gammeldans", även den huvudsakligen i hambotakt och med lika kluriga ordvändningar.

Att man skulle få hjärtfel av att dansa hambo tror jag inte på, snarare tvärtom. Dans är en bra aktivitet som snarare håller kroppen igång. Möjligen är det jobbigt och ansträngande med fysisk aktivitet för den som har hjärtfel, men man får knappast hjärtfel av att dansa hambo.

Mats Nilsson

Källor

Gammaldans i Norden, 1988. Nordisk förening för folkdansforskning.

Trondheim: Rff-centret.

Nilsson, Mats 1990. *Dans – från långdans till bugg*. Stockholm: Brevskolan.

Även som E- bok på www.visarkiv.se

Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.

Sången om Pur-Finland

Om du sticker kniven i den rika kronofogden,
så gifter jag mig med hans vackra änka nästa år
Först sticker du med kniven, och se'n sticker du till Sverige,
så sticker jag med änkan till en präst så fort det går

(Refr.) För den har susat nog, din gamla finska skog,
dold mellan furorna i Saarijärvis mo

Så lyder första versen av fem i Ulf Peder Olrogs finska folkhymn i schottistakt. Olrog (1960) skriver själv att textuppslaget kommer från en s.k. puukkosång (puukko=kniv) som den finske poeten och nobelpristagaren Frans Eemil Sillanpää (1888–1964) lär ha sjungit ibland. Delar av melodin är hämtad från en finskspråkig soldatvisa, som ska skildra alla de ljud som hörs då ett hästspänt förband sätter igång.

"Sången om Pur-Finland" publicerades 1960 i häftet *Våra värsta folkhymner*. Häftet inleds med ett återgivande av en motion till riksdagen av centerpartisten Torsten Bengtson (1914–1998) från januari 1960 om att tillsätta en utredning om en ny nationalsång för Sverige. Motionen inspirerade Olrog att samla ihop ett antal alternativa hymner som bygger på stereotyper om olika folkslag, inklusive ett par svenska.

I den här sången hittar vi de svenska stereotyper om finnar som ibland skämtsamt brukar sammanfattas med orden "kniv, sprit och sisu". Som i så många andra Ologrsånger är det det burleska som kommer till uttryck här. Den är skriven i en tid då många finländare kom till Sverige i vågen av arbetskraftsinvandring efter kriget. Den svenska industrin ropade efter arbetskraft och många av de invandrade kom från samhällets lägre skikt utan någon högre utbildning. Utlänningen blir den primitive och föraktade andre i kontrast till den hemtame och civiliserade svensken. Idag är det andra nyare invandrargrupper som ses som annorlunda och farliga. Finnar är inte längre lika exotiska.

Det är lätt att skratta hjärtligt åt de överdrivna stereotyperna. Förmodligen är också syftet att driva med dessa. Men texter kan ju brukas på flera sätt. Tolkningen ligger till syvende og sidst hos brukaren/lyssnaren oberoende av författarens intentioner. Under 1950- och 60-talen tycks det ha varit betydligt mera OK att uttrycka stereotyper offentligt än det är idag. Tänk tanken att motsvarande text skulle skrivas idag om t.ex. judar, muslimer eller svarta. Det skulle kanske inte ske helt utan diskussion.

I fjärde strofen heter det: "Men akta dig för Spitaligan, Frillesås och Delsbo, för där lär finnas fullt med folk som alla liknar oss." Spitaligan var en ungdomsliga på Östermalm i Stockholm på 1950-talet som hotade folk med kniv. Frillesås i Halland och Delsbo i Hälsingland har också förknippats med knivar och blodshämnd.

Om man söker på låtens titel på Internet med sökmotorn Google är en av de första träffarna man får ett Youtube-klipp med okänd sångare som lagts ut av Dinglarradion¹, en webbradiostation som kallar sig själv för "Sveriges bästa och enda radio för resandefolket". De stereotyper som skildras i sången har ju även tidigare projicerats på Resandefolket. Samma stereotyper projiceras alltså på olika folkgrupper under olika tider, må de vara resande, hälsingar eller finnar.

