Märta Ramsten

ÅTERKLANG

Svensk folkmusik i förändring 1950-1980

Märta Ramsten

ÅTERKLANG

Svensk folkmusik i förändring 1950-1980

Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet, nr 27, 1992

Svenskt visarkivs handlingar 4

Förord

Att det till slut blev en avhandling bottnar i ett starkt behov hos mig att dela med mig av de kunskaper och erfarenheter jag samlat på mig under de snart 25 år jag varit i "folkmusikens tjänst" hos Svenskt visarkiv. Egentligen väcktes mitt intresse redan tidigare under anställning i Sveriges Radio med uppdrag att bl a ordna upp SR:s folkmusiksamling. Dagars och månaders lyssnande på i huvudsak Matts Arnbergs inspelningar fick mig att inse det storartade och det mänskliga i det folkliga musicerandet. Sedermera förstärktes dessa upplevelser vid möten med människor ur alla generationer under mina inspelningsresor från Tornedalen i norr till sydligaste Skåne. Som inspelare får man en stor portion levnadsöden med i bagaget, förtroenden som ofta ger en känsla av otillräcklighet eftersom man ständigt måste dra vidare och möta nya öden.

Det har varit oerhört spännande att både inifrån och utifrån kunna följa fortsättningen på den folkmusikvåg som drog över landet kring 1970. Jag har med tilltagande beundran och respekt lyssnat till de sångare och spelmän som, efter de första ofta överentusiastiska försöken i folkmusikalisk utövning, mognat till konstnärer på sitt område.

I ett arbete som detta är det många personer som både direkt och indirekt bidragit till avhandlingens tillkomst och slutförande. Mitt första och största tack går till alla de sångare och spelmän ur olika generationer som jag mött genom åren i olika folkmusikaliska sammanhang – ingen nämnd och ingen glömd. Min handledare, docent Olle Edström, har gett mig allt det stöd och all den uppmuntran som man kan önska. Jag är tacksam för de värdefulla metodiska synpunkter han kommit med under arbetets gång. Resultaten av hans egna forskningar i populärmusiken i vårt århundrade har varit både nyttiga och inspirerande för mitt arbete. De givande och intressanta folkmusikdiskussionerna vid doktorandseminarierna i Göteborg har varit höjdpunkter de senaste åren. Mitt mångåriga samarbete med Jan Ling, institutionens professor, i olika folkmusikaliska projekt har betytt oerhört mycket för min verksamhet på olika plan inom folkmusikområdet. Här tycks mig också rätta platsen att framhålla att hans vetenskapliga klarsyn, parad med generositet och öppenhet, som för mig framstår som närmast unik i den akademiska världen, också har präglat samarbetet i stort på folkmusikområdet i landet. Avståndet mellan forskare och utövare har på så vis krympt.

Svenskt visarkiv är min arbetsplats och från alla lojala kolleger där har jag känt ett stort och starkt stöd i författandet av detta arbete – inte minst på ett personligt plan. Arkivets chef, professor Bengt R. Jonsson, har välvilligt givit mig tjänstledigt för att slutföra mitt avhandlingsarbete och förmedlat ekonomiskt bidrag från DOVA till tryckningen, liksom lämnat värdefulla synpunkter på delar av manuset. Bland mina kolleger vill jag särskilt nämna Eva Danielson, Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild

och Björn Nordén, som läst kritiskt, granskat manus, löst datorproblem, avlastat mig ordinarie sysslor och på olika sätt varit till ovärderlig hjälp i avhandlingens slutskede. Eva tillsammans med Tom Wall har också kommit med idén till omslaget.

Eftersom jag inte själv spelar något stråkinstrument anser jag mig inte kapabel att göra bra och rättvisande transkriptioner av spelmansmusik. Jag är därför mycket tacksam för den hjälp jag fått med transkriptioner av två erkänt skickliga spelmän och folkmusikpedagoger, professor Sven Nyhus, Oslo och Sven Ahlbäck, N. Stavsudda. Den senare har också lämnat värdefulla synpunkter på de musikaliska beskrivningarna. Fackmässiga synpunkter på manuset har jag också fått av kunniga kolleger och vänner på andra institutioner: Christina Mattson, Per Gudmundsson och Sture Olofsson. Samarbetet med Christina kring programmet "Nytt liv i gamla låtar" var roligt och inspirerande. Linda Fujie, Ph. D., Berlin, har välvilligt låtit mig ta del av MS till artikel om ICTM:s revivalkollokvium i Falun 1990. Per-Ulf Allmo har generöst ställt foton till mitt förfogande.

För intervjuer och uppgifter av olika slag tackar jag Martin Martinsson, Bengt Löfberg, Gösta Sandström, Marie Selander, Styrbjörn Bergelt, Anders Rosén, Bengt Martinsson, Owe Ronström samt några institutioner: Musikmuseet, Svenskt musikhistoriskt arkiv, Sveriges Riksradio, avd. dokumentarkivet och PUB. Skans Victoria Airey har snabbt och kunnigt översatt min summary - tack för trevligt samarbete!

Slutligen vill jag här nämna Åsa, Albert och Franz, vars behov på ett oemotståndligt sätt effektivt hindrat mig från att alltför mycket fjärma mig från vardagen och verkligheten. Tack, Åsa, för både "katastrofhjälp" och uppmuntran.

Själva utformningen av avhandlingen kräver några kommentarer. Som jag närmare beskriver i inledningen består den dels av en sammanfattande del som kan ses som en huvudtext, dels av sex förut publicerade artiklar som här återges med ursprunglig typografi och därför avviker från huvudtexten. De har därmed också behållit sin paginering. Dessa artiklar ligger sist i boken och för överskådlighetens skull har dessa sidor fått en annan färgnyans. Summaryn omfattar hela boken - dock har jag hänvisat till de artiklar som har egna, redan publicerade summaries. Litteratur- och källförteckningen täcker också hela boken.

Avhandlingen åtföljs av en kassettbilaga, som upptar de 13 exempel som jag utgår ifrån i sammanfattningens tre kapitel. Däremot har de musikexempel som ingår i de sex artiklarna inte kunnat bifogas av ekonomiska skäl. I det sammanhanget vill jag passa på att tacka Sveriges Riksradio, MNW och Sonet Grammofon AB och de av dessa engagerade sångarna och spelmännen för generöst tillmötesgående när det gäller publiceringsrättigheterna.

Innehåll

Inledning 7
Syfte 8
Folkmusik och massmedia 9
Fonogram 12
Metoder och tidigare forskning 14

Kapitel 1. Folkmusik i radio under 1930–40–talen 26
Exempel 1:1 Lapp-Nils-polska ur programmet Allmoge-
låtar 1939-06-14 27
Beskrivning. Kommentar. 28
Exempel 1:2 Polska efter Karl Brännlund ur programmet Bengtsson,
Bixo, Brännlund 1943-02-22 29
Beskrivning. Kommentar. Diskussion. 30
Exempel 1:3 I min ungdom det roar mig att sjunga ur programmet
Folkvisor sjungna av Valborg Beer 1934-12-05 34
Beskrivning. Kommentar. Diskussion 35

Kapitel 2. Tradition och äkthet – 1950- och -60-talen 39
Exempel 2:1 Kulning/lockrop/ från Transtrand. Elin Lisslass.
Grammofoninspelning 1948 40
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Exempel 2:2 Gärdebylåten. Rättviks spelmanslag. Grammo-
foninspelning 1949 43
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Exempel 2:3 Spelmansglädje. Eric Sahlström, nyckelharpa.
Grammofoninspelning 1949 46
Beskrivning. Kommentar. Diskussion. 47
Exempel 2:4 Silibrand körde uppåt höga loftet svala.
Svea Jansson, sång. Inspelat 1957 51
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Exempel 2:5 Gråtlåten. Nils Agenmark & Pål Olle, fiol. Radio-
program 1962 54
Beskrivning. Kommentar. Diskussion. 55
Impulser och drivkrafter 58
De akademiska kontakterna 60
Kontakter på fältet 62
"Den nya sakligheten" 63
Sveriges Radios & Arnbergs folkmusikverksamhet i internationell belysning ... 65
Effekt och verkan 66

Kapitel 3 1970-talets folkmusikvåg **78**

Exempel 3:1 Gråtlåten. Skäggmanslaget & Contact. Ur Pjål, gnäll och ämmel, 1970) 80
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Exempel 3:2 Springlek efter Omas Per. Kalle Almlöf & Anders Rosén, fiol. Ur Västerdalton, 1972 84
Beskrivning. Kommentar. Diskussion. 86
Exempel 3:3 Vals från Sävast. Norrlåtar. Ur Folkmusik från Norrbotten, 1975 90
Beskrivning. Kommentar. Diskussion. 91
Exempel 3:4 Halling. Martin Martinsson trallar. Ur Visor och låtar från Bohuslän, 1974 95
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Exempel 3:5 En sjöman han förlustar sig. Marie Selander, sång & Styrbjörn Bergelt, stråkharpa. Ur å än är det glädje å än är det gråt, 1976 97
Beskrivning. Kommentar. Diskussion.
Drivkrafter och mönsterbildningar 105
En ny generation 105
Förändringsmönster avlästa i utommusikaliska parametrar 110
Förändringsmönster i det musikaliska uttrycket 112
Parallella förändringsmönster i musiklivet i övrigt 113
Internationell folkmusikrevival 116
Mönster och förebilder i den internationella revivalrörelsen 118

Coda. Perspektiv på förändringsprocessen. 127

Summary **131**
Litteratur och källor **138**

Delstudier (tidigare tryckta artiklar).
Artikel I **Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid.**
Artikel II **Hartsa med brylcreme. Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik.**
Artikel III **De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik.**
Artikel IV Med rötter i medeltiden - mönster och ideal hos 1960- och 1970-talets balladsångare.
Artikel V **Martin Martinsson - folkmusikidol och scenartist. Studier i en samtida "traditionsbärarkarriär".**
Artikel VI **Upptecknat 1897 - inspelat 1984. Funderingar kring tradering och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusiksamling.**

Inledning

Folkmusikbegreppet har varit föremål för diskussioner och omvärderingar både internationellt och nationellt alltsedan det började användas – i Sverige förekommer ordet folkmusik i tryck f f g 1823 enligt SAOB. Termen har från början myntats och använts av en kulturell elit som benämning på en kulturyttring som den (eliten) betraktade utifrån och som den åsatte ett värde (historiskt, estetiskt, nationellt etc). Själva ordet "folk" i sammansättningen har använts alltifrån den tyske nyromantikern Johann Gottfried von Herders (1744–1803) dagar i olika syften (sociala, geografiska, politiska) under skilda epoker.[1] Utgående från det insamlade materialet under de senaste 150 åren kan vi se att kriterier på folkmusik anses vara bl a tradition, autenticitet och funktion. Folkmusikbegreppet kan också sägas vara laddat med romantikens musikvärderingar, nämligen att folkmusiken är autonom, ren, genuin, skön, nationell, ålderdomlig etc.[2]

Det är framför allt under de senaste 50 åren som man i både forskar- och utövarkretsar diskuterat begreppets innebörd och laddning. Som ett exempel kan nämnas att den internationella sammanslutningen International Folk Music Council (IFMC), som startades 1947, efter åtskilliga interna diskussioner bytte namn till International Council of Traditional Music (ICTM) år 1981 – termen folkmusik ansågs inte adekvat för verksamhetsområdets musik. Under 70-talets svenska revivalrörelse[3] förekom också flitiga diskussioner bland folkmusikutövarna om termerna folkmusik och folkdans (bl a vid sommarseminarierna i Ingesund 1976 och i Bräkne-Hoby och Burträsk 1977[4]). Termerna ansågs alltför belastade med stelnade värderingar. Under senare decennier har en blandning av sociologiska, funktionella och musikaliskt-stilistiska aspekter lagts på folkmusikbegreppet.[5]

De flesta nutida musiketnologer och musikforskare (t ex Bohlman 1988, Ling 1989, Middleton 1990)[6] är överens om att termen folkmusik inte låter sig definieras en gång för alla, utan att termen står i dialektisk process med brukarna, vilket gör dess innebörd ständigt föränderlig.

I detta arbete utgår jag snarast från folkmusiken som musikgenre dvs. en vedertagen repertoar och ett vedertaget utförande av denna repertoar som givetvis växlar under olika perioder, men som än i denna dag är starkt beroende av 1800-talets folkmusiksamlares syn på materialet. Samtidigt försöker denna redogörelse visa hur folkmusikkonceptet hela tiden påverkas av olika sociokulturella, ideologiska och esteticerande

krafter. På så sätt skulle man kunna säga att termen folkmusik här står för vad det begrepps- och analysmässigt innebär just i det sammanhang där det behandlas.

Den unga generation svenskar som vuxit upp på 60-, 70- och 80-talen har haft möjlighet att höra all slags musik från praktiskt taget hela världen dygnet runt. De som ägnar sig åt folkmusik har alltså medvetet valt att lyssna till och kanske odla denna musik, liksom andra har valt rockmusik, jazz, klassisk musik etc. Folkmusik har i det moderna Sverige blivit en musikgenre[7], precis som rock, jazz, klassisk musik etc. Men då inställer sig frågan: När blir folkmusik en genre? Är det redan kring 1810-1820 när materialet upptäcks och får en etikett? Eller är det när insamlat material börjar publiceras i syfte att återuppliva en musik som man upptäckt håller på att försvinna? Är det när "folket" självt, dvs. bärare och utövare av en folklig musiktradition, börjar kalla sin musik för folkmusik? Eller är det när folkmusik blir ett särskilt undervisningsämne vid musikhögskolorna? Eller när utövare av folkmusik börjar specialisera sig och försörja sig på den? Det finns naturligtvis inget entydigt svar på dessa frågor. Man kan snarast säga att det är en process som fortgått under hela 1900-talet påskyndat av olika folklorism- och revivalrörelser. Jan Ling menar att den senaste revivalvågen gjort att "folkmusiken successivt inträder i ett historicistiskt skede. Den förvandlas till en del av kulturarvet på samma sätt som musik från äldre epoker kanoniserats till 'renässansmusik' och 'barockmusik'." (Ling 1989, s. 277)

Syfte

I föreliggande studier vill jag försöka **beskriva och analysera förändringsprocesser i svensk folkmusik åren 1950-1980[8], dvs. förändringar i det musikaliska uttrycket samt de synsätt, krafter och mönsterbildningar som ligger bakom dessa förändringsprocesser**. I själva processen finns givetvis både stabilitet och förändring. En förändringsprocess kan på så vis beskrivas som kontinuerlig, en process där innovationer konfronteras med det etablerade och "bestående" och skapar förändringar inom acceptansens ramar. Samtidigt finns där tydliga brytpunkter eller paradigmskiften initierade av individuella, institutionella, sociokulturella och esteticerande krafter och fenomen.[9]

Samtidigt som tekniska innovationer och massmedia påskyndat förändringsprocesserna har modern inspelningsteknik - och därmed våra ljudarkiv - givit oss nya möjligheter att studera förändringsprocesser. Radioprogram, grammofonskivor och arkivinspelningar är oumbärliga källor för att studera hur folkmusiken rent ljudmässigt förändras. I en rad artiklar publicerade i olika tidskrifter och samlingsvolymer från 1979 och framåt (se nedan) har jag studerat två skeden med genomgripande förändringar för svensk folkmusik eller, om man så vill, två paradigmskiften såsom de kan avlyssnas i massmedia, alltså i **radio** och på **grammofon** - det första runt 1950, det andra tjugo år senare, runt 1970. I det första skedet spelar Sveriges Radio /dåvarande Radiotjänst/ en aktiv roll för en förändrad syn på folkmusiken genom program och skivutgivning. I det andra skedet kommer förändringarna inifrån folkmusikleden genom generationsskifte - en efterkrigsgeneration som i folkmusiken hittar nya musikaliska värden och gör folkmusiken till en del av en livsstil.

Artiklarna är följande:
I. Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid (Fataburen 1979; även som Meddelanden från Svenskt visarkiv. 43).
II. Hartsa med brylcreme. Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik (STM 1980; även som Meddelanden från Svenskt visarkiv. 45).[10]
III. De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik (Folkmusikvågen 1985).
IV. Med rötter i medeltiden - mönster och ideal hos 1960- och 1970-talets ballad-sångare (Sumlen 1986).
V. Martin Martinsson - folkmusikidol och scenartist. Studier i en samtida "traditions-bärarkarriär" (Inte bara visor 1990)
VI. Upptecknat 1897 - inspelat 1984. Funderingar kring tradering och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusiksamling (Sumlen 1989).

Artiklarna utgör detaljstudier i eller översikter av några av de förändringar som äger rum under dessa decennier och är metodiskt mycket olika.[11] De tre sammanfattande kapitlen däremot har utarbetats efter en enhetlig metod och får ses som ett slags huvudtext där de olika artiklarna placeras in i ett vidare sammanhang. Denna text tillsammans med de sex artiklarna lägger jag nu fram som avhandling.

Innan jag övergår till en diskussion kring tidigare forskning i ämnesområdet och till en redogörelse för mina forskningsmetoder är det lämpligt att lämna en del bakgrundsfakta beträffande folkmusik och ljudmedia eftersom det är just massmediala ljudinspelningar jag utgår ifrån, dvs. radioprogram och grammofoninspelningar relevanta i detta sammanhang.

Folkmusik och massmedia (ljudmedia)

I Sverige, liksom på många håll i Europa, förändrades förutsättningarna för ett lokalt, gehörstraderat musicerande vartefter nya musikmedia nådde både tätorter och landsbygd. Massproduktion och distribution av noter (musikalier) från 1800-talets senare decennier och framåt - och i vårt sekel också grammofonutgivningen - förde med sig inte bara en ny repertoar, utan också ett nytt förhållningssätt till musiken och dess utövare. De musikaliska förebilderna hämtades bland grammofonartister och estradmusiker - musikern blev alltmer specialiserad och segregerad från en lyssnande publik.[12] Alf Arvidsson påpekar i sin avhandling Sågarnas sång (1991) att uppdelningen av årscykeln i vardag och helgdag i agrarsamhället förvandlas till en uppdelning i arbete och fritid i industrisamhället. Medan musiken hade sin funktion i både vardag och helgdag i agrarsamhället kom den i industrisamhället att tillhöra fritidsaktiviteterna. Musicerandet blev inte längre spontant och beroende av funktion och tillfälle, utan utfördes ofta i organiserad form alltifrån sångundervisningen i skolan till instrumentalensembler och körer (mans- och blandad) i folkrörelsernas eller kyrkans regi.