Man kan notera att i årets finska riksdagsval blev de populistiska och främlingsfientliga Sannfinländarna (fi. Perussuomalaiset) tredje största parti

med 19% av rösterna. Det är ett parti som bl.a. vill avskaffa den ännu så länge obligatoriska svenskundervisningen i finska skolor. Är det en slump att partinamnet påminner så starkt om Pur-Finland? Frågan är om ledaren Timo Soini och hans partivänner känner till Olrogs finska folkhymn.

Eric Hammarström

¹ Dinglare = småhandlare, beteckning på resande (Lindell & Thorbjörnsson-Djerf 2008, s. 70).

Källor

Jansson, Sid (red.) 1973. *60 visor från 60-talet*. Stockholm: Bonniers.

Lindell, Lenny & Thorbjörnsson-Djerf, Kenth 2008. *Ordbok över svensk romani: resandefolkets språk och sånger*. Stockholm: Podium.

Olrog, Ulf Peder 1960. *Våra värsta folkhymner*. Stockholm: Nils-Georgs musikförlag.

Internetlänkar

<http://www.dinglarradion.se> Dinglarradion: Sveriges bästa och enda radio för resandefolket. Besökt 2011-08-30.

www.youtube.com/watch?v=4pu2mOR8e04 "Sången om purfinland". Besökt 2011-10-26.

Samling vid pumpen

Ulf Peder Olrogs "Samling vid pumpen" tillhör hans mest kända låtar. Texten beskriver ett våldsamt byslagsmål med knivar och knogjärn, dragspelsmusik och superi. Visan är bondkomisk i stilen och kanske är den också Olrogs sätt att driva med den heta debatt om "dansbaneeländet" som funnits sedan

1930-talet och alltså pågick när visan skrevs i början av 1940-talet. Men det komiska med visan gick inte hem i alla kretsar. Efter att "Samling vid pumpen" framförts i radioprogrammet *Månadens magasin* den 14 juli 1945 skrev Dagens Nyheter att "rötan sitter i toppen" och Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning konstaterade att visan spreds som "en pest över landet". Som en replik på detta skrev Olrog själv i "Balladen om Herr Rosenbloms spelemän" (1946): "Trots all röta i vår topp lär vi vara Sveriges hopp, vilket framgår utav denna melodi: Vi har varit på turné och har kommit lätt på sne, finns det ingen som kan säga var vi är?" Denna låt var en återkommande final vid Ulf Peders framträdanden och var hans sätt att bemöta kritiken.

Texten till "Samling vid pumpen" är en direktrapport från ett byslagsmål där huvudpersonen (Rosenblom?) försöker mobilisera Tunabergarna i slagsmålet mot Buskhyttaborna. Som flera andra av Olrogs låtar inleds den med refrängen.

Samling vid pumpen, Tunabergare hitåt!
Alfred ha di slaji, så han ligger å blör,
i grusgropa slåss di me Buskhyttaborna,
länsman fick på huve, så jag tror att han dör

Visan är skriven på dialekt vilket förstärker den bondkomiska prägel. Olrog hade också verkliga erfarenheter av dansbanorna i trakterna av Buskhyttan och Tunaberg. De båda byarna ligger på en halvmils avstånd längst in i Marsviken söder om Oxelösund. I de trakterna spelade Ulf Peder på 1930-talet med Frigge Petterssons orkester. I Håkan Norléns bok om Ulf Peder Olrog berättar Bertil Rapp som också spelade i bandet:

Den där pumpen finns faktiskt i verkligheten. Buskhyttan heter platsen. Två socknar möts där vid en dansbana. Där blev det lätt slagsmål, precis som det kan bli slagsmål mellan kvarter och stadsdelar i en stad. Just där i Buskhyttan spelade vi ofta. Uttrycket "Samling vid pumpen, Alfred ligger i sandgropen och blogar", det fanns redan tidigare. Ulf, som hade sinne för slagkraftiga refränger, tog upp den här ramsan, stuvade om den en aning, och så var det hänt! Jag tror att en av orsakerna till Ulfs stora framgångar som schlagerkompositör är att det verkligen luktar genuin svensk dansbana om en lång rad av hans melodier och texter.