Därmed inte sagt att ett spontant folkligt vardagsmusicerande försvann på några årtionden. De många handskrivna visböcker från 1910-, 20- och 30-tal som finns bevarade och de än flera vittnesbörd om försvunna visböcker som kan utläsas av intervjuer i Svenskt visarkivs inspelningar tyder på att i de flesta familjer i både tätorter

och i landsbygd skrevs och användes handskrivna visböcker, s k vaxduksböcker, med ett ytterst blandat innehåll av aktuella schlagers, äldre visor, revy- och kabarévisor, väckelsesånger m.m. Uppteckningar och inspelningar av spelmansmusik under hela 1900-talet tyder också på en "underström" av vardagsmusicerande på fiol, dragspel, nyckelharpa m.m., dock i starkt avtagande från sekelskiftet och framåt och med förändringar i repertoaren, en förändring som har sin motsvarighet i repertoaren på grammofon och i musikalier under 1900-talets första årtionden - ett enormt utbud av gammaldansmusik, populära "karaktärsstycken", bondkomik, revy- och kabarévisor och andliga sånger. Från att huvudsakligen ha varit av lokal karaktär blir repertoaren mer likriktad i landet och alltmer internationellt färgad.

I historisk belysning kan vi se hur de socioekonomiska och kulturella förändringarna slår igenom i Europa vid ingången till vårt sekel med begynnande internationalism och - inte minst - "amerikanisering".[13] Samtidigt finns på många håll i Europa starka nationalistiska strömningar som värnar om det egna landets politiska, ekonomiska och kulturella gränser. Det är vid denna tid som de fosterländska symbolerna kommer till (Svenska flaggans dag, t ex, började firas 1916). I denna senare mer konservativa nationalism - till skillnad från det tidiga 1800-talets mer liberala nationalism - fanns ett utpräglat kulturellt intresse.[14] I syfte att nationalisera "massorna" skapades nationell historia, kollektiva minnen som institutionaliserades (nationalmuseer, historiska arkiv, dialekt- och folkminnesarkiv etc.). I Sverige tar sig nationalismen olika uttryck på skilda kulturella områden - Skansen och Nordiska museet skapas, hembygdsrörelsen föds, Svenska turistföreningen bildas - för att nämna några exempel.

Som en motpol till den massproducerade, internationellt färgade "underhållningsmusik" som alltmer tar över det folkliga musikutövandet och -lyssnandet uppträder "bevarande-krafter" som i organiserad form tar över spelmansmusiken och folkdansen - från 1906 arrangörer av spelmanstävlingar och -stämmor i olika delar av landet, från 1922 Svenska Ungdomsringen och från 1925 och framåt spelmansförbunden.[15] Under 1900-talet blir det alltså den organiserade folkmusiken och folkdansen som hörs och syns utåt genom framträdanden i olika sammanhang. Jämfört med andra folkrörelser är dock folkmusik- och folkdansorganisationerna en minoritet.[16]

När det gäller de större folkrörelsernas inställning till folkmusiken har de oftast hämtat sina ideal från det etablerade musiklivet, genom att använda folkmusikaliskt material i första hand i folkbildande syfte genom konstmusikaliska arrangemang för kör eller amatörensembler[17] eller som ett led i svenskhetens bevarande bl a som slagträ mot den på 20-talet nymodiga jazzen[18].

Ljudmedia får ses som den stora likriktaren och påverkaren i den enskilda människans musicerande och musiklyssnande under mellankrigstiden. Radio och grammofon nådde så gott som alla och ingen kunde undgå att påverkas. I radions jubileumsskrifter finns åtskilliga vittnesmål om radions genomslagskraft under denna period.[19]

Olle Edström har i sin bok Schlager (1989) samt i en serie artiklar om underhållnings- och populärmusik behandlat bl a ljudmedias betydelse för förändring av svenska folkets musikvanor och -smak. En grammofoninspelning kunde lyssnas till ett oändligt antal gånger tills inte bara text och melodi utan också själva arrangemanget och utförandet blev inlärt och kunde tas efter även av den musikaliskt oskolade. I sin studie Till

förståelsen av mellanmusikens plats och värde (1991) redogör Edström för radions expansion under 30-talet. Från mitten av 30-talet till 1940 fördubblades licensantalet och uppgick till 1,5 miljoner, vilket betydde att var fjärde person hade radiolicens.[20] "Detta innebar bl a att nästan alla svenskar samtidigt kunde lyssna på samma musik, att en gemensam musikalisk socialisation ägde rum via högtalarna i skilda socialgrupper och hem, att musik efter hand blev en vardagsföreteelse." (s. 21) Han anför vidare att "mellanmusiken"[21], ett begrepp som omfattar den oerhört blandade musikrepertoar som "ligger" mellan folkmusik och konstmusik och har stilistisk anknytning till den wienklassiska-romantiska konstmusikaliska traditionen, att denna mellanmusik dominerade i radions musikutbud och därför blev ett socio-musikaliskt kitt "under den tid, då man började bygga det svenska folkhemmet." (s. 32)

Folkmusikaliskt material ingick ofta i denna mellanmusik i form av mer eller mindre konstfulla arrangemang, t ex folkvisor i sättning för solosång och piano eller för kör; spelmanslåtar förekom i bearbetning för kammarensemble eller orkester och ingick ofta i rapsodier (se vidare kap. 1).

Detta "socio-musikaliska kitt" bryts så småningom upp hos efterkrigsgenerationerna. Dels blir utbudet oerhört stort under 60- och 70-talen med allt fler radio- och TV-kanaler och med den billiga och lätthanterliga kassett-tekniken, dels sker under samma period en allt större specialisering av radioprogram för olika lyssnarkategorier, t ex program för "jazzvänner", "opera- och operettvänner", folkmusikentusiaster etc. Det kan diskuteras om radion på detta sätt möter en intressegruppering som redan finns i musiksamhället eller om radion genom sin kategoriindelning och programspecialisering bidragit till en uppdelning.

Denna kategoriindelning av musik finns hela tiden i radions interna organisation. I verksamhetsberättelsernas statistik över musikprogram möter vi redan på 30-talet dels musik av "allvarlig karaktär" med "utpräglat konstnärlig syftning", dels underhållningsmusik, allt dock producerat av **en** musikavdelning. Allmogemusik tillsammans med dragspel och gammaldansmusik utgör en särskild post under rubriken underhållningsmusik i programstatistiken under de första åren.[22] Under 50-talets första hälft omorganiseras radions musikavdelning och den s k lätta musiken flyttas till Underhållningsavdelningen. Folkmusiken kom dock fortfarande att ligga inom Musikavdelningens ansvarsområde, troligen beroende på att folkmusikprogrammen producerades av Matts Arnberg (se kap. 2), som var fast knuten till Musikavdelningen som ansvarig för musikbildande program.

Våren 1976 bildades under Musikavdelningen en Folkmusikgrupp (senare omdöpt till Redaktionen för Traditionsmusik), som efter hand kom att bestå av tre producenter från Musikavdelningen och en från Underhållningsavdelningen som med egen budget skulle ansvara för samtliga program med svensk och utländsk folkmusik. Detta får ses som radions svar på 70-talets stora folkmusikintresse. Samma år skapades folkmusikmagasinet Filikromen, en programserie som "i första hand vände sig till de unga spelmännen och sångarna i folkmusikrörelsen."[23]

Vi ser hur utbudet alltmer specialiseras och riktas till en speciell intressegrupp av lyssnare. Hur stora de olika intressegrupperna är, har radions publikundersökning (PUB) försökt beräkna - dock först på 80-talet. I Nordberg - Nowak, Musikradions

lyssnare 1984 får vi veta att av musikradions lyssnare, som detta år utgjorde 7% av de intervjuade (= ca 500.000 svenskar i åldern 9 - 79 år), lyssnade 46% mycket gärna på svensk folkmusik och 9% mycket ogärna. Det betyder att folkmusiken hade lika många lyssnare som t ex kammarmusik (44%) och solosång (47%) och fler än opera (38%) och jazz (38%). Dessa siffror kan jämföras med de uppgifter om folkmusikintresse som framkom i Kulturbarometern: Tema Musik (1988) där Jan Nordberg & Göran Nylöf konstaterade att ungefär var tionde person i Sverige är intresserad av folkmusik och att låg- eller högutbildade är mer intresserade än medelhögt bildade. Intressant att notera är också att folkmusikintresset är störst i Storstockholmsområdet (jfr kap. 3).

Att ställa intresset för folkmusik i relation till radions utbud är knappast möjligt. Någon statistisk översikt över radions musikutbud där folkmusiken är specificerad finns nämligen inte för 80-talet - den period som publikundersökningarna gäller. De statistiska uppgifterna i radions verksamhetsberättelser är överhuvudtaget oerhört osäkra, dels därför att vi inte vet vilka programtyper som räknades som folkmusik, dels genom att Musikavdelningens statistiska uppgifter när det gäller folkmusik inte är specificerade under långa perioder.[24] Så långt vi kan följa statistiken - alltså från 1938-1958 sjunker utbudet av folkmusik från 0,6% av det totala programutbudet till 0,2%. Detta kan ställas i relation till Musikavdelningens hela utbud som 1957-58 var 19,7% av den totala sändningstiden (el. 1.518 timmar).

Presentationen av folkmusik i TV följer i stort radions utbud fast med annat tidsperspektiv. De första folkmusikprogrammen i TV utgörs av presentationer av traditionsbärare signerade Matts Arnberg och Lars Egler vid 60-talets mitt. Under 70-talet kommer åtskilliga regionalt producerade program som speglar spelmansstämmor etc. TV:s folkmusikprogram har givetvis haft en betydligt större och bredare publik än radioprogrammen och därmed också större genomslagskraft.[25]

Det vi kan få fram av uppgifterna ovan är att folkmusiken - i den mån den är avgränsbar och mätbar som genre - är en musikalisk delkultur jämförbar med kammarmusik och i någon mån jazz när det gäller antalet aktivt intresserade. Dessa uppgifter är ju i sig intressanta, liksom uppgiften att radions utbud - åtminstone så långt programstatistiken är differentierad - knappast motsvarar intresset. Men uppgifterna och siffrorna är ingen mätning av radions genomslagskraft och radions eventuella roll i ett förändrat folkmusikkoncept. I det fallet är det inte utbudets storlek som är avgörande utan snarare radions roll som ensam monopolistisk agent i etern och en till detta kopplad symbolisk kulturell auktorisation.[26] Radion utövar därmed en kulturell dominans, för att uttrycka det i en kultursociologisk term.[27] Denna dominans var naturligtvis starkare när det fanns enbart ett riksprogram, alltså fram till 1956.

Fonogram

I Statens kulturråds översikt över den svenska fonogrammarknaden, Musik på fonogram (1989) framhålls bl a den kraftiga ökningen i fonogramlyssnandet under de senaste 25 åren. En del sifferuppgifter är relevanta i detta sammanhang. Bl a får vi veta att 1983 lyssnade 60% av befolkningen som helhet regelbundet på fonogram varje vecka, jämfört med 30% 1965; en fördubbling således. När det gäller den receptoriska sidan av folkmusikfonogrammen finns ingen statistik att tillgå för den period som detta arbete rör

sig inom. Först i Kulturbarometern i detalj: Tema musik (april 1988)[28] kom fonogramlyssnandet med i en publikundersökning, och författarna kom där fram till att 8% av befolkningen hade under den senaste 4-veckorsperioden lyssnat till folkmusik på fonogram, en siffra som alltså inte säger så mycket utan jämförelsematerial bakåt i tiden.[29] I stället får vi koncentrera oss på själva utbudet av svensk folkmusik på fonogram.

"Allmogemusik" fanns sparsamt med i den tidiga grammofonutgivningen på 78v. "HMV och Odeon gjorde en hel del unika tidiga inspelningar av äkta folkmusik på bl a fiol, träskofiol, klarinett och nyckelharpa, men då bara en bråkdel av dessa bevarats till våra dagar måste de ha sålts mycket dåligt" konstaterar Karleric Liljedahl i inledningen till sin diskografi över svenska akustiska grammofoninspelningar 1903-1928. Åren 1907-17 publicerades akustiska inspelningar med följande allmogespelmän: Dala-Trion (Frisell med döttrar), Kellna-trion (Skåne), Gotlänningarne, E.A.Sellin, Tysslinge, Janne & August Bohlin, Skuttunge och Svenska nationaltruppen, Delsbo. 1919/20 gjorde Odeon några inspelningar med Josef Alm, Norrköping.[30] Åren 1922-24 och 1929-31 kom ytterligare ett 20-tal skivor med allmogespelmän, de flesta elektriska utgivningar av de tidigare nämnda akustiska inspelningarna. Därefter publicerades ingenting fram till Radiotjänsts utgivning i slutet av 40-talet.[31] Däremot finns spelmansmusiken och folkvisorna betydligt rikligare representerade som repertoar betraktat, men då arrangerade för studioorkester (t ex Anker Orkestern spelande Gotlandskadrilj och Älvsborgslåtar från Knallebygden ; Berlin 1909) eller för sång med ackompanjemang (t ex Operasångaren Oscar Bergström med orkester som sjunger Jag gick mig ut en aftonstund; Sthlm 1922).

I anslutning till min uppsats om radion och folkmusiken (artikel I) återfinns en uppställning över radions folkmusikutgivning på grammofon (78v.-, Ep- och Lp-skivor). Sveriges Radio står ensam för all utgivning av svensk folkmusik på grammofon under en 20-årsperiod från 1948 till 1968[32], då skivbolaget Sonet gav ut två Lp-skivor med spelmansmusik.

Fr o m 1970, alltså i den s k Folkmusikvågens spår (se kap. 3), sker en snabb ökning av folkmusikutgivningen på grammofon. Någon lättillgänglig statistik finns inte att tillgå förrän i slutet av 80-talet. I Musik på fonogram, rapport från Statens Kulturråd 1989:1, lämnas uppgiften att 1987 publicerades 22 st Lp-skivor med folkmusik och 1988 33 st. Enligt ett publicerat diagram upptog folkmusiken 6% av svensk skivutgivning 1988. Men det är inte bara storleken på utbudet som den stora förändringen gäller. Producent- och distributionskedjan förändrades radikalt under 70-talet när det gäller folkmusik-fonogram. En stor del av folkmusikutgivningen kom att ske på små regionala eller privata bolag, varför marknaden blev svåröverskådlig.[33] 1971 startades SAM-distribution, den progressiva musikrörelsens svar på de internationellt styrda grammofonbolagens distributionsnät.[34] Till SAM-distribution anslöt sig de flesta av musikrörelsens fonogrambolag (t ex MNW, Silence, Oktober, Manifest) men också en stor del av producenterna av folkmusikfonogram.

En preliminär beräkning av storleken på folkmusikproduktionen, gjord utifrån en relativt fullständig förteckning över svensk folkmusik på fonogram[35], visar att fr o m

1975 publiceras årligen mellan 25 och 35 fonogram med svensk folkmusik[36]. Sedan 1982/83 sker en viss del av utgivningen med ekonomiskt stöd från Statens Kulturråd.

Metoder och tidigare forskning

Musiketnologisk forskning har under olika tider inneburit skilda sätt att nalkas musiken.[37] Det kan t ex röra sig om analys av morfologisk art eller av enskilda musikaliska parametrar i utomeuropeisk musik eller västerländsk folkmusik. Under senare tid har musiketnologin (el. musikantropologin) alltmer diskuterats som en forskningsinriktning inom allmän musikvetenskap, en inriktning där musiken ses i sitt sociokulturella sammanhang.[38] Därmed förskjuts intresset från själva produkten till processen.

Alltsedan Alan Merriam publicerade sin skrift The Anthropology of Music (1964) har hans syn på studiet av "music in culture" och musikens förändring varit vägledande inom musiketnologin. Hans analysmodell att studera musiken utifrån tre olika utgångspunkter – eller nivåer – "sound, behaviour and concept" har diskuterats flitigt även sedan han själv delvis övergivit denna modell och pläderat för en kombination av flera förklaringsmodeller (1977). Timothy Rice har i artikeln Toward the Remodeling of Ethnomusicology (Ethnomusicology vol. 31 nr 3 1987) föreslagit en revidering av Merriams ursprungliga modell genom att komplettera den med antropologen Clifford Geertz' interpretationsmodell[39] överförd på musikområdet. Rice menar att musiketnologerna också bör studera musikens "formative processes" och därmed ställa frågan "how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?" Han menar t ex att en analys av själva den ljudande musiken kan visa att stycket haft en historisk betydelse som stilskapande, vidare visar den på individens betydelse i skapelseprocessen och i utförandet och på parametrar påverkade av kulturella och sociala system (Rice s. 479). I musiketnologisk forskning finns det många exempel på den omvända användningen av denna analysmodell, nämligen i undersökningar av hur historiskt skeende, sociokulturell miljö och starka musikpersoners musicerande påverkar och förändrar musiken.[40] I denna forskning ligger tyngdpunkten på musiken – analysmodellen blir ett hjälpmedel att komma åt de musikaliska förändringarna. I Rice's modell däremot får musiken en lägre betydelsenivå, medan människors aktivitet i att skapa, uppleva och använda musik blir studiens syfte. I min sammanfattande studie (kap. 1–3), där jag utifrån medvetet valda musikexempel resonerar mig fram till styrmedlen och drivkrafterna i den musikaliska förändringsprocessen, försöker jag uppnå en balans i viktningen av musikanalysen och de individuella, ideologiska, sociokulturella, institutionella etc krafter som dialektiskt medverkar i den musikaliska förändringsprocessen.

Den brittiske musiketnologen John Blacking har i sin studie Theory and Method in Musical Change (1977) påpekat vikten av att studera själva processen bakom de musikaliska förändringarna. Han gör en strikt åtskillnad mellan förändringar inom ett musikaliskt system och förändringar av ett systems struktur, och menar att enbart det senare är en verklig förändring. Samtidigt framhåller han att studier på mikronivå kan

vara nog så givande – att följa embryon till förändring, att se hur individuella beslut påverkar. Till detta återknyter jag senare i min sammanfattning.

De flesta studier av förändringsprocesser har gjorts i s k "främmande" kulturer (Blacking 1967 och 1976, Herndon 1987 och Malm 1981). Studier i det egna landets folkliga musikkultur är betydligt sparsammare. Den israeliska musiketnologen Ruth Katz (1968) har studerat en viss sångtradition i en judisk församling och sett förändringarna där som en ackulturationsprocess.[41] Återinförandet av traditionella stilelement – framför allt överdrifterna i utförandet av dessa – skulle vara ett första led i processen. Max Peter Baumann (1976), däremot, har i sitt stora arbete om joddlingens funktionsförändring under de senaste 200 åren sett själva transformationen som en kommunikativ process. Jan Ling har i ett par studier, Hjort Anders Trettondagsmarsch – stilistiska och ideologiska förändringar (1977) samt O tysta ensamhet – från känslosam stil till hembygdsnostalgi (1978), analyserat en melodis ideologiska omvandlingar efter modeller som jag inspirerats av och använt som förebilder i min artikel IV (se nedan). I det sammanhanget vill jag också framhålla det kulturanalytiska perspektiv som de senaste 10–15 åren utmärkt etnologisk forskningspraxis och som jag funnit fruktbar även på det musiketnologiska området. Inom svensk etnologi tänker jag främst på arbeten av Orvar Löfgren, Jonas Frykman, Anders Salomonsson och Billy Ehn.[42] Philip Bohlman (1989) har i sina studier av folkmusikens roll och plats i det moderna musiksamhället visat hur folkmusiken lever i dialektisk process med sin sociala och kulturella omgivning och tar bl a exempel från folkmusikens urbanisering och den massmediala revolutionens betydelse för folkmusiken. Eftersom Bohlmans arbete faller inom samma tidsperiod som min avhandling och hans frågeställningar och synpunkter känns minst sagt "välbekanta" har jag ofta återvänt till hans framställning som för mig fungerat som en inspirerande och klarsynt "diskussionspartner".

Genom mitt yrkesarbete med svensk folkmusik (inspelningsverksamhet, fonogramutgivning, undervisning, publicering, radioprogram) från början av 60-talet och framåt har jag både inifrån och utifrån kunnat följa dessa förändringsprocesser, vilket givetvis innebär stora fördelar när man ger sig i kast med ett ämne som detta. Men samtidigt har jag under arbetets gång många gånger upplevt svårigheten att kunna distansera sig lagom mycket för att kunna sålla materialet och lyfta fram väsentligheter. Jag har dock hela tiden sökt vara medveten om att jag själv spelat en roll direkt eller, oftast, indirekt genom mitt arbete på en central folkmusikinstitution, genom radioprogram, föredrag, artiklar och utgåvor – och inte minst genom skivserien Folkmusik i Sverige, där jag haft det huvudsakliga ansvaret för urval och innehåll.[43] Denna dokumentära serie, omfattande ett 30-tal skivor (fr o m 1972), har genom sin uppläggning, utformning och sitt innehåll haft betydelse både som musikaliska förebilder och som auktorisation av folkmusikalisk repertoar och utförandepraxis.[44] Detta slags "backwash" effekt tar jag upp i artiklarna V och VI.

Den **sammanfattande delen** av avhandlingen är uppdelad i tre kapitel, kronologiskt ordnade. Det första kapitlet, som behandlar 30- och 40-talen, är inte på något sätt avsett att ge en uttömmande bild av den "offentliggjorda" folkmusiken under denna period, utan är enbart en bakgrundsteckning till det paradigmskifte som beskrivs och analyseras i följande kapitel. I kapitlen 2 och 3 behandlas de förändringsprocesser som

startar runt 1950 respektive 1970 och som givetvis också fortskrider under 60- respektive 80-talet. I dessa tre kapitel utgår jag från ett mycket begränsat antal musikexempel hämtade från grammofonutgåvor eller från radioutsändningar som jag beskriver och kommenterar, alltså en strukturell analys av betydelsebärande uttryckselement i musikexemplen följt av utommusikaliska kommentarer. Utifrån dessa fakta förs sedan en diskussion av paradigmatisk och kulturanalytisk karaktär, dvs. om de mönster och drivkrafter som påverkat de musikaliska uttrycken.

Valet av musikexempel har gjorts utifrån olika kriterier. Musikexemplen i kapitel 1 har valts som representativa för folkmusikutbudet i radio under 30- och 40-talen. I kapitlen 2 och 3 har i stället valts inspelningar som utgör uppmärksammade exempel på nytänkande och som därmed också utgör viktiga led i förändringsprocessen (se närmare introduktionerna till kap. 2 och 3). Däremot är de knappast representativa för folkmusikutbudet i radio och på grammofon i stort.

De olika **delstudierna** (artikel I - VI) har tillkommit vid skilda tillfällen åren 1979-1990. De har utarbetats efter skilda metoder, men fokuserar intresset på samtida folkmusikutövning - mönsterbildningar, utförandepraxis och tradering - och kan ses som delundersökningar i den övergripande studien i förändringsprocesser och förhoppningsvis ge denna studie ett vidare perspektiv.

Av de två första delstudierna, som båda huvudsakligen berör 50-talet, är artikel I rent historiskt anlagd, medan artikel II snarast ansluter sig till ett historiskt-hermeneutiskt synsätt, dvs. artikeln vill visa att folkmusiken, så som den "offentliggörs" på 50-talet, får nya menings- och betydelsefunktioner. Artikeln kan sägas vara en studie i de olika inom- och utommusikaliska processer som bidrog till att skapa 50-talets folkmusikkoncept. Underrubriken "Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik" syftar på att begreppet tradition förs fram som en legitimation för folkmusikens äkthet framför allt i radions folkmusikutbud i program och på grammofon. Programmedarbetaren Matts Arnbergs lansering av traditionsinspelningar ställs mot en konstmusikaliskt förankrad "användning" av folkmusikmaterial och samtidigt mot en lågstatusmusik som gammaldansmusik, som egentligen utgör en "naturlig" fortsättning på 1800-talets spelmansmusik. Revitaliseringen av folkmusik i olika former under 50-talet, såväl "återanvändningen" av folkmusikmaterial som framlyftandet av traditionsbärare, kan ses som folklorismfenomen, dvs. folkmusiken får en ny "sekundär" funktion med estetisk-emotionell, praktisk eller ideologisk prägel (jfr Baumann 1976). Radions och Matts Arnbergs roll i lanseringen av traditionsbegreppet och det därmed förändrade folkmusikkonceptet under 50- och 60-talen analyseras närmare i kapitel 2.

Artiklarna III - VI är avsedda att utifrån högst olika utgångspunkter ge perspektiv på den senaste folkmusikvågen och de förändringar den förde med sig i 70-talets svenska musikliv. Den som hade möjlighet att på närmare håll följa utvecklingen kunde snart notera dess både inom- och utommusikaliska effekter på såväl den instrumentala som den vokala folkmusiken. Artikel III, De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik, är närmast en bekräftande analys av dessa effekter. I denna studie utgick jag från att inspelningar av de s k Zornmärkesuppspelningarna utgjorde ett lämpligt material att avläsa både inom- och utommusikaliska förändringar i.[45] Uppgifter om ålders- och könsfördelning bland de uppspelande, om geografisk spridning, om

instrumentval och repertoar togs fram i enkel statistisk form utifrån uppgifter hämtade ur Zornmärkesnämndens protokoll och ur inspelningarna. När det gällde så svåråtkomliga parametrar som spelstil och spelideal var det nödvändigt att begränsa undersökningsmaterialet till ett litet urval uppspelande (se artikel III s. 65), vars spelstil sedan jämfördes med exempel hämtade från grammofoninspelningar. Resultat av analyserna i denna studie har i kapitel 3 satts in i ett vidare perspektiv på förändringsprocesserna under 70-talet.

I denna artikel liksom den följande (IV) har alltså anlagts ett perspektiv av närmast pragmatisk art, dvs. jag försöker peka på de betydelser som utövarna lägger in i användandet av sina (inom- och utom)musikaliska uttrycksmedel, i hur de musikaliskt kommunicerar med omvärlden och effekterna av detta för folkmusikkonceptet.

I artikel IV, Med rötter i medeltiden - mönster och ideal hos 1960- och 1970-talets balladsångare[46] (konferensinlägg Svenskt visarkiv (SVA) maj 1986), behandlas ytterst översiktligt en gren av den vokala "folkmusikvågen" utgående från grammofoninspelningar med unga folksångare. Att just balladgenren togs upp var avhängigt av konferensens tema - den medeltida balladen ur olika forskningsaspekter - samtidigt som denna genre favoriserades av många unga folksångare inspirerade härtill av bl a utländska balladsångare.

Analysen bygger på grammofoninspelningar representerande olika framförandesätt: solo med och utan ackompanjemang, med försångare och unison omkvädeskör, sång till dans, folkmusikgrupper med blandade instrument och sång. Inspelningssituationen, ensemblemusicerandet och framför allt sångsättet visar olika ideal och mönster hos de unga folksångarna, mönster som har direkt motsvarighet på spelmanssidan (se art. III). Metodiskt har jag inspirerats av Jan Lings studie Hjort Anders' Trettondagsmarsch i stilistisk och ideologisk förändring (1977) samt vår gemensamma Gärdebylåten - en musikalisk ut- och invandrare (1984), artiklar som också utgår från grammofoninspelningar - i de här fallen olika versioner av Trettondagsmarschen respektive Gärdebylåten - och den musikalisk-ideologiska analys som görs utifrån dessa. Det bör framhållas att jag i ovannämnda översiktliga studie inte dragit några jämförelser med internationell folk song revival, som givetvis haft ett stort inflytande på de svenska folksångarna, både som inspirationskälla och som förebilder. Detta berör jag därför i stället i kapitel 3.

I de två senast publicerade artiklarna (artiklarna V och VI) - Martin Martinsson - folkmusikidol och scenartist samt Upptecknat 1897 - inspelat 1984 resonerar jag kring den "backwash"-effekt som till viss del mitt eget arbete med folkmusiken haft.

Den första artikeln är närmast av kultursociologisk art. I den ställs en enda traditionsbärare i fokus och jag har där försökt visa på några komponenter i den process som leder till ett slags "traditionsbärarkarriär" i vår tid. Hans unika kunskaper åsätts ett värde av folkmusikdokumentatörer genom att lanseras på grammofon, i radio och TV och tas emot av en folkmusikpublik som söker egna idoler och förebilder. Det unika i hans kunskaper är också det som tas fram av journalister och som legitimerar artiklar om honom. Han blir "artist" på sitt område och engageras till scenframträdanden i högst olika sammanhang. En studie av detta slag skulle kunna gälla flera spelmän under 70-talet, t ex Eric Sahlström (se kap. 2) eller Peckos Gustaf, Bingsjö (f. 1916), för att

nämna ett par. Här har jag valt att studera en sångare, Martin Martinsson, Orust, som jag själv haft förmånen att kunna följa från den allra första inspelningen. I studien visar jag på vissa paralleller i utvecklingen från traditionsbärare till scenartist hos historieberättaren Ed Bell, som studerats av den amerikanske folkloristen Richard Bauman (1986).[47] Likaså är vissa av kultursociologen Pierre Bourdieus teorier om det symboliska kapitalet och den symboliska energin[48] applicerbara på rollfördelningen och drivkrafterna i processen.

Förhållandet muntlig – skriftlig tradition har diskuterats av åtskilliga forskare inom discipliner som litteraturvetenskap, lingvistik och etnologi men också inom musikvetenskapen, framför allt då populärmusikforskningen. Ett intressant tillfälle att studera detta i ett samtida folkmusikmaterial blev aktuellt sedan jag publicerat Einar Övergaards folkmusiksamling 1982. Med utgångspunkt från spelmännens "användning" av utgåvan infann sig flera intressanta frågeställningar: Hur styr en utgåva spelmännens uppfattning av spelmansmusiken? Hur tolkar dagens spelmän en hundra år gammal uppteckning och vilka musikaliska uttrycksmedel knyter man till den? Kan den via ljudmedia ge upphov till en ny muntlig tradition som bygger på tolkningar av notbilden? Ett programsamarbete med Riksradion samt ett antal grammofoninspelningar från 70- och 80-talet utgjorde det ljudande undersökningsmaterialet.

I uppsatsen dras paralleller mellan svenska notutgåvor av spelmansmusik samt uppgifter i intervjumaterial och de synpunkter på muntligt – skriftligt som Walter Ong framför i sin bok Orality and Literacy (1982). Denna resonerande del av uppsatsen kombineras med en mer musikanalytisk del där en framträdande klangfärgsparameter[49], det s k bordunspelet, uppmärksammas som ett "nytt" stilmedel som traderas gehörsvägen vid möten mellan spelmän, men framför allt via ljudmedia – alltså radio och grammofon.

Noter

1. Jfr Mats Rehnberg, Folk. Kalejdoskopiska anteckningar om ett ord och dess betydelser (1977).

2. Pernilla Nilsson har i sin rapport från utvärderingen av Folkmusik och dansåret ("Det är som gräshoppssvirr och fågelsång", 1991) gått igenom vad som skrivits om folkmusik i dagspressen åren 1980, 1988 och 1990. Bl a har hon samlat en rad karakteristika för folkmusik. Det som utmärker folkmusiken är – enligt pressklippen – att den är icke-kommersiell, gammal, äkta, anspråkslös, glad och taktfast.

3. Det bär mig emot att använda denna anglicism, men eftersom jag inte lyckats hitta en användbar svensk term för revival – revitalisering är i mina öron alltför klumpigt, framför allt i sammansättningar – har jag tvingats acceptera denna term.

4. Tonfallet 1976 nr 16.

5. Det finns en omfattande litteratur när det gäller folkmusikbegreppet. Översiktliga artiklar finns i New Grove Dictionary (art. Folk Music och Ethnomusicology) och i Sohlmans musiklexikon 2:a uppl. I övrigt vill jag särskilt framhålla Doris Stockmanns historiska genomgång i artikeln Volksmusik und Musica Vulgaris: zur Klärung eines Hochmittelalterlichen Terminus (Tvärspel – trettioen artiklar om

musik. Festskrift till Jan Ling. Göteborg 1984), samt Max Peter Baumanns inträngande analys av begreppen Musikfolklore und Musikfolklorismus i hans skrift med samma namn (1976), i synnerhet del 2, kap. IV, V och VI.

När det gäller svenska förhållanden har Owe Ronström i sin artikel Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet (Gimaint u Bänskt 1989 s. 9–19) försökt reda upp i röran av värderingar och myter vi knyter till folkmusikbegreppet. Mycket klart definierar han de utommusikaliska och musikaliska kriterierna. När det gäller de senare gör han en viktig åtskillnad mellan rent deskriptiva och preskriptiva definitioner, vilka senare i hög grad påverkar uppfattningen av hur folkmusik skall utföras och låta.

6. "...folk music itself is rarely homogeneous but is subject to social and geographical specification, historical change and cultural layering. But the questions to which this gives rise – what kinds of interaction? how much? what do they mean, how do they work and why do they happen? where do these processes leave the concept of 'folk music'? where do we draw the line between 'folk' and 'non-folk'? – receive no agreed answers. In reality, it is surely unprofitable to attempt to draw a single, categorical line at all." (Middleton 1990 s. 128)

7. Jag är medveten om att beteckningen "musikgenre" är mångtydig och kan användas i olika syften. De gränsdragningar och motsättningar i musiken som beteckningen "genre" understryker och betonar är ofta fiktiva. Jfr Ling, Joint Field Research in the Cultural Dialogue. Musicology and Musical Society in Sweden (Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy, Berlin 1991), i synnerhet avsnittet The Concept of Musical Genres: a Musicological Invention?

8. Årtalen är givetvis inte exakta, utan får läsas ca 1950 – 1980-talet. Arnbergs verksamhet började ju egentligen 1948. Verkningarna av 70-talets folkmusikvåg slutade givetvis inte 1980 utan avklingar och förändras in på 80-talet. Dess topp – avspeglad i pressen, i besökssiffror, i evenemang etc. (material i SVA) låg kring 1978–79.

9. Johan Fornäs har i artikeln Framtiden i det som hittills varit (Fornäs 1984) diskuterat dynamiken i förändringsprocesser. Han tar bl a upp den tyske socialisationsforskaren Thomas Ziehes teser om tre olika förändringsnivåer: 1) Samhällets objektiva livsbetingelser, 2) sätten att tolka verkligheten, 3) människornas inre, subjektiva strukturer och överför dessa teser till de musikaliska förändringsprocesserna. "Där finns nya objektiva villkor för produktion och reception av musik. Där finns nya kulturella tolkningsmönster som håller på att bana sig väg. Och där finns framför allt subjektiva ombrytningar i människors inre, som leder till nya typer av musikaliska behov, och därmed till stilförändringar på sikt." (s. 205) --- "Omvänt kan musikalisk förändring förstås som uttryck, symptom och tecken för samhällelig förändring på alla de tre nivåerna." (s. 208)

10. Artikeln är en bearbetning av en föreläsning vid ett symposium på temat Svenskt 50-tal, avhållet å Hässelby slott 1980 i anledning av professor Ingmar Bengtssons 60-årsdag. Titeln Hartsa med brylcreme känns, så här i efterhand, något krystad och får ses i ljuset av författarens tidigare programarbete vid radion, där "fångande" titlar var en del i marknadsföringen av utbudet.

11. Förändringsprocesser under den aktuella perioden behandlas i ytterligare tre artiklar, varav två författats i samarbete med Jan Ling, nämligen Gärdebylåten – en musikalisk ut- och invandrare (Sumlen 1984) och Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik. Leksandsspelet förr och nu (Musik och kultur 1990). Den tredje, Fäbodmusik i förvandling (A. Johnson, M. Ramsten, m fl; STM 1980) är en rapport från en exkursion i samarbete mellan Inst. f. Musikvetenskap i Uppsala och Svenskt visarkiv sommaren 1977. Dessa artiklar lämnar jag utanför själva avhandlingsarbetet, men jag vill samtidigt påpeka att de utgör viktiga bidrag till helhetssynen på förändringsprocesserna från 1950 och framåt, vilket gör att jag har anledning att hänvisa till dessa artiklar flera gånger i min text.

12. Jfr Ling & Ramsten 1990 s. 217 ff. och Arvidsson 1991 s. 42 ff. samt s. 70.

13. Staffan Björk ger exempel på denna amerikanisering av Sverige i sin avhandling Heidenstam och sekelskiftets Sverige (1946) och summerar: "Denna influens nådde på ett helt annat sätt de breda folklagren än någon tidigare våg av utländsk påverkan gjort." (s. 34) Än starkare blev influenserna västerifrån under 20- och 30-talen, då t ex Hollywood intog en central ställning i nöjesvärlden och den amerikanska filmen fick en idealbildande roll. (Jfr bl a Carlsson-Rosén, Svensk historia. 2, 1980, s. 498 ff.). Jazzen - de svartas musik och dans - slog igenom både på de stora varietéscenerna ute i Europa och på dansbanorna i Sverige.