Ja, så var det nog. Beskrivningen av något som uppfattades genuint svenskt och som säkert väckte många minnen. Byslagsmål förekom ju och var något som man från myndighetshåll försökte komma till rätta med. Det finns ju ett komiskt drag i beskrivningen av slagsmålet som man också finner i t.ex. Olle Adolphssons "Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken", där Stockholms busar samlades för att göra upp. I Adolphssons ballad visade det sig dock att busarna inte vara så tuffa när det kom till kritan. Byslagsmål har behandlats vetenskapligt av Elina Haavio-Mannila i doktorsavhandlingen *Kylätappelut* ("Byslagsmål"). Hon beskriver finska förhållanden runt sekelskiftet 1900.

Byslagsmål utkämpades mellan i synnerhet de unga männen i olika byar särskilt på höstarna och i samband med bröllop, marknader och festligheter som varade flera dagar.

"Samling vid pumpen" är alltså en av Ulf Peder Olrogs mest kända visor. Den skrevs under hans studietid och framfördes 1942–43 på Södermanlands-Nerikes nation i Uppsala. Olrogs första skivinspelning av låten kom 1945 och samma år sjöngs den in av Sigge Fürst. Den finns översatt till norska av Alf Prøysen med titeln "Næsning på Hamarmarten". Mindre känt är att låten tillsammans med ett dussintal andra av Olrogs alster översatts till engelska av Rikard Kupper. Den engelska versionen heter "Peace in the Queue". Som avslutning kan vi konstatera att "Samling vid pumpen" även smugit sig in i Tage Danielssons underbara travesti på Esaias Tegnér's dikt "Det eviga".

Två stämband som beslutsamt sammanknytas:
Ulf Peder Olrog sjunger egna verk.
Det låter som om stiftet borde bytas.
En fulsnygg sångmö, klädd i rosa särk.
En hambo, ömsom glad och ömsom trumpen,
framstampad av berusat vanligt folk
så pavan sirligt svänger bakom gumpen,
mens länsman ligger döende vid pumpen.
En färd till drömmarnas land, fast i en gisten holk.

Dan Lundberg

Litteratur

- Danielsson, Tage 1967. *Samlade dikter 1967–1967*. Stockholm: Bonniers.
- Haavio-Mannila, Elina 1958. *Kylätappelut* <http://www.uppslagsverket.fi/bin/view/Uppslagsverket/Byslagsmaal>
- Norlén, Håkan 1986. *Vi minns Ulf Peder Olrog. Vännerna berättar för Håkan Norlén*. Stockholm: Carlsson.
- Pedersen, Roger 2002. Samling vid pumpen. *Tunabergsbygden* sid. 2–7.

Se Sundbyberg och sedan dö

Bland Olrogs visor är denna "Tango di quasi-modo" säkerligen en av de mest välkända och så kallat folkkära. Refrängens första rad brukar spontant gnolas fram med ett leende när man för namnet Olrog på tal. Visan publicerades 1946 i häftet *Tjo och tjim i Balders hage och annorstädes* (Rosenbloms visor III) och sjöngs in på skiva samma år av Molly Åsbrink till ackompanjemang av Andrew Walters orkester. 1947 utgavs inte mindre än tre olika inspelningar av den slagkraftiga tangomelodin (med Kvartetten Synkopen respektive Nonne Hall och Anders Börje).

Refrängen gjorde stockholmsförorten Sundbyberg ryktbar på ett speciellt sätt, men visan handlar egentligen inte alls om "Sumpen". Den är närmast en satir över resebyråbranschens verklighetsfrämmande och eskapistiska marknadsföringsklichéer i en tid då massturismen ännu låg i startgroparna. När krigsårens inspärning äntligen släppte blev det förvisso åter möjligt att möta våren i Cannes, men vem hade egentligen råd? Rosenblom och hans orkester sägs i visans ingress ha blivit erbjudna en turné till Rivieran, men för att anskaffa respengar skulle de ha tvingats pantsätta instrumenten. Ingen sydländsk turné, alltså. Rosenblom komponerar i stället en egen, mer realistisk resebyråaffisch i tangotakt.

Som så ofta spelar Olrog på de hisnande kontrasterna mellan högt och lågt, poetiskt och prosaiskt, på det mycket omaka mötet mellan det vardagliga och det extraordinära. Formen är högstämt pretentiös och välklingande,

innehållet klafsar omkring i trivialiteternas träskmarker. Tangomelodin i sig själv bygger i sin tur på en liknande kontrastverkan mellan huvudtemats latinskt smäktande triolrörelse och refrängens mera taktfasta skandering som närmast för tanken till tyska tangokavaljerer.

"Se Sundbyberg" blev inte någon självklar hit i Sundbyberg, "Stockholms första arbetarförort", som hade vuxit fram i slutet av 1800-talet intill järnvägen Stockholm-Västerås. Till att börja med var samhället mest känt för sina leriga gator och sitt starka brännvin, men efterhand utvecklades Sundbyberg till en tämligen välordnad industriförstad, där framsynta industrialister och filantroper som chokladdirektören Henning Throne-Holst i samverkan med arbetarkommunens folkhemsbyggare kunde skapa unika miljöer som den berömda skulpturprydda Marabou-parken. På 1940- och 50-talen framstod Sumpan, stad sedan 1927, som något av ett socialdemokratiskt mönstersamhälle, ett av folkhemmets pilotprojekt. Utländska delegationer kom på studiebesök, statsminister Erlander klippte regelbundet invigningsband.

Och så kommer den där magister Olrog och använder detta välplanerade modellsamhälle som symbol för det torftiga, glanslösa och tråkiga! Och visst ryms i visan en fläkt av den intellektuella folkhems kritik och distansering från det alltför rationella, materialistiska och småborgerliga som kommer till uttryck i tidens seriösa litteratur. Det är en händelse som ser ut som en tanke att Gunnar Ekelöfs minst sagt sarkastiska dikt "Till de folkhemske" (publicerad i samlingen *Non serviam* 1945) tycks ha tillkommit nästan samtidigt som Olrogs "Se Sundbyberg". Har Ekelöf sett Sundbyberg? Troligen. För honom är funkisen inte bara trivial och tråkig, den är rentav totalitär.

Av hänsyn till de estetiska kraven
(som också är ändamålsenlighetens)
har arkitekterna gjort molnen fyrkantiga.
Över de öde skogarna sträcker sig alltså förstaden.
Högt över åsarna radar sig molnkuberna
spelande djupt i den intet ont anande skogssjön
mäktiga filer av tomhetsfönster
understrukna av solnedgångens vackert röda neon.

Olrog däremot räds inte de folkhemske, utan slänger fräckt in sin tango mot filerna av tomhetsfönster. Men mitt i Sundbyberg (vid Fredsgatan) fanns ju faktiskt sedan just 1946, som en populärkulturell och neonskyltsförsedd

provokation, den välkända (kanske beryktade) dansrestaurangen Lorry, dit mogen ungdom från hela Storstockholm vallfärdade.

1970 sjunger Hasse Alfredsson och Tage Danielsson i kupletten "Blå stetsonhatt" (88-öresrevyn) med en viss nostalgisk touche om den allt mognare ungdomens tilltagande främlingsskap i den postindustriella värld som börjar anas. Kan man hänga med i allt det nya som gammal folkhemselefant, "eller måste man till Sundbyberg och dansa tango med en tant?"

Anders Hammarlund

Till Ulf Peder Olrog

Visserligen mantalsskrivna i våra hjärtan, tänker jag mig att inte bara Rosenblom själv,
men också Bellmans Ulla, Taubes Rönnerdahl, Sjöbergs Frida och
många, många fler, har Svenskt Visarkiv som sin fasta adress.

Själva visan intar numera sin givna plats i min outgivna samling
"Egna visor och dikter om andra diktares visor",
men kom till den mulna dag när jag erfor att arkivets grundare gått ur tiden.

Text och musik
Björn Barlach

Nu vak-nar de slum-ran-de an-dar till liv, för kloc-kan är kvart ö - ver fem. Det
sjun-ger och spe-lar i Vi-sans Ar-kiv se'n li-cen-ci-a-ten gått hem. Nu
bju-der herr Ro-sen-bloms spel-män till bal.- Si Ul-la hon dan-sar med herr Rön-ner-dahl. Bland
an-dra fi-gu-rer som in-gen har sett, syns Ro-sen-blom själv i en ys-ter pol-kett.

1.
Nu vaknar de slumrande andar till liv,
för klockan är kvart över fem.
Det sjunger och spelar i Visans Arkiv
se'n licenciaten gått hem.
Nu bjuder herr Rosenbloms spelmän till bal.
Si Ulla, hon dansar med herr Rönnerdahl.
Bland andra figurer som ingne har sett,
syns Rosenblom själv i en yster polkett.