14. Begreppet nationalism och dess innebörd under skilda perioder, men framför allt vid tiden kring sekelskiftet behandlas av Björck a.a. s. 58 ff.

15. Spelmansrörelsens framväxt skildras i Otto Andersson, Spel opp i spelemänner. Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen (1958) och i V. Roempke, "Ett nyår för svensk folkmusik". Om spelmansrörelsen (Folkmusikboken 1980).

16. År 1970 hade SSR (Sveriges Spelmäns Riksförbund) 2.800 medlemmar. 10 år senare hade medlemsantalet stigit till 7.000 - troligen en följd av 70-talets folkmusikvåg. Samma tendens visar Svenska Ungdomsringen som 1975 hade 37.353 medlemmar, siffror som nära nog fördubblades vid 80-talets början (62.470 medl. år 1983), men som sedan åter minskat (39.843 medl. år 1990). Riksföreningen för folkmusik och dans (RFoD) bildades först 1982 och var 1990 uppe i 431 medlemmar. (Uppgifterna hämtade ur Farago & Malm 1991). Dessa siffror kan jämföras med t ex körrörelsen som vid Riskonserters inventering i slutet av 1960-talet räknade 8.000 körer med ca 200.000 sångare. (Sohlmans lexikon 2:a uppl).

17. Jfr Bohman 1985 och Edström 1990.

18. "Ty att se de jazzande, som på alla möjliga sätt försöka slänga benen och vrida kroppen för att visa sin i deras tycke ädla konst, är verkligen teater. Nej, skola vi nödvändigtvis dansa, så låt oss återgå till fädernas sätt att fröjdas, då dessa samlades, för att gifta bort två älskande, eller samlades efter skördetidens slut. Då dansades de gamla, vackra, svenska folkdanserna och där kom helt säkert den rätta, den genuina ungdomsglädjen till synes." (maning till Västerbottens SGU-are i en insändare i Västerbottens Folkblad 1925-03-10 av kommunalpolitikern Frans A Dahlberg. Ett längre citat återgivet i Arvidsson 1991 s. 79)

Inom folkdansrörelsen gick man naturligtvis ännu längre i kampen mot jazzen och de nymodiga amerikanska danserna. Jan Ling har i artikeln Folkmusik - en brygd (Fataburen 1979) citerat flitigt ur Svenska Ungdomsringens organ Hembygden, där åtskilliga artiklar under 20- och 30-talet slår hårt mot jazzen och "niggerdanserna" och där t o m nationalsocialistiska tendenser kan skönjas i kampen att "skapa en sund svensk ungdom med verklig livsglädje".

19. Jag väljer att citera två - ett uttalande av radiochefen Dymling och ett av en lyssnare:
"Då jag inför Radiotjänsts 25-årsjubileum ser tillbaka på verksamheten under de år som jag hade glädjen och ansvaret att stå i spetsen för företaget, förefaller mig detta vara det viktigaste som försiggick med rundradion 1936-42: att den växte till en kulturell och social maktfaktor och även i det allmänna medvetandet kom att framstå som en stor nationell tillgång." (Carl Anders Dymling, Under knapphetens kalla stjärna, s. 120; ur Tjugofem år med Sveriges radio).
"I detta sammanhang bör kraftigt understrykas, att radion åtminstone för landsbygdens befolkning är den viktigaste smakbildande faktorn." (uttalande av folkhögskolerektor Per Söderbäck, Lunnevad; s. 244-245 ur Röster om radio, Stockholm 1934).

20. Här kan vara på sin plats att som bakgrund till den fortsatta framställningen lämna en del radiodata. Uppgifterna är hämtade ur SR:s jubileumsbok Hört och sett. Radio och television 1925–1974 samt Sveriges Radios verksamhetsberättelser t o m 1980.

1925–1955 endast en programkanal, det s k riksprogrammet.
Från 1956 P1 + P2 samt TV
Från 1962 P1 + P2 + Melodiradio & nattradio
Från 1967 P1 + P2 + P3 (eg. 12/12 1966)

Licenser
1925 125.591
1930 482.305
1935 834.143
1940 1.470.375
1945 1.839.911
1950 2.128.515
1955 2.430.283
1960 2.711.046 + 798.798 TV-licenser
1965 2.950.000 + 2.042.000 TV-licenser
1970 338.000 (enbart radio)
2.481.000 (komb. TV+radio)
1975 234.000 (enbart radio)
2.882.000 (komb. TV+radio)
1980 3.130.000 (komb. TV+radio)

Sändningstid (allmän ljudradio)
1925 1.641 tim/år
1930 2.910 tim/år
1935 3.665 tim/år
1940 3.649 tim/år
1945 4.200 tim/år
1950 4.773 tim/år
1955 5.123 tim/år
1960 7.910 tim/år
1962 12.196 tim/år
1967 16.124 tim/år
1970 17.680 tim/år
1975/76 18.788 tim/år
1979/80 19.664 tim/år

Musikavdelningen är den äldsta programavdelningen inom Sveriges Radio – den bildades redan vid starten 1925. All musik hörde till denna avdelning – först 1956 flyttades underhållningsmusiken till den då nybildade underhållningsavdelningen. Folkmusiken hör alltså fortfarande till Musikavdelningen/-Musikradion.
Musikchefer:
1925–1951 Natanael Broman
1952–1955 Per Lindfors
1955–1957 Julius Rabe
1957–1964 Nils Castegren
1965–1968 Karl-Birger Blomdahl
1968–1979 Magnus Enhörning
1979–1983 Bengt Emil Johnson (från budgetåret 1983/84 utsågs Johnson till programdirektör och stf VD).

21. Edström hänvisar i sin användning av termen närmast till Carl Dahlhaus.

22. Radiotjänsts verksamhetsberättelser 1931–1938.

23. En utförlig redogörelse för folkmusiken i radio på 70-talet har lämnats av Christina Mattsson i artikeln Sveriges Radio, Musikradion och folkmusiken (Folkmusikvågen 1985).

24. Utdrag ur radions statistik över musikavdelningens programverksamhet. Uppgifterna är hämtade ur radions verksamhetsberättelser 1932–1958. Av utrymmesskäl anges här endast vartannat år, vilket jag anser fullt tillräckligt för att visa tendenser i programutbudet.

Allmogemusik jämte dragspel och gammaldansmusik.

År	Antal timmar	% av musikprgm	% av hela prgmtiden
1932	76 t 55 min	6,44	2,64
1934	79 t 30 min	5,66	2,49
1936	79 t 07 min	4,88	2,26
1937	101 t 59 min	5,87	2,79

Allmogemusik (fr o m 1938 ej dragspel och gammaldansmusik).

År	Antal timmar	% av musikprgm	% av hela prgmtiden
1938	24 t 46 min	1,3	0,6
1940	09t 23 min	0,6	0,3
1942	15 t 00 min	0,9	0,4
1944	19 t 30 min	1,2	0,5
1946	18 t 30 min	0,9	0,4
1948	7,3 tim	0,7	0,3
50/51	ej angivet	ej angivet	0,3
52/53	ej angivet	ej angivet	0,1-0,2
54/55	ej angivet	ej angivet	0,2
57/58	ej angivet	1,1	0,2

Vilka programtyper som räknas till allmogemusik/folkmusik nämns inte någonstans i verksamhetsberättelserna, men mycket tyder på att det är program av typen Allmogelåtar, alltså spelmansmusik. Folkvisor framförda av romans- eller operasångare räknades sannolikt till musik av "allvarlig karaktär". Kommentaren i 1950/51 års verksamhetsberättelse under rubriken Folkmusik ger följande information om programinnehållet (s. 14): "Folkmusikprogrammen har under verksamhetsåret framförallt präglats av en strävan att bereda det traditionella stoffet ökat utrymme." Bl a nämns spelmanslag och enskilda spelmän som givit prov på musikaliska dialekter. "Dessa program har liksom föregående år kompletterats med låtar och visor i arrangemang, utförda av skolade musiker. Även beträffande folkviseprogrammen har målet varit att vidga och berika repertoaren med ännu levande folkligt material, vilket i hög grad underlättas genom folkmusikinspelningar ute i bygderna." Denna skrivning från 50-talets början avslöjar en ny syn på presentationen av folkmusik i radio (se närmare härom i kap. 2 samt art. I och II), samtidigt som man inte helt vågar eller vill släppa den konstmusikaliska presentationen av visor och låtar.

Program med allmogemusik fördes alltså till att börja med in i statistiken som underhållningsmusik tillsammans med dragspel och gammaldansmusik. Men 1938 har dragspels- och gammaldansmusik fått så stor andel i programutbudet (5,5 % av hela programutbudet, jämfört med allmogemusikens 1,3%) att den fr o m detta år får en egen kolumn (se ovan). Från 1943 till 1954 förekommer omväxlande rubrikerna Folkmusik och Allmogemusik i programstatistiken, fr o m 1954/55 enbart begreppet

folkmusik "vars vårdande betraktas som en särdeles angelägen kulturuppgift" (Sveriges Radios verksamhetsberättelse 1955/56 s. 30). I verksamhetsberättelserna fr o m 1959/60 finns folkmusiken inte specificerad i radiostatistiken.

Christina Mattsson nämner i sin artikel (Mattsson 1985 s. 137) att den officiella statistiken säger mycket litet om det egentliga utbudet, eftersom folkmusikinspelningar fanns insprängda i olika programtyper under större delen av 70-talet, och att det därmed fanns ett dolt folkmusikutbud. Hon återger också en redovisning av olika musikprograms fördelning under en novembervecka 1976 publicerad av tidningen Hifi & Musik (nr 4/1977 s. 16-19), där siffrorna bygger på rubriksatta program:

Klassisk musik	ca 60 timmar
Lätt musik	ca 65 timmar
Melodiradio	ca 61 timmar (35 timmar nattradio inberäknad)
Jazzmusik	ca 6 timmar
Folkmusik	ca 3,5 timmar
Dragspelsmusik	ca 2 timmar
Andlig musik	ca 8 timmar
Rock & pop	ca 8 timmar
Country	ca 1,5 timmar

25. 1976 sändes två TV-program där nyckelharpsspelmannen Eric Sahlström porträtterades och som enligt vittnesmål fick många att både bygga och spela nyckelharpa (se vidare kap.2 samt Kjellström 1985 s.81).

26. Jfr tankegångarna i Pierre Bourdieus artikel Produktionen av tro (Bourdieu 1986).

27. Krister Malm och Roger Wallis, bland andra, resonerar med utgångspunkt i termerna kulturellt utbyte, kulturell dominans och kulturimperialism i sina arbeten om ljudmedias roll i I- och U-länders musikliv (Malm & Wallis 1984). Se även Ehn & Löfgren 1982.

28. Undersökningen har publicerats av Jan Nordberg och Göran Nylöf och ingår i serien PUB informerar. Undersökningen, som utfördes 1986/87 gjordes i samarbete mellan SR:s publik- och programforskning och Statens Kulturråd. Begreppet folkmusik definieras inte av författarna. Troligen omfattar det både svensk och utländsk folkmusik.

29. Siffrorna för övriga genrer anges enligt följande:
pop- och rockmusik 45%
jazz 12%
klassisk musik 23%
nutida musik 5%

30. Se vidare Liljedahls förteckning. Ett flertal av dessa tidiga inspelningar finns återutgivna på LP av Anders Schilling (Gammal svensk folkmusik från 78-varvare I-III. Schilling Record SR 001-003; 1987-88).

31. Enligt tillgängliga uppgifter i Arkivet för ljud och bilds register.

32. Enligt de uppgifter som finns att tillgå i C-G Åhléns förteckning över svensk musik på grammofon 1964-1968 publ. i STM 1968 och 1969. Ett undantag utgör dock två 78v-skivor med Hjort Anders Olsson utg. på Cupol 1951. Enligt uppgift på s. 58 i Konsertbyråutredningens betänkande Fonogrammen i musiklivet (SOU 1971:73) skulle det under åren 1964-1968 ha givits ut 14 skivor med folkmusik, en siffra som inte stämmer även om man räknar in arrangemang av svensk folkmusik och Rikskonserters utgivning av utländsk folkmusik.

33. Gunnar Ternhag har i en bilaga till Fonogrammen i kulturpolitiken. Rapport från kulturrådet 1979:1 redogjort för lokalproducerade fonogram på 70-talet med utgångspunkt från Dalarna (s. 209 ff.).

34. Se bl a Andreas af Malmborg, SAM och den progressiva musiken. Stencilerad uppsats i Musikvetenskap, Stockholms universitet 1977.

35. Tommy Sjöberg, Svensk folkmusik på skiva och kassett (1990-02-22). Förteckningen är en utskrift från Sjöbergs privata datorregister och är uppställd i första hand efter skivbolag och skivmärken. Förteckningen omfattar åren 1958-1990. Ex. i SVA.

36. De fonogram som tagits med omfattar s k traditionsinspelningar samt folkmusikgrupper; alltså ej konstmusikaliskt arrangerad folkmusik.

37. Se bl a Inge Skoogs artikel Musikantropologi i Sohlmans lexikon 2:a uppl.

38. Jfr t ex konferensrapporten Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5-10 August 1989 (tr.1991), där ett par av ämnena var Ethnomusicology and historical musicology och Ethnomusicology on the doorstep.

39. Rice hänvisar till Geertz, The Interpretation of Cultures (1973) s. 363-364 där han citerar "symbolic systems ... are historically constructed, socially maintained and individually applied".

40. En relativt färsk sådan undersökning är Ling & Ramsten, Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik. Leksandsspelet förr och nu. Musik och kultur (1990).

41. Ruth Katz definierar termen ackulturation som "a continuous process of adaption to new conditions" samt "the acceptance, the rejection and the reorganization of such elements." (1968, s. 65 f.)

42. En utmärkt sammanställning finns bl a i Ehn-Löfgren, Kulturanalys (1982).

43. Skivserien Folkmusik i Sverige tillkom i samarbete mellan Svenskt visarkiv och Institutet för Rikskonserter. Det är en dokumentär serie, omfattande vokal och instrumental folkmusik, avsedd att utgöra ett komplement till den kommersiella och egenproducerade utgivningen av folkmusik. Utgångsmaterialet har varit Svenskt visarkivs inspelningar, kompletterat med nyinspelat material och inspelningar från Sveriges Radios folkmusiksamling. Urvalet har skett efter olika kriterier: dokumentation av traditionsområden (t ex Spelmän i Jämtland/Härjedalen, Sjungande Tornedalen), av genrer (Husandakt, Sjömansvisor och rallarvisor, Vaggvisor och ramsor), av traditionsbärare och hans/hennes repertoar (Martin Martinsson, Lena Larsson, Svea Jansson, Ulrika Lindholm), av traditioner knutna till visst instrument (Munspel och handklaver), av samtida folkmusikutövning (Gatumusik i Stockholm, serien Unga spelmän...). Dvs. materialets egen begränsning, inspelningarnas tekniska och "artistiska" kvalitet (fragmentariska och ofullgångna inspelningar, om än intressanta, har sållats bort - skivutgivning kräver andra kvaliteter än ren "arkivlyssning") har i viss mån påverkat urvalet. Skivorna åtföljs av texthäften med dokumentation av den musikaliska miljön.

44. Jag använder här genomgående termen "utförandepraxis" i st f det vanligare "uppförandepraxis" eftersom det i folkmusikaliska sammanhang snarare är fråga om utföranden och inte uppföranden.

45. Uppspelningar för det s k Zornmärket – ett spelmansmärke – anordnas sedan 1933 varje år av Svenska Ungdomsringen. Uppspelningarna sker inför en jury och pågår i 4–5 dagar. Varje spelman spelar tre låtar efter eget val. Se vidare artikel III s. 43 ff.

46. Balladsångare betyder i detta fall inte att sångarna ägnar sig uteslutande åt medeltida ballader, utan att balladerna ingår tillsammans med annat vismaterial i deras repertoar.

47. Traditionsbäraren och hans/hennes förhållande till sin publik och sin repertoar har också behandlats av James Porter, Jeannie Robertson's My son David (1976) och av Stephanie Smith, A contextual study of singing in the Fisher family (1988).

48. Så som de framläggs i hans artiklar Modeskaparen och Produktionen av tro (Bourdieu 1986).

49. Jfr Brolinson & Larsen 1990 s. 52.

Kapitel 1

Folkmusik i radio under 1930–40–talen

"...att ge dessa låtar ett förstklassigt utförande av musikaliskt utbildade personer." (Radiotjänsts verksamhetsberättelser)

För att kunna studera de förändringar som skedde kring 1950 och ge dem en relief, är det givetvis nödvändigt att känna till föregående decenniers musikaliska ideal och uttrycksmedel. Detta kapitel beskriver därför det massmedialt förmedlade folkmusikutbudet under 30– och 40–talen, dvs. utbudet i **radio**. Som konstaterades i inledningen (s. 13) var folkmusikutbudet på grammofon under dessa decennier så gott som obefintligt.

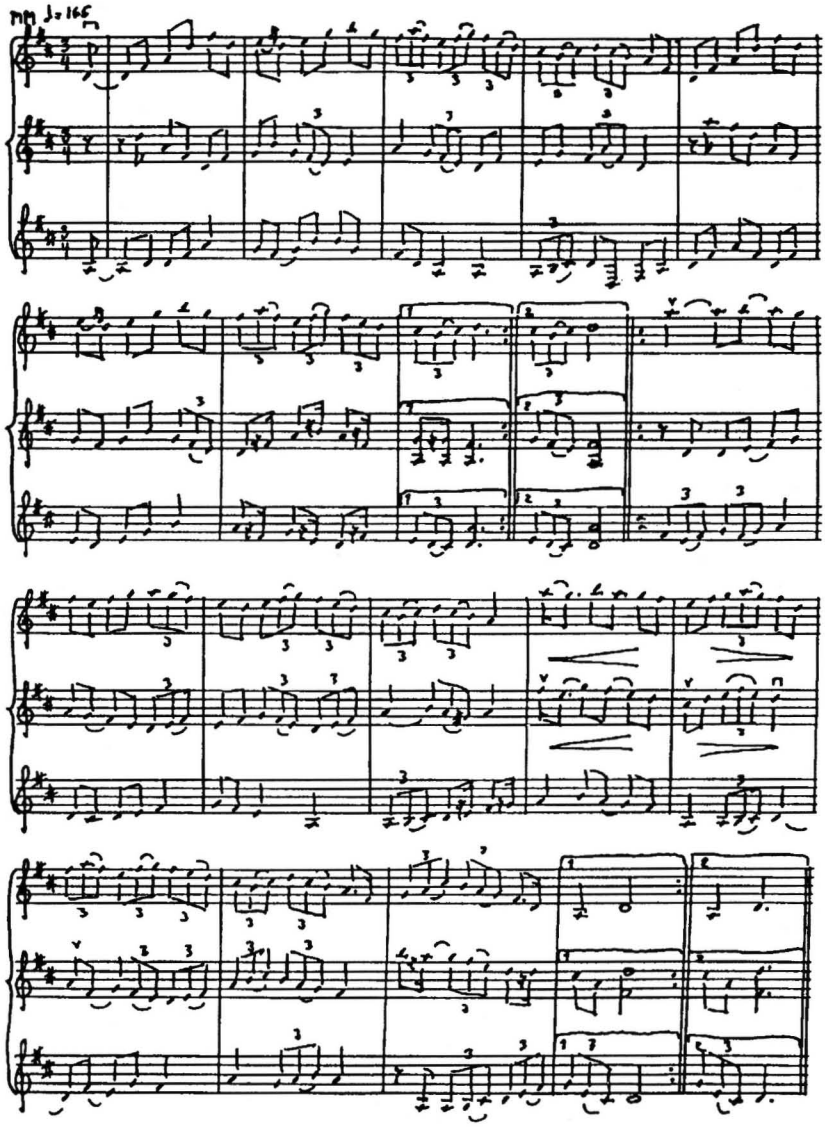
I artikel I har jag redovisat en genomgång av folkmusikprogrammen i radio åren 1934 och 1940. Jag redogör för de programtyper som kan hänföras till folkmusik, för antalet program och för valet av musiker. Jag kom där fram till att den vanligaste programtypen var "allmogelåtar" för två eller tre fioler oftast spelade av yrkesmusiker – alltså den typ som presenteras i exempel 1:1 nedan. Spelmän med lokal anknytning – s k bygdespelmän, enligt samtida språkbruk – medverkade ofta i de folklivsreportage som radions reportrar gjorde i olika delar av Sverige (exempel 1:2). Folkvisor framfördes genomgående av konsert– eller operasångare till piano– eller orkesterackompanjemang (exempel 1:3).

Liksom i de två följande kapitlen har jag valt att utgå från ett antal ljudande exempel som jag först beskriver och kommenterar och sedan diskuterar utifrån.

1. Lapp–Nils–polska ur programmet Allmogelåtar spelade av Olof Andersson, Johnny Schönning och Sven Kjellström 1939–06–14.
2. Polska efter Karl Brännlund ur programmet Bengtsson, Bixo, Brännlund. Jämtländska spelmän inför mikrofonen 1943–02–22.
3. I min ungdom det roar mig att sjunga ur programmet Folkvisor sjungna av Valborg Beer 1934–12–05.

Med utgångspunkt från min genomgång av folkmusikprogrammen under 30– och 40–talen (se artikel I) har jag slumpmässigt valt dessa exempel som representativa för folkmusikutbudet i radio vid denna tid. Musikexemplen finns dels på bifogade kassett, dels i transkription.

Exempel 1:1
Lapp-Nils-polska (ur programmet Allmogelåtar 1939-06-14; SR L-B 3.442)
Medverkande: Olof Andersson, violin, Johnny Schönning, violin[1]**, Sven Kjellström, viola. Arrangemang: Olof Andersson.** (Arrangemanget återfinnes i artikel IV s. 44 i hans egen utskrift. Här återges förf:s uppställning av densamma i partiturform och med altfiolstämman utskriven i g-klav).



Beskrivning
Utgångspunkten är en polska upptecknad efter Per Danielsson, Mörsil (Svenska låtar Jämtland nr 13) som arrangerats för 2 vl & vla av Olof Andersson.[2] Melodistämman ligger i första fiolen och följer uppteckningen i Svenska låtar exakt utom i 2:a reprisens 3:e takt. De två understämmorna följer melodistämman i parallell- eller motrörelse i en kontrapunktisk sats. Det är alltså inte fråga om ett ackompanjemang som förstärker rytmen, utan en harmonisk förstärkning av melodin. Spelteknikken är närmast klassiskt violinistisk, dock utan vibrato. Tempot är ca 165 (= allegro), ett tempo som kan upplevas som forcerat. Programmet som helhet omfattar 8 låtar från olika svenska landskap – alla i samma typ av arrangemang av Olof Andersson. Programmet var inspelat i studio 10 i Radiotjänsts lokaler.

Kommentar
De tre medverkande i programmet var alla etablerade musiker. Dvs. Olof Andersson (1884–1964), som hade gjort arrangemangen, var från början amatörmusiker (spelman och violinist) som lämnade frisöryrket i Åhus och blev assistent till Nils Andersson vid utgivningen av verket Svenska låtar. Det var Olof Andersson som genomförde hela utgivningen efter Nils Anderssons död 1921 och blev den egentlige redaktören för detta stora verk. Olof Andersson gjorde en mängd bearbetningar av "allmogelåtar" för stråkduo och –trio direkt för radioprogram, bl a annat för hans egen radioserie Berömda spelmän. Johnny Schönning (1894–1966) var civilingenjör till yrket, men också verksam som tonsättare och som violinist i Mazerska kvartettsällskapet. I Svenska låtar ingår hans uppteckningar från Skog i Hälsingland. Hans tonsättning "Från fäbod och bygd" blev modell för Sven Skölds radiorapsodier över folkmelodier. Professor Sven Kjellström (1875–1950), slutligen, var under flera decennier en av Sveriges ledande violinister. Som ledare för Kjellströmskvartetten framträdde han årligen vid Musikveckorna i Lappland på 1910- och 20-talen, men turnerade också flitigt i övriga Sverige under ett 30-tal år.[3] Hans folkmusikintresse var dokumenterat och han kallades som domare till åtskilliga spelmanstävlingar och blev senare ledamot av Zornjuryn. Dessa tre herrar stod alltså med ena foten i den gängse klassiska kammarmusiken och med den andra foten i den folkmusikrenässans som pågick strax efter sekelskiftet och som mynnade i spelmansrörelsen på 1940-talet.

Om vi återgår till själva polskan, som framfördes i radioprogrammet, och vänder oss till Svenska låtar för att få mer upplysningar kring uppteckningen efter Per Danielsson, så får vi veta att Per Danielsson var elev till Lapp Nils (1804–1870) och spelade tillsammans med denne:

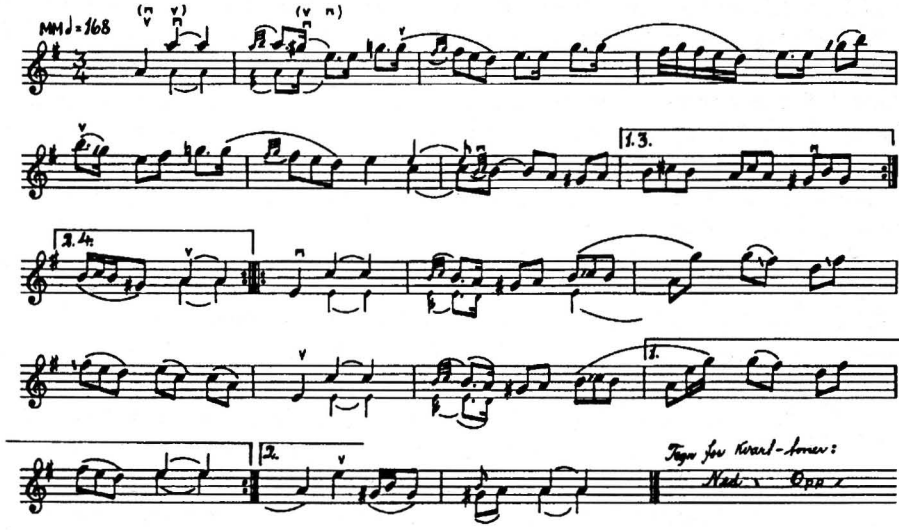
> "Han fick ofta medfölja denne på bröllopen, varvid Danielsson fick sköta 'primen' och Lapp Nils själv spelte andra stämman, eller 'simel'. Det samspel de båda presterade skall också ha varit av ovanlig art. Även Danielsson var duktig att sekundera och kunde genom trumvirvelliknande slag med stråken på basen åstadkomma ett fyndigt och originellt ackompagnemang. Han spelade mest med spetsen av stråken, och i likhet med Lapp Nils använde han sig mycket av medljudande strängar, vilket

genom det sätt varpå han framförde sina polskor kom att låta som knäppslag på en harpa." (Svenska låtar, Jämtland s. 4)

Per Danielssons tempi vet vi ingenting om, men en variant av samma polska upptecknad efter en annan Mörsil-spelman, Olof Walter (SvLå Jmtl nr 75), har metronomtalet MM 144. En annan polska (nr 15) med metronomtalet 160 är försedd med kommentaren "Den spelades i ett för denna polsktyp ovanligt raskt tempo". MM 160 ansågs alltså som ett ovanligt snabbt polsketempo, medan MM 144 tydligen var mer normalt för jämtpolskorna. Detta kan jämföras med tempot MM 165 i radioinspelningen av Lapp Nils-polskan.

Som vi ser har arrangören och de utövande musikerna inte alls försökt att närma sig det beskrivna spelsättet. Låten har i stället ryckts ur sitt sammanhang och skalats av sin lokala särprägel med tillhörande "spelmansmässiga" detaljer. Den upptecknade melodin har tagits som utgångspunkt för en kammarmusikalisk "komposition".[4] I detta slags presentation av "allmogelåtarna" blir spelmannen och det "spelmansmässiga" utförandet av mindre vikt - i stället ligger tyngdpunkten på själva låten, som får ett slags verkstatus.

Exempel 1:2
Polska efter fadern, Karl Brännlund (ingick i programmet Bengtsson, Bixo, Brännlund. Jämtländska spelmän inför mikrofonen, producerat av Olof Forsén och Effe Magnusson 1943-02-22; SR L-B 4865). **Jonas Brännlund, fiol, Hammarstrand** (jfr Svenska låtar, Jämtland nr 652). Transkription: Sven Nyhus.



Beskrivning
Polskan utgör tillsammans med fyra andra låtar exempel på en släkttradition – repertoar och spelsätt. I programmet intervjuas Jonas Brännlund om fäbodlivet i hans hemtrakt och om spelmän i släkten. Utförandet är "spelmansmässigt" med utsirningar, glidningar, enstaka dubbelgrepp och "svävande" intonation. Låten spelas i a–modus där inledningstonen växlar mellan stor och liten och där sexten ibland tas "svävande" (t ex i andra reprisens 3:e och 4:e takt). Markerade överbindningar från tredje till första taktdelen driver rytmen och ger en stark pulskänsla. Sluttonen tas som prim, dvs. den dubbleras med lös sträng och förstärks därigenom. Spelmannen avslutarmed ett uppstråk som hamnar på en neutral ters. Tempot är MM ca 152, alltså något snabbare än vad som anges vid uppteckningen i Svenska låtar, och upplevs som hetsigt.

Kommentar
Fil.lic. Olof Forsén var folklivsforskare och anställdes vid Radiotjänst 1930. Han var en av de främsta tillskyndarna när det gällde radioreportaget, en programtyp som började utformas under 30–talets första år och som starkt stöddes av riksprogramchefen Carl Anders Dymling. Sven Jerring, Gustav Näsström, Manne Berggren, Olof Forsén och Lars Madsén är välkända namn knutna till radioreportage från svenska landskap och bygder. Olof Forsén stod för folklivsskildringar där den "vanliga" människan fick sitta framför mikrofonen och berätta om sin vardag. (se s. 60).

I det ovannämnda programmet var det tre jämtlandsspelmän, bl a Jonas Brännlund som berättade och spelade i ett sådant radioreportage. Jonas Brännlund (1871–1943) och hans tre bröder Elof, Arvid och Albert (den senare känd genom sin vals Hammarforsens brus) representerade spelmanstraditionerna i östra Jämtland. De tillhörde en spelmanssläkt som räknar sina anor från tidigt 1800–tal. Farfadern, Lars Brännlund, var välkänd spelman från Långsele sn i Ångermanland och notkunnig. Familjerepertoaren finns återgiven i Svenska låtar, Jämtland nr 637–662, delvis upptecknad och inskickad till Folkmusikkommissionen av Arvid Brännlund, delvis upptecknad av Nils och Olof Andersson 1911 resp. 1923. Tillsammans med bröderna har Jonas Brännlund deltagit i ett flertal spelmanstävlingar och –stämmor.

Diskussion
Här ställs 30– och 40–talens radiolyssnare inför helt olika attityder till spelmansmusik. I det första exemplet betraktas spelmansmusiken som ett material med inneboende möjligheter att förädlas och lyftas fram till konstmusikaliska höjder. Tonvikten ligger här på verket. Denna syn på folkmusiken har mer än 150–åriga traditioner inom den västerländska konstmusiken (jfr Ling 1989, kap. 11) och är än idag aktuell i det svenska musiklivet.[5] I det andra exemplet möter vi det etnologiska perspektivet på spelmansmusiken. Polskan är visserligen inte inspelad i funktionssammanhang, alltså till dans. Men intervjuaren – i det här fallet folklivsforskaren Olof Forsén – försöker medelst frågor få spelmannen att sätta in musiken i sin kontext – att få en skildring av miljön där denna lokala spelmanstradition hör hemma. Forsén är inte ute efter melodisamlande,

efter det enskilda verket, utan efter spelmanstraditionen i sin helhet, med tonvikt på traditionen – hur låtarna har vandrat i släkten.

> **OF:** Dom låtar som ni spelar nu, var har ni fått dom ifrån, de äldsta? Hur långt tillbaka kan ni följa dom i tiden?
> **JB:** Ja, de kan jag inte följa längre än till farfar. Var han tog dom, det vet jag inte. Men det var naturligtvis som det är nu – dom lärde av varandra. /---/ Så nog är dom åtskilligt gamla, det är då ett som är säkert. /---/
> **OF:** Finns det några låtar kvar utav dom som farfar eller morfar spelade, som ni spelar ungefär på samma sätt, som ni inte tror har förändrats?
> **JB:** Nej då, vi spelar dom alldeles komplett lika.
> (ur Olof Forséns intervju med Jonas Brännlund)

Låt oss återgå till det första exemplet och se på programrubriken – Allmogelåtar. Enligt SAOB kom begreppet allmoge att användas i sammansättningar från 1850-talet och framåt (t ex allmogeslöjd, allmogestil) efter danskt mönster, delvis för att undvika sammansättningar med bond, bonde- som hade lägre status. Allmogelåtar är alltså ett begrepp som myntats av en intellektuell över- och medelklass och syftar på en speciell repertoar med en viss "kulturell" laddning.[6] Hade man i stället satt rubriken "spelmanslåtar" på programmet kunde det föra tankarna till dansmusik, alltså en "enklare" bruksmusik i stället för estradkonst. Radions programtablåer under 30- och 40-talen visar att programtypen "allmogelåtar" var ett återkommande inslag – ett slags konsertprogram med låtar ur 1800-talets spelmansrepertoar, oftast violinistiskt framförda – ett program där de olika låtarna utgör nummer och får verk-status.

Vad fanns det då för programpolitiska synpunkter och idéer bakom detta sätt att presentera spelmansmusik? I Radiotjänsts verksamhetsberättelser från 1932 och in på 40-talet står att läsa följande i kommentaren till radions musikutbud: "Inom folkmusiken har radioprogrammet odlat såväl det moderna dragspelet som den urgamla allmogemusiken på fiol." Man har följt två linjer: "dels att ge dessa låtar ett förstklassigt utförande av musikaliskt utbildade personer" /---/ "dels att till mikrofonen locka fram äldre och originella spelmän."

Att folkmusiken skulle finnas med i radioprogrammen var självklart – den ansågs representera ett nationellt/kulturellt värde. Men formen för programmen var dikterade av radions musikledning som då, liksom senare, bestod av konstmusikaliskt skolade nyckelpersoner i svenskt musikliv och som hävdade att allmogelåtarna liksom folkvisorna antingen måste ges en värdig och konstnärlig utformning för att komma till sin rätt i rikssammanhang eller ingå som musikalisk kuriosa i reportage- eller underhållningsprogram. Det "förstklassiga utförandet av musikaliskt utbildade personer" betyder, som vi förstår, att spelmanslåtarna och visorna måste arrangeras och framföras på konstmusikens villkor. Melodierna hade hämtats från "folket" och nu ville man i nationalistiskt nit – men också som ett motdrag till den samtida populärmusiken, framför allt den "farliga" jazzen – visa "folket" den egna, inhemska melodiskatten, som i skickliga musikers händer kunde bli till stor konst.

Radion hade från allra första början ett ansvar som folkbildare. Redan i det första radioavtalet från 1924 stod inskrivet: "Rundradiorörelsen skall så bedrivas, att folkupplysningen och folkbildningsarbetet därigenom befrämjas."[7] Flera av de första radiocheferna var helt införstådda med folkuppfostrartanken och uttalade sig ofta om svårigheten att gå balansgång mellan bildningsidéer och krav på underhållning (Julius Rabe, Carl Anders Dymling och Yngve Hugo, bl a).

De konstmusikaliska idealen var vid den här tiden förhärskande inte bara inom de privilegierade klasserna och det etablerade musiklivet. Även arbetarrörelsen hade påverkats av dessa ideal.[8] Den radikale folkbildaren och socialdemokraten Rickard Sandler, initiativtagare till ABF bl a, tog i en artikel med titeln Folkets musikaliska fostran (Bokstugan årg.14, Sthlm 1930) upp radions roll i "spridandet av allmän musikkännedom". Detta skulle ske i samarbete med ABF och handla dels om "musikens former och uttrycksmedel", dels om "klassiska kompositörer och deras verk" - i den senare serien skulle Sandler själv hålla ett radioföredrag om Beethoven. Han uttryckte också sina synpunkter på "problemet om skapandet av en högre folklig musikkultur". Det skulle bl a ske genom musikcirklar i hela landet och genom att höja kvalitén på amatörmusicerandet.[9] Också folkmusiken skulle hjälpa till i folkets musikaliska fostran - den representerade ju ett kulturarv:

> "En sak slutligen: den folkliga amatörmusiken bör ha lätt att vinna anknytning till folkmusikens rika värld. Det gäller att först frigöra den från efterapningen av sekunda professionell musik. Då skall den säkert villigt anamma den förnämt enkla klassiska konstmusiken. Men naturligt som blomman mot ljuset skall den vända sig särskilt till det egna musikaliska kulturarvet: folktonen som klingar innerst. Bringas den sålunda att arbeta med sitt eget innehåll, då utför den bättre än något annat medel i hem, kamratkrets och föreningsliv folkets musikaliska fostran." (Sandler 1930 s. 283)

Dessförinnan hade Sandler i sin artikel nämnt att ABF:s musikverksamhet skulle se till att det tillhandahölls lämpliga arrangemang för mindre ensembler.