2.
Bland gulnade notblad syns folk som i natt
har tänkt att ta skadan igen.
Se där, Fritiof Andersson, snön på din hatt,
den töar visst aldrig, min vän.
Följ med till Cythere, så möter vi vår-
en i Södertälje, där Rosenblom står
Med Vedholm och Lasse på vingliga ben
och doftar av Kron och violer från Flen.

3.
Med blommor i håret i Rönnerdahls särk,
till Frida som sitter i knä't,
herr Rosenblom viskar: "Jag har huvudvärk!"
Det här blir en storstädning, det.
För licenciaten som samlade er
till bullfest vid pumpen i visans kvarter,
som ordnat oss alla från A fram till Ö,
han har sett Sundbyberg nu och tagit adjö.

Författarpresentationer

ALF ARVIDSSON (f. 1954) är professor i etnologi, institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Främst inriktad på musikeknologisk och folkloristisk forskning. Artikeln bygger på material från arbetet med den kommande boken *Jazzens väg inom svenskt musikkiv*.

BJÖRN BARLACH (f. 1936) är författare.

PER-ERIK BROLINSON (f. 1947) är docent och f.d. universitetslektor i musikvetenskap vid Stockholms universitet. Har bl.a. tillsammans med Holger Larsen skrivit flera böcker om populärmusik, såsom *När rocken slog i Sverige*, *Good Vibrations* och *Visor till nöjets estrader*.

MATHIAS BOSTRÖM (f. 1973) är musikvetare och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv.

BERTIL CARSTAM (f. 1941) är civilingenjör Väg och Vatten, KTH, och bland annat f.d. teknisk vetenskaplig attaché vid svenska ambassaden i Paris. Engagerad i Fransk-Svenska Forskningsföreningen och Strindbergssällskapet. Artiklar och föredrag om visor på V-sektionen vid KTH, Alfred Nobels Paris, Strindberg i Paris samt hans ryska visa, transportforskning samt Falsterbonäset (hembygdshistoria).

HÅKAN ELMQUIST (f. 1934) kompositör, textförfattare, grammofonproducent och ledamot av Kungl. Musikaliska Akademien samt ledamot av Svenska Visakademien. Stims inspelningschef 1965–90, ordförande i SKAP 1990–99, ordförande i skivdistributionsbolaget CDA 1989–2004, ordförande i NOMUS/Nordiska Ministerrådets musikkommitté 1992–96, styrelsemedlem i Stim, NCB, Stiftelsen Ulf Peder Olrogs Minne, Polarpriset, Stiftelsen Thore Ehrlings Stipendiefond m.m. fram till pensionen 1999.

VELLE ESPELAND (f. 1945) tog en fil.mag. i folklivsforskning 1974 med magisteruppsatsen *Folkesong i Bjerkreim: om bruken av song i ein lokalkultur*. Han har varit chef för Norsk visearkiv sedan starten 1983 och har undervisat om folkvisor och visforskning vid både Universitetet i Oslo och i Bergen fram till 2004. Han har skrivit en lång rad böcker och artiklar om sånger, sjungande och visor, men också om andra ämnen inom folkloristik och kulturhistoria.

ANDERS HAMMARLUND (f. 1948) är docent i musikvetenskap och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv.

ERIC HAMMARSTRÖM (f. 1962) arbetar som bibliotekarie och forskningsarkivarie på Svenskt visarkiv och är även aktiv som fiolspelman.

DAN LUNDBERG (f.1959) är musiketnolog och chef för Svenskt visarkiv sedan 2001.

MATS NILSSON (f. 1952) är docent och universitetslektor i etnologi, Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs universitet. Dansforskare speciellt intresserad av pardans och sambanden mellan dans och musik. Senaste bok är *Dans – polska på svenska* (2009). Ingår i den nordiska forskargruppen Dance in Nordic Spaces, som nyligen publicerat boken *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles* (2011).

ELIN PRØYSEN (f. 1949) är dotter till Alf Prøysen. Hon är fil.kand i nordiska språk med nordisk litteratur som huvudämne, och folkloristik som biämne. Är nu deltidsanställd vid Norsk visearkiv. Hon sjunger visor och har gett ut flera skivor. Medförfattare till CD-antologin *Norske Ballader: 30 ballader om drap og elskov, skjemt og lengsel blant riddere, jomfruer, kjemper og dyr.* (utg. av Norsk visearkiv och Grappa 2010). Av andra bokutgivningar kan nämnas *Sangene i våre hjerter: 141 viser fra den glemte sangskatten* (2007).