> "Särskilt intresse kommer därvid att ägnas åt arrangemang av folklåtar för små besättningar (t.ex. 3 fioler, 2 fioler och altfiol, fiol, viola, cello, stråkkvartett). På detta område är litteraturen mycket mager, och en rik skatt av låtar ligger obrukad och väntar på tillgodogörande för detta ändamål."(Sandler 1930 s. 280)

Etnologen Stefan Bohman har i sin avhandling Arbetarkultur och kultiverade arbetare (1985) redogjort för kultursynen inom arbetarrörelsen. Han hämtar exempel från bl a Arthur Engberg, som i skarpa ordalag fördömde dragspelande och foxtrotdansande som bar "skulden till att ute i svenska bygder de gamla goda danserna trängas tillbaka och få lämna plats för detta, som icke är dans, icke är konst, men rätt och slätt okultur". (Bohman s. 37).

I Sandlers och Engbergs uttalanden ryms flera dikotomier: I uppbyggandet av en ny folkets kultur fördömer de den samtida musikens uttrycksmedel och hämtar i stället sina ideal från en gången, på många sätt konservativ livsstil och dess musik - det egna kulturarvet. Den folkliga enkelheten hålls fram som ett föredöme, så länge det gäller melodierna. Själva framförandet, däremot, skulle vara konstnärligt högtstående, dvs. de hämtar sina ideal från en elitistisk musikvärld.

Vesa Kurkela, som i sin avhandling behandlar folkmusiken i den organiserade kulturen i Finland, tycker sig se två syften med denna typ av organiserad folklorism - att främja social integration och att folkmusiken medelst arrangemangen skulle bli en del av en enhetlig nationell kultur med en högtstående musikkultur som grund. (Kurkela 1989 s. 408)

Som vi ser finns det flera olika bevekelsegrunder för framförandet av spelmansmusik i radio, så som vi möter den i exempel 1:1, alltså program av typen "Allmogelåtar". Och det är ingen tvekan om att detta sätt att presentera spelmansmusiken hade en stor genomslagskraft. Denna attityd till folkmusiken - ett material med ett inneboende värde, där bl a ålder blir ett värde i sig - men framför allt ett material med möjligheter att "förädlas" - går igen i spelmansrörelsens inställning till och brukande av folkmusiken.[10] Man såg det som en utveckling av folkmusiken. I förordet till 56 sörmländska låtar arr. för två fioler och altfiol utgivna av Södermanlands spelmansförbund (1956), skriver dess ordförande Gustaf Wetter:

> "Vi är medvetna om att inte alla spelmanslag har tillgång till viola eller någon spelman som behärskar c-klaven. I detta fall har vi arrangerat låtarna för framtida behov. Med den utveckling, som spelmansrörelsen nu tagit, torde det inte dröja många år, förrän det finns en viola-spelare i de flesta spelmanslag."

Gustaf Wetter spådde dock inte rätt den gången. Spelmanslagens utveckling - framför allt under 70- och 80-talen - har gått åt många olika håll, men mera sällan efter kammarmusikaliskt mönster.

Låtspel efter tryckta arrangemang slog däremot igenom rejält inom spelmansrörelsen under 40- och 50-talen. När spelmansförbunden gav ut sina låthäften engagerades yrkesmusiker att göra arrangemang för två eller flera instrument. Även Sveriges Spelmäns Riksförbund (SSR) - vars utgåvor naturligtvis sågs som förebilder av landets organiserade spelmän - publicerade ett "allspelshäfte" med 100 låtar från Sveriges alla landskap, Svensk folkmusik för två fioler (1956), där olika musiker stod för arrangemangen. Enligt min uppfattning är fortfarande ungefär hälften av de låtutgåvor som ges ut idag försedda med utskrivna andrastämmor efter samma modell. Idealen kom förstås inte minst från auktoriteter på spelmansmusikens område, som Sven Kjellström och Olof Andersson och deras framträdanden med spelmanslåtar i radio.

De två exempel jag hittills utgått från för att illustrera presentationen av folkmusikaliskt material i radio före 1948 är båda instrumentala. När det gäller presentationen av den vokala folkmusiken kan vi se exakt samma tendenser.

Exempel 1:3
"I min ungdom det roar mig att sjunga" ur programmet Folkvisor sjungna av Valborg Beer 1934–12–05 (SR L–B 694). Pianoackompanjemang: Friedrich Mehler.
(Arrangemanget återgivet med tillstånd av Gehrmans musikförlag)

I min ungdom

Arr. Friedrich Mehler
Ord och mel. uppt. efter Elisabet Olofsdotter
av Aug. Fredin

Lento

1. I min ung - dom det ro - ar mig att
2. Al - drig kom - ma de nöj - sam-ma
3. Re - dan ha - ver du mig ö - ver-

mp espress. *mf* *mp* *legato*

rit. *a tempo*

sjun - ga, när som sor - gen till hjär-tat vill nå, för den blomstrande ung-dom för-
da - gar, som i nö - je för-flu - tit med dig. Snart skall du ock med o - ro er-
gi - vit, re - dan du mig för all - tid bortglömt. Men se, bil - den av dig har jag

rit. *pp* *mp a tempo*

kun - na, hur de världs-li - ga nö - jen för - gå.
fa - ra, att du va - rit så o - tro-gen mot mig.
skri - vit i mitt hjär - ta och all - tid där gömt. (efter sista versen)

espress. *f* *p*

C.G. 2556

Beskrivning

Valborg Beer, vars röstkaraktär närmast kan beskrivas som dramatisk mezzosopran, gör här en lyrisk tolkning av visan. Samtidigt blir den melodiskt-textliga tolkningen snarast överdriven genom konstmusikalisk frasering och rubati. Valborg Beer sjunger med skolad röst och tydlig diktion. För nutida öron påminner framförandet mer om en romanskonsert än ett visprogram.

Friedrich Mehlers pianoackompanjemang - han står också för arrangemanget - är ackordiskt, närmast koralartat med senromantisk harmonik med kromatiska genomgångstoner. Ett förspel om två takter på pianot inleder visan och markerar för lyssnaren att det han/hon hör är mer än en visa - snarare en komposition med inledning och avslutande ackord. Tempobeteckningen är Lento. Visan framförs i c-moll, samma tonart som Friedrich Mehler publicerat den i (ett feltryck har uppstått i sångstämman, takt 6, första tonen som skall vara f). Programmet omfattar ytterligare fyra visor, samtliga publicerade i samma häfte.[11]

Kommentar

Tonsättaren Friedrich Mehler[12] (1896-1981) var av tysk härkomst, men bosatt på Gotland sedan 20-talets början, där han blev en centralfigur i öns musikliv som dirigent för Gotlands sångarförbund och Visby konsertförening. Han har främst uppmärksammats som tonsättare till och konstnärlig ledare för "ruinspelet" Petrus de Dacia (1929) som årligen ges i Visby. Han hade mångårig kontakt med den gotländske folkmusikuppteckaren August Fredin[13] och det är också ur dennes samling Gotlandstoner (1909-1933) som Mehler hämtat förlagan till sitt visarrangemang , nämligen nr 51, uppteckad efter Fredins mor, Elisabet Olofsdotter (1821-97).

Valborg Beer (1888-1966) var konsertsångerska och bosatt i Visby. Hon samarbetade mycket med Mehler, bl a sjöng hon den kvinnliga huvudrollen i Petrus de Dacia från uruppförandet 1929 till 1936.[14]

Visan "I min ungdom det roar mig att sjunga" hör till de folkliga lyriska kärleksvisor som var mycket populära under hela 1800-talet. Texten finns i 35 olika skillingtrycksupplagor mellan åren 1845-1905[15]. Richard Dybeck tecknade upp en variant av visan redan 1839 och publicerade den i Swenska Wisor 1847-48. De 16 strofernas begynnelsebokstäver - åtminstone i de flesta varianter - bildar namnet Jan Erik Lindqvist (s.k.akrostikon), vilket sannolikt syftar på visans författare. Enligt Hans Gillingstam[16] skulle denne Jan Erik Lindqvist vara en mjölnardräng från By sn i Dalarna. Texten har sjungits till flera olika melodier, den vanligaste är dock varianter av den mollmelodi som också återges i ex. 3 - den finns t ex i psalmodikonbesiffring i ett skillingtryck från 1845.[17]

Diskussion

I program av den här typen blir "folkvisorna" till ett slags romanser - de framförs som konsertnummer av romans- eller operasångare till piano. Pianoarrangemangen varierar från enkel ackordisk, nästan koralartad sats (som i exempel 3) till en utarbetad, från melodin fristående pianostämma. Detta slags konstmusikaliska arrangemang av folkvisorna, som vi möter i radioprogrammen på 30- och 40-talen, är en kvarleva från

1800-talets borgerliga musikmiljöer (jfr Ling 1978 s. 47 ff. och Öhrström 1987 s. 113 ff.). Redan i den första svenska utgåvan av folkvisor - Geijer-Afzelius, Svenska folkvisor (1814-18) - publicerades melodierna med pianoackompanjemang. "Förläggarens liberalitet har instämt med vår egen åstundan att vilja gifva sången med lämplig harmoni", skriver E. G. Geijer i sin inledning. Visorna var ju ämnade för praktiskt bruk i salongerna, vilket L. Höijer också förtydligar i förordet till 2:a upplagan av samma verk (1880) - Höijer stod för harmoniseringen av visorna i denna upplaga: "...när dessa naturens barn skola införas i våra koncertsalar eller musiksamqväm, måste de stödjas af ett harmoniskt underlag, på det att deras skönhet bättre måtte kunna träda fram för vid flerstämmig musik vana åhörare." (ur förordet s. XXX f.)

Vid genomgång av folkmusikprogrammen i radio under åren 1934 och 1940 kunde jag konstatera att de sångare som framträdde med folkvisor oftast under dessa år var konsertsångerskorna Valborg Beer och Edit Widmark-Lundblad samt operasångaren Nils Svanfeldt (se vidare artikel I). Eftersom folkvisorna ansågs höra till den mindre krävande repertoaren fick ibland sångare/erskor som inte räckte till för romanser i stället framträda med folkvisor (enl. uppgift i intervju med Arnberg SVA BA 2938). En liknande uppgift har vi från tidigt 50-tal i Norsk Rikskringkasting: "Ekte bygdesongarar var sjeldne i folkemusikkhalvtimen, det var oftast skolerte songarar som kunne 'syngje enkelt', eller songglade personar som kunne 'syngje pent'." (Myklebust 1982)

Presentationen av fäbodmusiken i radio ger ytterligare en parallell till mina tre exempel. När operasångaren och viskännaren Nils Svanfeldt gjorde ett program om vallåtar och vallvisor 1935 (L-B 1.152:1) - producerat vid musikavdelningen - valde han att låta romanssångerskan Dora Brodin stå för musikillustrationerna. Hon sjöng bl a en vallåt[18] a cappella med skolad sopranröst och med konstmusikalisk frasering utifrån en publicerad notförlaga (jfr Dybecks Aftonunderhållningar med vallvisor och lockrop). I programmet "Hos bujänta och säterstinta" producerat av Olof Forsén 1943 (SR L-B 4.836) medverkade bujäntorna själva med berättelser om fäbodlivet och lockropens funktion. Där gavs prov på kökning (lockrop) i högt röstläge av bujäntan Karolina Åslund, Lofsdalen, Härjedalen, liksom getlock med härmfraser, typiska för lockropen på "småkräken", dvs. får och getter. (jfr Johnson 1986). Här står återigen - liksom i de instrumentala exemplen - det etnologiska perspektivet mot ett konstmusikaliskt bildningsideal.

De programtyper med folkmusik som här diskuterats fortsatte att sändas även under 50-talet, men utgjorde då mer undantag än regel i musikutbudet. På sätt och vis kan man säga att det kammarmusikaliska utförandet av spelmansmusik fortsatte i Gunnar Hahns arrangemang för folkdansorkester (stråkar, träblåsare och dragspel). Denna ensemble - med något varierande besättning under olika perioder - framträdde på 40-talet i radio, men hade sin givna lyssnarskara - inte minst bland folkdansare - under 50- och 60-talen (se artikel II). Inspelningar med hans arrangemang för och med folkdansorkestern gavs också ut på grammofon - bl a av Radiotjänst.

Hahn utgick i sina arrangemang från notuppteckningar hämtade i olika låt- och vispublikationer. Som så många av sina samtida kolleger såg han folkmusiken som ett material som kunde bearbetas och framföras i en form lämpad för den moderne lyssnaren eller folkdansaren. I sin syn på folkmusiken står han nära det konstmusikaliska

bildningsidealet (jfr ovan), men med en fot i det "folkliga" genom att använda dragspelet i sin folkdansorkester. Dragspelet var vid denna tid ett instrument som förknippades med "gammaldansmusik" och som både konstmusikens och spelmansrörelsens representanter tog avstånd från, fast på olika grunder.[19]

Dragspelet ställdes också utanför vad som räknades som "genuin" folkmusik i radions och Matts Arnbergs program- och publiceringsverksamhet under 50- och 60-talen (se nästa kapitel). Under 70-talet, däremot, vaknar ett intresse för de historiska dragspelen (en- och två-radiga) bland både utövare och folkmusikforskare.

Noter

1. I protokollet till denna inspelning uppges Nils Alderling som andre violinist i stället för Johnny Schönning. I Röster i Radio och i det s k dagsprogrammet, där alla ändringar införs (SR:s dokumentarkiv), står däremot Johnny Schönning. Nils Alderling (f.1900) var kamrer och amatörviolinist med stort folkmusikintresse. Han medverkade i åtskilliga radioprogram med allmogelåtar på 30- och 40-talen, ofta tillsammans med Johnny Schönning.

2. Olof Anderssons stora samling av låtarrangemang - i huvudsak för radioframföranden - finns i Musikmuseets arkiv. Den här angivna polskan har hämtats ur Olof Anderssons arkiv vol. 14.

3. Sven Kjellströms omfattande konsertresor i Sverige behandlas utförligt i Axel V. Sundkvist, Sven Kjellström - institutet för rikskonserter (Umeå 1978).

4. Jfr Sven Kjellströms uttalande i artikeln Folklåtens kulturvärde i Uplands-Spelmannen dec. 1947: "Man kan ibland höra olika meningsyttringar om rätta sättet att utföra låtarna. En ensam fiol är alltid oantastlig, en andra fiol, som gehörsmässigt sekunderar, passar uteslutande till dans. I finare musikaliskt avseende bör andra stämman vara självständigt stämförande, naturligtvis i anpassning till melodien. Det samma gäller även för övriga stämmor, som kan tillkomma. Många anse att låtarna ej böra överstiga tvåstämmig sats och i så fall för två fioler. Ja, det är riktigt då det gäller folklore, för att demonstrera en gången tids spelsätt. Men att låtar få tjäna högre musikaliska syftemål och ligga till grund för tonsättares verk i nationell betydelse är ju enbart av godo."

5. T ex Jan Åke Hillerud, En svensk spelmansmässa (1979).

6. Jfr t ex allmogestil, en term myntad av bl a A. Hazelius.

7. Y. Hugo, Tjugofem års programpolitik. Tjugofem år med Sveriges Radio (Falun 1949).

8. Se Stefan Bohman 1985: kapitlet om Kultursynen inom arbetarrörelsen, Olle Edström 1991 och Vesa Kurkela 1989.

9. Ett led i detta, med stor betydelse för musiklivet i Sverige, var inrättandet av Folkliga Musikskolan i Ingesund, Arvika, år 1923. Initiativet till denna togs av folkbildaren Valdemar Dahlgren, som också var skolans rektor fram till 1953.

10. Min kollega Margareta Jersild har påpekat att redaktören och folkmusiksamlaren K.P.Leffler (1863–1922), som bl a fungerade som domare vid ett flertal spelmanstävlingar på 1910–talet, ständigt framhåller vikten av att spelmännen odlar de gamla fiol– och nyckelharpslåtarna till skillnad från den nya repertoar som hör dragspelet till. "Största avseendet fästes vid styckenas ålder och värde" skriver han i sina anteckningar kring bedömningsgrunderna vid spelmanstävlingarna. (cit. efter Jersild, Opubl. MS om K.P.Leffler.)

11. Linda min Linda och femton andra gotländska visor satta för en röst med piano av Friedrich Mehler (1932).

12. Mehlers levnadsteckning har skrivits av Leif Ekvall, Friedrich Mehler och musiken på Gotland. (Opubl. uppsats i Musikvetenskap, Sthlm 1980).

13. Om August Fredins (1853–1946) uppteckningsverksamhet och publiceringen av Gotlandstoner står att läsa i Ramsten, Säve, Fredin, Pettersson – tre folkmusikinsamlare på Gotland (i Gimaint u Bänskt, folkmusikens historia på Gotland, 1989).

14. Uppgifterna hämtade ur Ekvall 1980.

15. Enligt Svenskt visarkivs skillingtrycksregistrant.

16. Se Hans Gillingstam, Två skillingtrycksförfattare – Jan Erik Lindqvist och Fredrik Lindqvist (Dalarnas hembygdsbok 1950, s.25 ff.)

17. Kungl. Bibl. Skill.tr. E 1845 I.

18. Uppteckningen hämtad från Svenska låtar, Dalarna I, nr 131.

19. Jfr Kjellström 1976 s. 79 ff. och s. 84 ff. samt Berglund 1987.

Kapitel 2

Tradition och äkthet - 1950- & 60-talen

"Endast verkliga spelmän med sin egen bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa."
(Matts Arnberg)

I detta kapitel behandlas förändringar i det ljudande folkmusikutbudet kring 1950 och två decennier framåt. Det är framför allt i radions program, inspelningsverksamhet och skivutgivning med folkmusik som denna förändring speglas - ett resultat av Matts Arnbergs radioarbete från 1948 och framåt, vilket jag tagit upp i artiklarna I och II.