MÄRTA RAMSTEN (f.1936) är docent i musikvetenskap och var tidigare chef för Svenskt visarkiv.

HENRIK SMITH-SIVERTSEN (f. 1973) är Teol. kand. och doktorand i musikvetenskap samt forskningsbibliotekarie på Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn. Till hans specialområden hör nordisk populärmusikhistoria från 1945 och framåt.

KARIN STRAND (f. 1970) är fil. dr i litteraturvetenskap och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv.

NOTERAT HAR HITTILLS KOMMIT UT MED 19 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 bliva 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 låtlexikon:

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 jolkningens 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 låtlexikon:

*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 låtlexikon:

*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 låtlexikon:

*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-Wisor."

Carl von Linné: Dahlfläckors 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 – Staffansvisan (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 jordenrunkryssning 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 spelmännerne med violer, säckpipa, hautbois och trumma..." Något om en folklig trumtradition i Varend.

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 – Vårvindarfriska*

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
aften – 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 lätlexikon:

*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 – mästersångaren från Vastervik.

Jens Lindgren: Petite fleur – Sidney Bechets franska jazzeternell.

Tommy Sjöberg: Musikinstrument som hemslöjd.

Dan Lundberg: Giftet som gör galen.

Litet vis- och lätlexikon:

*De rosor och de blader/Där växte upp en lilja – Maple Leaf Rag –
Med en enkel tulipan – Sven i rosengård – Under rönn och syren/
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. Mikrofonsång, 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

Noterat 17

Dan Lundberg: Med änglars 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.

Litet vis- och lätlexikon:

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

Noterat 18

Karin Strand: "Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder" Dikt och dokumentation om mordet på kofferdikapten Sven Petter Lagerhamn

Marita Rhedin: Litterär visa – termen och företeelsen

Dan Lundberg: Med musik som vapen. Något om militärmusikens orientaliska ursprung

Patrick Hällzon: Kurash Sultan – en uigurisk singer-songwriter i Eskilstuna

Vesa Kurkela: Finskheter och sorglig mollvisa

Mathias Boström: Johannes Mörtsells jojkuppteckningar. En återutgivning av

"Lapparnes sång" (1888) med ny inledning och efterord

Per Ahlander: Marjory Kennedy-Fraser (1857–1930) och Hebridernas sånger

Ett porträtt av en skotsk musiker, kulturentreprenör, suffragett och musikforskare

Thomas Millroth: Bengt Frippé Nordström – saxofonist, improvisatör och pionjär

Susanne Rosenberg: Finn Karin i Jurassic Park. Eller "det går inte att göra hundra år av tradition ogjort" – om att vara en länk i en kedja

Litet vis- och lätlexikon:

Gamle Svarten (Ole Faithful) – Min soldat – Klippingshandskar jag er lovar – Vi sålde våra hemman – Brudgum och bruden – Karusellen – Om sommaren sköna

PER-ERIK BROLINSON • Tjo och tjim och mycket annat
– om Olrogs musikaliska mix

KARIN STRAND • Lärda referenser och folkliga preferenser
– nedslag i Rosenbloms textvärldar

HENRIK SMITH-SIVERTSEN • Tjo och tjim og Karl Herman
og jeg – Olrog i et dansk perspektiv

ELIN PRØYSEN OCH VELLE ESPELAND • Ulf Peder Olrog og
Alf Prøysen – samarbeid over Kjølen

HÅKAN ELMQUIST • Ulf Peder Olrog och SKAP

ALF ARVIDSSON • Ulf Peder Olrog som mediatör och
brobyggare

MATHIAS BOSTRÖM • Arkivmediemannen –
Ulf Peder Olrog som forskare och arkivbyggare

MÄRTA RAMSTEN • Ulf Peder Olrog och
inspelningsverksamheten

LITET VIS- OCH LÅTLEXIKON • *Den Heliga Birgitta /
Filosofisk dixieland / Nig och kuta runt / Sången om
Pur-Finland / Samling vid pumpen / Se Sundbyberg
och sedan dö*

Till Ulf Peder Olrog • Visa av Björn Barlach