Här vill jag försöka granska denna förändringsprocess och sätta in radions och Arnbergs verksamhet i ett vidare sammanhang och studera de impulser och drivkrafter som låg bakom detta paradigmskifte. Det är ett komplext och stort fält att ge sig in på och jag har därför som arbetsmetod valt att utifrån ett fåtal musikexempel resonera mig fram till större och övergripande frågor.

Jag utgår från fem exempel, två vokala och tre instrumentala, medvetet valda för att visa hur utbudet musikaliskt och ljudmässigt väsentligt förändrades. De representerade alla vid den tiden någonting nytt som helt bröt mot det sätt som folkmusik tidigare presenterats på i radio och grammofon, vilket framgår av kommentarerna och diskussionerna nedan.

1. Kulning /lockrop/. Elin Lisslass, Transtrand (grammofoninspelning 1948)
2. Gärdebylåten. Rättviks spelmanslag (grammofoninspelning 1949)
3. Spelmansglädje. Eric Sahlström, nyckelharpa (grammofoninspelning 1949)
4. Silibrand körde uppåt höga loftet svala. Svea Jansson, sång (inspelad 1957)
5. Gråtlåten. Nils Agenmark och Pål Olle, fiol (radioprogram 1962)

De tre första exemplen är hämtade från Radiotjänsts serie om 33 78-varvsskivor som publicerades 1949-53 och som, förutom två skivor med Hjort Anders, var den enda folkmusikutgivning på grammofon som fanns vid denna tid.[1] Lockrop hade dittills inte givits ut på grammofon och inte heller spelmanslag.[2] Just Transtrands-kulningarna har fått stor uppmärksamhet på många håll och inspirerat såväl unga folksångare och

tonsättare som musikforskare.[3] Rättviks spelmanslag och Gärdebylåten går knappast att gå förbi om man vill skildra 50-talets folkmusik. Som närmare behandlas nedan och i artiklarna I och II blev Gärdebylåten oerhört populär i vidare musikkretsar. Rättviks spelmanslag representerade ett nytt "sound" och blev förebilder för de många nya spelmanslag som bildades på 50-talet. Nyckelharpspelmannen Eric Sahlström har med byggandet av kromatisk nyckelharpa en stor del i dagens nyckelharpsrenässans och är tämligen självskriven i detta sammanhang. Hans mest kända komposition Spelmansglädje är anpassad till den kromatiska harpans spelmöjligheter.

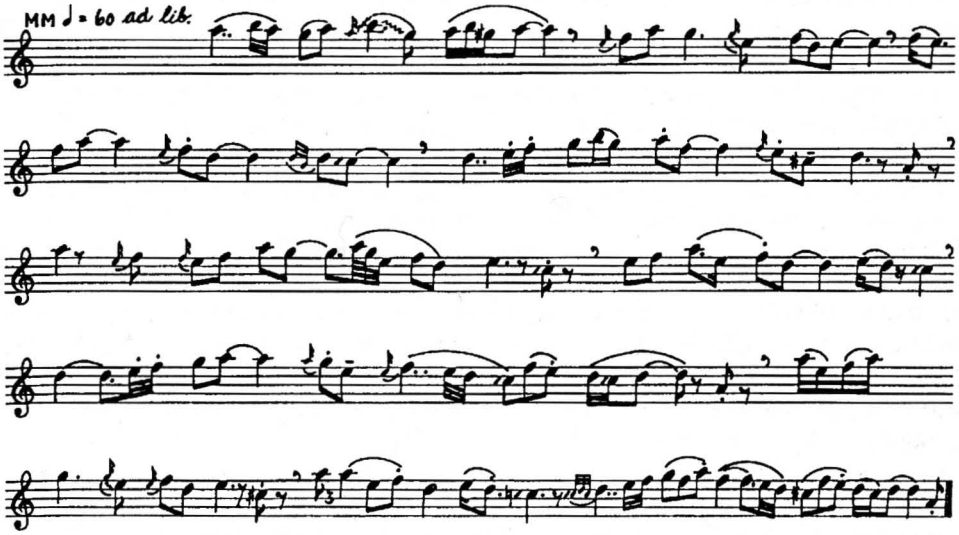
Svea Janssons balladinsjungning representerar de många fältinspelningar som gjordes av Arnberg på 50- och 60-talen och som sedan presenterades i program och på grammofon. Svea Jansson är den traditionsbärare som har den dokumenterat största och mest varierade visrepertoaren. Att välja den visa ur hennes repertoar som haft störst eller speciell betydelse är omöjligt - balladen om Silibrand har jag valt för att hon är ensam om den traditionen i Norden i nutid och för att den tagits upp av flera yngre vissångare.[4]

Exempel 2:5 slutligen är viktigt och nydanande på flera sätt. Spelmännen Nils Agenmark och Pål Olle representerade en spelstil och en repertoar av dalalåtar som tilltalade Arnberg själv mycket starkt. De förekom i olika samspelskonstellationer i program och på grammofon från 50-talet och framåt och blev förebilder för spelmän från hela Sverige. I sitt arbete med att höja statusen för spelmansmusiken och få den erkänd utifrån musikaliskt kvalitativa kriterier valde han dem att matchas mot yrkesmusiker vid en mycket uppmärksammad konsert på Moderna museet anordnad av Sveriges Radio. Programmet bestod av Bingsjö-låtar, varav Gråtlåten är den som "slagit" mest och tagits upp av unga folkmusikgrupper.

Liksom i kapitel 1 finns musikexemplen på medföljande kassett samt en grovtranskription av dem som hjälp vid avlyssnandet. Varje exempel följs av en beskrivning av musiken, kommentar samt diskussion. I beskrivningarna framhålls enbart de parametrar som är viktiga för den fortsatta diskussionen - de är alltså inte avsedda att utgöra en inträngande analys av det musikaliska förloppet.

Exempel 2:1 (se motstående sida)
Kulning /lockrop/ från Transtrand, Dalarna. Elin Lisslass.
(Rtj RD 559; 78-varvsskiva insp. i oktober 1948 på telefonledning från Rättvik till Radiotjänst, Stockholm). Transkription: Sven Nyhus.

Beskrivning
Elin Lisslass, 1908-1986, Transtrand, kular långa fraser med en tät, genomträngande ton, delvis i mycket högt röstläge, upp till 3-strukna oktaven. Ansatserna är starkt markerade genom att ropfraserna ofta börjar i ett mycket högt, anspänt läge. Fraserna är uppbyggda av längre vilotoner sammanbudna av genomgångstoner och ornament. Frassluten utmärks av ett tonstarkt tenuto, ofta följt av en hastig avspänning med en "droppton" på ters- eller kvartavstånd.[5] Fraserna har helt fri rytm och saknar text. Intonationen är ofta "svävande", vilket också framgår av de grafer över transtrands-



lockropen som ingår i Anna Johnsons arbete från 1972 (s. B 36–46). På samma skivsida finns också lockrop med två andra transtrandskullor, nämligen Karin Edvards Johansson och Anna Karlsson. Grammofonskivan producerades av Matts Arnberg, Radiotjänst, och publicerades 1949.[6]

Kommentar

Den typ av höga långa lockrop som Elin Lisslass framför på skivan hör hemma i fäbodmiljön, alltså den ålderdomliga form av extensiv boskapsskötsel som funnits i stora delar av Sverige och Norge, men som nu enbart förekommer i några få s k reliktområden.[7] Lockropen är i första hand ett arbetsredskap och ett kommunikationsmedel, nödvändigt för att kunna kalla hem kreatur och för att kunna meddela sig med arbetskamrater över stora avstånd. För att nå tillräckligt långt med rösten har man tillägnat sig en speciell teknik som skapar en hög, genomträngande ton som kan bära över kilometerlånga avstånd. Lockropens form, funktion och teknik har ägnats ingående studier av Carl-Allan Moberg (1955 och 1959) och Anna Johnson (1972 och 1986). När det gäller själva rösttekniken har Johnson genom ingående mätningar och röstfysiologiska undersökningar kommit fram till att en kombination av högt subglottalt tryck, hårt sammanpressade stämläppar och hög larynxställning åstadkommer den genomträngande, nästan pressade ton som utmärker transtrandslockropen. (Johnson 1986 s. 216 ff.)

I Transtrand i västerdalarna kallas denna ropteknik att "kula" (eg. k8la), i andra områden har man andra dialektala benämningar – i Härjedalen att "köka" och i Jämtland att "kauke", för att ta några exempel. De "kulningar" som spelats in i Transtrand har, i jämförelse med andra trakters lockropstradition, ovanligt långa fraser och utförs i mycket högt läge. I en del fall har vismelodier vävts in i fraserna. Matts Arnberg fick enligt egen uppgift höra dessa kulningar första gången sommaren 1948 då

han besökte en spelmansstämma i Malung för att lyssna till dalaspelmän. Där uppträdde då Elin Lisslass och Karin Edvards och kulade. På hösten samma år såg han till att de två transtrandskullorna samt ytterligare en, Anna Karlsson, blev dokumenterade. Inspelningen skedde i en skogsdunge i Rättvik och sändes via telefonledning till Stockholm där kulningarna direktgraverades på matriser. Denna inspelning blev en av de första grammofonskivorna i den serie med folkmusik som Matts Arnberg producerade för Radiotjänst. Våren 1949 och sommaren 1954 gjorde Matts Arnberg fler inspelningar med Elin Lisslass och Karin Edvards i transtrandstrakten - 1963 också en TV-dokumentation.[8]

Elin Lisslass började redan som barn att valla djuren på sin mormors fäbod Vålbrändan, belägen ca 2 mil från Transtrand. Hon lärde sig då kulningstekniken av de äldre kullorna på fäboden. Elin Lisslass uppgav i en intervju att den typ av långa kulningar med flera fraser, som återges i exemplet ovan, användes när korna dröjde sig kvar i skogen och måste kallas hem till kvällsmjölningen.[9] Hon nämnde också att för 30-40 år sedan kunde varenda kvinna i Transtrand locka (=kula) - det var nödvändigt att kunna.

Elin Lisslass arbetade under många år inom sjukvården i Stockholm, men återvände alltid under någon period av sommaren till Vålbrändan. Från 50-talet och framåt har hon tillsammans med Karin Edvards som de främsta och skickligaste traditionsbärarna i fråga om kulning framträtt vid olika folkmusikevenemang i Sverige och utomlands. För sina folkmusikaliska insatser har hon tilldelats flera utmärkelser - bl a Zornmärket i guld och Gås Anders-medaljen.

Diskussion

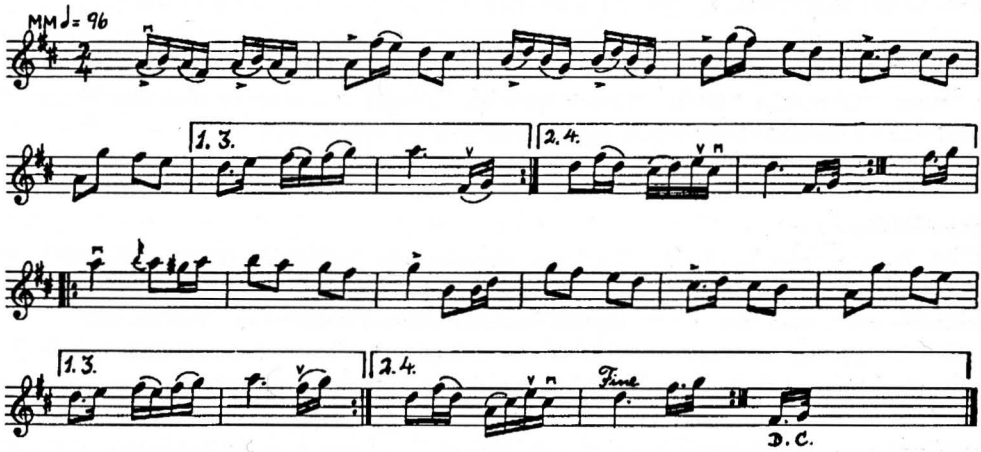
Lockrop av det slag som presenteras i exempel 2:1 hade förekommit tidigare i radioprogram, nämligen i Olof Forséns folklivsreportage (se kap. 1). Lockropen var då invävda i programmen som ljudande illustrationer till fäbodjäntornas skildring av arbetet och livet på en fäbodvall. I annat programsammanhang vid samma tid, t ex Delsbostintans bygdeprogram eller Nils Svanfeldts radioanförande om vallåtar och vallvisor (se kap. 1), förekom musikillustrationer bestående av uppteckнade vallåtar utförda av romans- och operasångerskor med skolade röster och konstmusikalisk frasering. Det bör påpekas att inget av de här nämnda programmen var rena musikprogram, utan lockropen ingick som illustrationer till ett reportage från fäbodvardagen (Forsén) eller en romantiserad skildring av fäbodmiljön (Delsbostintan; Nils Svanfeldt).

Elin Lisslass tonstarka lockrop i höga lägen - inspelade utomhus - utgör alltså **vokaltekniskt, klangmässigt, repertoarmässigt** och egentligen också **funktionsmässigt**[10] en **stark kontrast** till de vokala framföranden av folkvisor och vallåtar som radiolyssnaren tidigare vants vid och **till det sångideal som fanns vid denna tid** i de flesta musiksammanhang. När Matts Arnberg därför spelade in och presenterade lockropen från Transtrand på skiva, var det för att visa fram lockropens musikaliska kvalitéer och att dessa traditionsbärare behärskade en uråldrig vokal teknik till fulländning.[11] Det etnologiska perspektivet fanns visserligen i bakgrunden, men - som Anna Johnson påpekar (1986 s. 97) - Arnberg fascinerades framför allt av att det fortfarande

var möjligt att få höra och dokumentera dessa åldriga lockrop i sin ljudande form i stället för att vara hänvisad till en ofullständig notbild.

Samtidigt fick lockrop i detta utförande en viss musikalisk status genom att inspelningarna uppmärksammades av både musikforskare och samtida tonsättare. Carl-Allan Moberg hade redan tidigare intresserat sig för fäbodmusiken och dess eventuella släktskap med de folkliga koralvarianterna. Efter att ha lyssnat till dessa första lockropsinspelningar följde han själv med på Arnbergs inspelningsresa i Dalarna 1954, som bl a innebar förnyade inspelningar av transtrandskulningarna. Dvs. Carl-Allan Moberg ställde sig först något tveksam till källvärdet i dessa sentida inspelningar.[12] De blev dock en viktig källa för honom i studierna av vallåtarnas musikaliska strukturproblem (Moberg 1959).

Exempel 2:2
Gärdebylåten, gånglåt "efter gammal rättvikstradition" insp. av Rättviks spelmanslag januari 1949 i Rättvik (Rtj RA 138). Transkription: Sven Nyhus.



Beskrivning
Gånglåten spelas i D-dur - en vanlig tonart i spelmansmusik med utnyttjande av fiolens lösa strängar. Den spelas med jämn markerad puls. Accentuerade stråkansatser ger ett

rytmiskt medryckande spel. Tempo MM 92–96 (något ökande i andra reprisen). De många fiolspelmännen som samtidigt spelar sin individuella utformning av låten åstadkommer en mycket speciell, tät stråkklang, ett slags "fiolbrus". Sekunderande stämmor på ters- och oktavavstånd till melodin tillsammans med ett TSD-ackompanjemang bidrar också till den täta klangen och bildar ett slags D-dur-bordun. Låten spelas två gånger med omtagningar av repriserna.

78-varvsskivan producerades av Matts Arnberg. Gärdebylåten upptog ena skivsidan och Bingsjövalsen den andra.

Kommentar

Gärdebylåten eller Gärdeby gånglåt, som den först benämndes, har belagts i rättviks-traditionen från tiden kring sekelskiftet 1900 - men kan givetvis vara äldre. Rättviks spelmanslag, som bildades kring 1944, har tidvis haft den som signaturmelodi. Gärdebylåtens historia, musikaliska uppbyggnad och dess popularitet har utretts i Ling & Ramsten, Gärdebylåten - en musikalisk ut- och invandrare (Sumlen 1984).

Rättviks spelmanslag bestod vid denna tid av ca 25–30 fiolspelmän från olika byar i Rättviks socken. De flesta spelmännen spelade melodistämman unisont, medan åtminstone en spelman (Pål Olle), eller möjligen fler, gjorde en "tersstämma" och någon eller några spelmän gjorde en gammaldags "sekundbas".[13] Ett slags ledare, med fiolen i hand, var Anders Sparf.

I artikel II har jag tagit denna inspelning som utgångspunkt för att beskriva och analysera förändringarna i 50-talets folkmusik. Både här och i artikel I har jag skildrat Arnbergs initiativ att lansera spelmanslagen i radioprogram och att publicera denna spelmansmusik i Radiotjänsts skivserie. Den första skivan, som upptog Rättviks spelmanslag - med bl a Gärdebylåten - blev en försäljningsframgång som bidrog till att Radiotjänst fortsatte med utgivning av folkmusik på grammofon.[14]

Diskussion

Utan tvekan representerade Rättviks spelmanslag någonting nytt i Radiotjänsts musikutbud - och senare på grammofon. Den mycket speciella täta stråkklang, som beskrivs ovan, hade inte förut uppmärksammats eller presenterats i massmedia.

Det är omöjligt att säga när och var spelmanslag av den här typen dök upp första gången. Men enligt de uppgifter vi nu känner till bör Dalaföreningens spelmanslag i Stockholm ha varit bland de första.[15] Det bildades 1940 på initiativ av Hjalmar Dallmer, veterinär och musikintresserad dalason. Detta spelmanslag, verksamt inom den mycket aktiva Dalaföreningen, bestod av spelmän från olika delar av Dalarna bosatta i Stockholm.[16] Ett mindre lag inom Dalaföreningens spelmanslag uppträdde flitigt i radio under 50-talets första år - det kallades internt i Dalaföreningen för Radiolaget. Det medverkade även i Radiotjänsts skivserie med folkmusik.

Dalaföreningens spelmanslag stod av allt att döma modell för en rad spelmanslag i olika dalasocknar (Rättvik 1944, Transtrand och Mora 1945, Malung och Leksand 1948 - dessförinnan Leksands sockenspelmän[17]) som kom att framträda i radion med egna program. Inte mindre än 14 av Radiotjänsts 78-varvsskivor med folkmusikinspelningar

upptog spelmanslag. Men utan tvekan var det Rättviks spelmanslag som i sin tur stod modell för de många lag som bildades i övriga Sverige senare. (Ternhag 1985 s. 34).

Idén bakom spelmanslag – ett slags amatörorkester med folkmusikrepertoar – passade väl in i spelmansrörelsens målsättning att fånga upp och entusiasmera äldre och yngre spelmän som i brist på engagement och intresse på hemorten var på väg att ge upp spelmansvärvet. Att döma av de många lag som bildats under senare decennier, deras flitiga framträdanden vid spelmansstämmor och vid turnéer utomlands och de många skivor med spelmanslag från olika delar av Sverige som publicerats på grammofon, tycks lagspel inte bara fylla ett behov hos spelmännen själva, utan också vara en publiktillvänd form av folkmusikutövande.[18] Kanske bidrar den visuella sidan till populariteten – en hel grupp spelmän av olika ålder och kön, i granna dräkter och med olika instrument och spelstilar utgör för många ett mer spännande blickfång än t ex två samspelande spelmän.

I artikel II (s. 88–89) har jag redogjort för den debatt som blossade upp i pressen kring 1950, främst i anledning av Radiotjänsts skivutgåvor med spelmanslag. Musikkritiker och folkmusikkännare – jag citerar exempelvis Bror Hjorth, Bo Wallner och Alf Thoor – ställde sig negativa till lansering av spelmanslag på den enskilde spelmannens bekostnad. Man menade att den enskilde spelmannens och låtens originalitet skulle försvinna och spelmansmusiken bli utslätad. Denna historiskt och även musikaliskt–estetiskt präglade inställning till bevarandet och utförandet av spelmansmusik stod i stark kontrast till synen på lagspel inom spelmansrörelsen. Dess representanter ansåg att lagspelet gynnade "sammanhållning och laganda" bland spelmännen.[19] Inom spelmansrörelsen var det alltså knappast musikaliskt–estetiska synpunkter som vägde tyngst, utan snarare sociala och organisatoriska bevekelsegrunder.

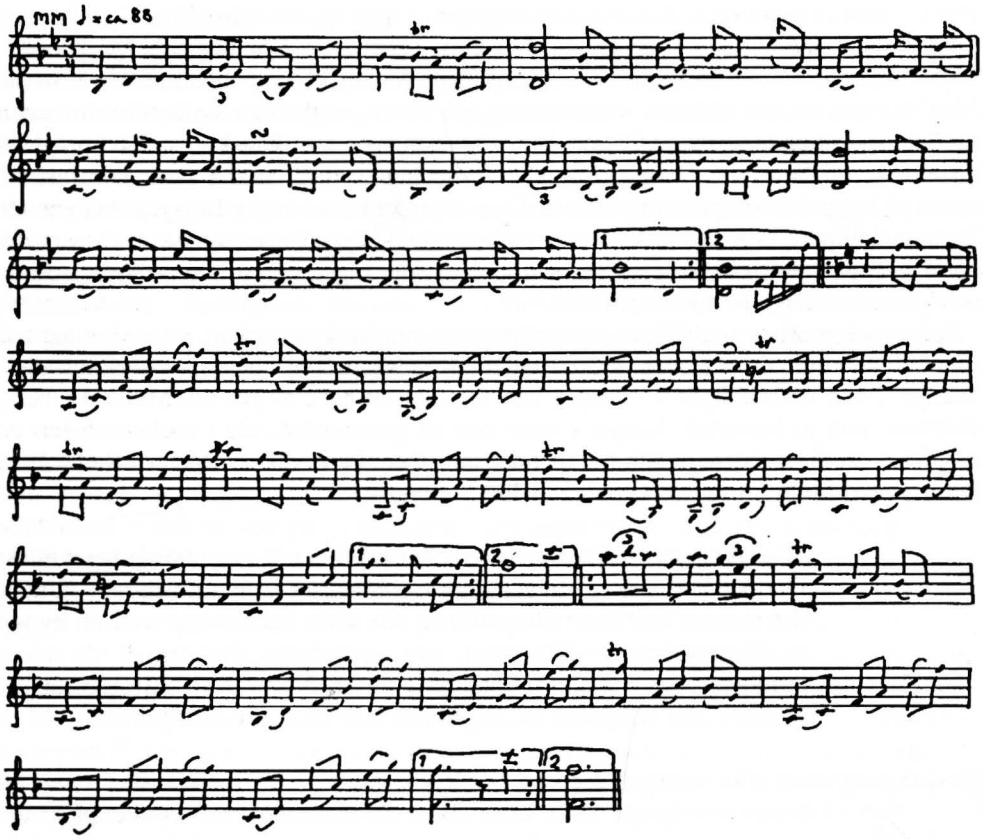
Folkbildningsarbetet och "föreningstanken" som innebar kamratskap, gemensamhet och sammanhållning utvecklades stort under beredskapsåren och i efterkrigstidens Sverige[20] och utvecklingen av lagspel kan ses som ett barn av sin tid. Matts Arnberg, däremot, som ju lanserade lagspel i radio och på grammofon, såg i spelmanslagen en möjlighet att få en större publik för spelmansmusiken. I en artikel i Röster i Radio 1949 (nr 31) med titeln Ut ur muséet skriver han:

> "De riktigt gamla låtarna för en eller två fioler är nog strängt taget minst lika exklusiva och svårtillgängliga som modern kammarmusik./---/Under det senaste året har radiopubliken fått stifta bekantskap med en ny typ av låtprogram, i vilka man kan presentera åtminstone de mera lättillgängliga, inte alltför 'krokiga' låtarna på ett sätt som även otränade lyssnare kan ha glädje av. Jag tänker här på spelmanslagen..."

Med utgångpunkt från exempel 2:2 kan vi alltså konstatera att spelmanslagen var en **innovation** i folkmusiksverige på 1940–talet vilken vid decenniets slut mycket på grund av Radiotjänsts – och enkannerligen Matts Arnbergs – lansering fick en allt större utbredning i Sverige. Just **Rättviks spelmanslag med enbart fioler** har utan tvekan **stått modell** för många av de lag som bildats sedan 50–talet. Det är också troligt att den **massiva lanseringen av dalalag i radio och på grammofon** – och därmed en **repertoar**

av äldre dalalåtar (i huvudsak ceremonilåtar, polskor och valser) – **bidrog till att förändra** den s k allspelsrepertoaren, men också **repertoarvalet** i stort hos svenska spelmän.

Exempel 2:3
Spelmansglädje, vals av Eric Sahlström, insp. på grammofon 1949-02-03 av Eric Sahlström, nyckelharpa (Rtj RA 153). Transkription: M. Ramsten.



Beskrivning

Sahlström spelar på en egenhändigt byggd kromatisk nyckelharpa. Valsen består av tre repriser: den första i B-dur, de två senare i F-dur. Den är uppbyggd av upprepade arpeggioartade motiv, ett slags uppbrutna ackord, vanliga i spelmanskompositioner från sekelskiftet och decennierna framåt (jfr t ex Jon-Erik Öst och Jon-Erik Hall[21]), men också i äldre polskor, s k 16-delspolskor, framför allt i de östra landskapen från Hälsingland och söderut. Sahlström spelar valsen två gånger med omtagningar av repriserna. Hans nyckelharpsspel är monofont med enstaka ansatser till flerstämmigt spel i slutfallen. Genom att Sahlström spelar åttondelsrörelserna oliklånga (t ex 1:a reprisen takt 5-7) upplevs alla tre taktdelarna som relativt betonade, och valsen får rytmisk stringens och vitalitet. 78-varvsskivan producerades av Matts Arnberg.

Kommentar

Eric Sahlström (1912-1986) tillhörde en uppländsk spelmanssläkt. Farfadern, Lars Jansson Sahlström (1822-1893), skogvaktare hos familjen de Geer på Lövstabruk, var en ansedd nyckelharpsspelman. Eric Sahlströms far, Anders Sahlström, torpare i Masbo, Vendel, var fiolspelman men trakterade också nyckelharpa. Eric Sahlström prövade i tidiga ungdomen först dragspel och sedan fiol, men övergick i 17-18-årsåldern till nyckelharpa.

Efter giftermål och bosättning i Göksby, Tegelmora sn, 1944 försörjde han sig som jordbrukare och verkstadsarbetare. Från 40-talet och framåt ägnade han stort intresse åt utvecklingen av den kromatiska harpan och kom ständigt på nya instrumentdetaljer som kunde ändras och förbättras. 1959 engagerades han som lärare till landets första kurs i nyckelharpsbygge, anordnad i Uppsala av IOGT. Under 60- och 70-talen blev han alltmer efterfrågad som pedagog. Först 1976 kunde han på heltid ägna sig åt byggande och pedagogisk verksamhet när han fick statlig konstnärslön.

Som spelman var han först och främst verksam i hembygden, men kom allt mer att engageras till olika scenframträdanden och konserter både inom och utom landet. Hans första radioframträdande (tillsammans med den uppländske fiolspelmannen Johan Olsson, 1896-1959) ägde rum under 40-talets första år. Som solospelman på nyckelharpa medverkade han i åtskilliga radioprogram från 40-talets slut och framåt, och senare även i TV. 1976 (11/12 och 13/12) sändes två TV-program, Spelmansglädje I & II, utgörande porträtt av Eric Sahlström producerade av Mona Sjöström. Hans turnéer utomlands omfattade bl a Sovjet (1956), Italien (1962) och Japan (1967).

Sahlström medverkade även i ett 20-tal grammofoninspelningar, solo eller tillsammans med andra spelmän, bl a sina bröder Karl (f. 1905) och Sture (f. 1923) Sahlström och nyckelharpsspelmannen Gösta Sandström (f. 1917). De flesta grammofoninspelningarna härrör från 1970-talet.

För sina insatser och sin betydelse för svensk folkmusik tilldelades han flera utmärkelser, bl a Gås-Andersmedaljen, Kjellströmsplaketten (1951), Zornmärket i guld (1960), Samfundet för hembygdsvårds stora medalj (1968) och Kungl. Musikaliska Akademiens medalj "För tonkonstens främjande" (1968). Sedan 1979 finns hans porträtt (målat av Lars Huck Hultgren) i Statens porträttsamling i Gripsholm.[22]

Sahlström har komponerat ett 20-tal låtar, mestadels av programmusikalisk karaktär, vilket framgår av namnen: Hardrevet, Andakten, Akademipolskan, Vårdroppar osv. Vissa kompositioner är knutna till platser, som Trollrikepolskan, Göksbypolska, Tobopolkett, Ödetorpsvalsen och polskan På Stormyren.[23] Liksom valsen Spelmansglädje är de i allmänhet uppbyggda efter de "folkmusikaliska" kompositionsmönster som var förhärskande inom spelmansrörelsen under 30- och 40-talen med tonika-, dominant- och subdominantackord uppbrutna i arpeggioartade rörelser. Sahlströms kompositioner är helt anpassade till den kromatiska harpans spelmässiga möjligheter och utnyttjar dessa till fullo.[24] Flera av Sahlströms kompositioner tillhör numera standardrepertoaren hos nyckelharpsspelare i hela landet - dit hör bl a valsen Spelmansglädje, som också slagit stort hos s k gammaldansmusiker.[25]

Spelmansglädje har utan tvekan blivit Sahlströms mest populära komposition. Efter den första grammofoninspelningen (se ovan) transkriberades den, arrangerades av Elis Hansson och publicerades i denna form i M. Arnberg (red.), 12 låtar för 2 eller 3 fioler, del II (1953). Den utgjorde där det enda inslaget från Uppland. Året efter gavs den ut i bearbetning för piano av Gunnar Hahn (1954). Den har från 50-talet och framåt spelats in på grammofon (22 inspelningar i SR:s kataloger) i olika arrangemang och med olika ensembler.

Enligt ett uttalande av Sahlström komponerades de två första repriserna av valsen 1940 och en tredje repris senare:

> "När jag 1940 under beredskapen låg i södra Sverige hade jag harpan med för att muntra upp stämningen. Under den tiden vart två repriser av 'Spelmansglädje' till. När jag sen kom hem, så i bara glädjen över detta, gjorde jag en repris till."[26]

Enligt en annan uppgift av Sahlström själv skulle han ha blivit inspirerad till valsen efter det att han flyttat till Trollrike i Vendel på 30-talet. Han nämner också där att valsen fått namnet Spelglädje efter att till en början ha kallats Glädjebacken. "I min komposition Spelglädje har jag velat lägga in något av det jag känner då jag får spela en låt på min nyckelharpa ..."[27]. I Gösta Sandströms transkription av Spelmansglädje (1982) står vid låtens slut "DC al Fine" och Fine står då efter första reprisen. Denna version av låten, där Sahlström alltså slutar i B-dur, i samma tonart som låten börjar, förekommer i inspelningar från 60-talet och framåt. Sahlström har alltså tyckt - eller påverkats att tycka? - att kompositionen blev mer avrundad på detta sätt.[28]

Diskussion

De två 78-varvsskivorna med Eric Sahlström som Radiotjänst gav ut 1949 var de första inspelningar med kromatisk nyckelharpa som publicerades i Sverige - och därmed överhuvudtaget.

Vid den folkmusikrenässans som pågick strax efter sekelskiftet omfattades givetvis även nyckelharpan av ett bevarandeintresse. Arthur Hazelius lät under flera år i rad engagera nyckelharpsspelmän till Skansen och folkmusiksamlaren K. P. Leffler dokumenterade

deras repertoar i sin bok Om nyckelharpospelet på Skansen (1899). Vid de uppländska spelmanstävlingarna utgjorde nyckelharpsspelmännen ett betydande inslag. Vid spelmanstävlingen i Uppsala 1909 deltog inte mindre än 36 tävlande på nyckelharpa (Larsson 1909).

Det ökade folkmusikintresset vid denna tid avspeglas också i skivutgivningen (inledningen s. 13). Två spelmän på nyckelharpa finns med i denna tidiga folkmusikutgivning. Den ene var Erik August Sellin (1869–1937) från Tysslinge i Närke, den andre spelmannen var Johan Bohlin (1841–1916) från Skuttunge, Uppland.[29] Dessa spelmän spelade på en äldre typ av nyckelharpa, s k silverbasharpa (Ling 1967; Kjellström 1980 s. 206). När spelmansförbunden på 30- och 40-talen började med allspel och samspel av olika slag fungerade dessa äldre harptyper inte ihop med fiolerna. Intresset för nyckelharpan avtog. En och annan spelman experimenterade med att göra nyckelharpan kromatisk för att på så sätt kunna anpassa den till fiolrepertoaren och för att kunna spela i alla tonarter. August Bohlin utvecklade en kromatisk nyckelharpa på 1920-talet.[30] Men den som kom att fullända den kromatiska nyckelharpan var Eric Sahlström och detta skedde i början av 40-talet.

Den stora utbredning som den kromatiska nyckelharpan fått i våra dagar i hela landet är en följd av Sahlströms konstruktion av och framträdande på denna harptyp. På knappt 50 år har detta instrument blivit ett etablerat "traditionellt" instrument i spelmanssverige, ett instrument som på 40-talet var nymodigt och även in på 50-talet väckte viss misstro bland upplandsspelmännen. Gunnar Ahlbäck har i sin bok Nyckelharpfolket (1980) lämnat en mycket trolig förklaring till att Sahlströms kromatiska harpa slog igenom så fullständigt på några decennier:

> "Att hans instrument i så hög grad blivit mönsterbildande hänger sannolikt samman med att denne byggare och spelman har en djupt traditionell förankring. Nyheterna har genomförts så att säga inom traditionen." (s.87)

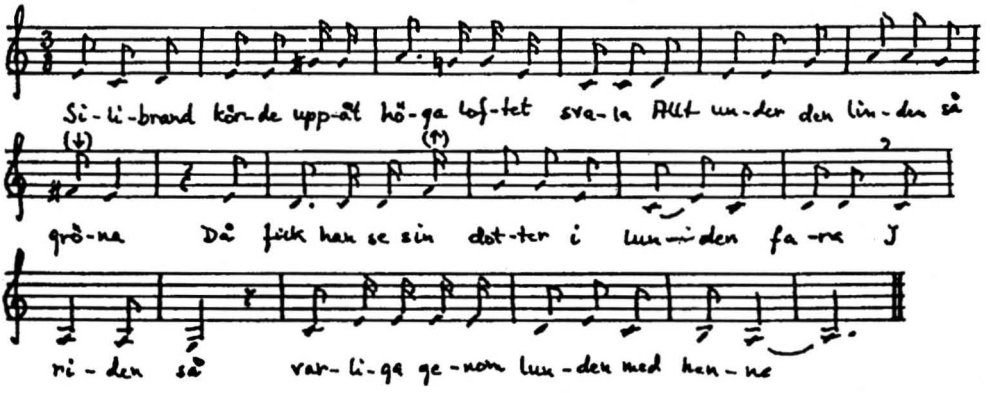
Men för att nyheterna skulle nå ut måste de också lanseras. Detta skedde dels genom massmedia - radio, grammofon och TV - dels genom de byggkurser Sahlström engagerades som ledare för och de byggbeskrivningar på Sahlströmharpor som spreds i allt vidare kretsar på 60-talet. Hur stor roll radioprogrammen och grammofonskivorna på 50-talet spelade i populariseringen är svårt att uttala sig om, men de bör rimligen ha givit både spelmannen och hans instrument en viss status och uppmärksamhet i olika musikkretsar. Bl a komponerade Bo Nilsson ett verk för Sahlström och hans nyckelharpa till Biennalen i Venedig vid 60-talets början.[31] Däremot vet vi genom åtskilliga intervjuer och uttalanden att Sahlströms medverkan i TV-program vid 70-talets mitt hade betydelse som initialinformation, dvs. tittare/lyssnare blev intresserade genom programmen och vände sig sedan till Sahlström själv eller till någon nyckelharpskurs för att lära sig bygga instrumentet eller/och spela.[32] Under 70-talet är det både som byggare och spelman han närmast intar rollen som guru för den unga nyckelharpspelande generationen.

Det som framför allt är intressant i det här sammanhanget är att det inte enbart är intrumentet som ändras i och med Sahlströms nykonstruktion, utan också klangen, spelsättet och repertoaren. Jämför vi harpklangen i vårt ex. 2:3 med inspelningar av äldre harptyper (jfr Ling 1967 s. 153 ff.) märker vi tydligt att den "brummande" eller "skorrande" bordunen ersatts av mer tillfälliga stråkdoppningar på basträngen anpassade till tonartens harmonier. Förändring av resonansträngarnas läge, stabilare nyckelmekanism tillsammans med annorlunda stråkfattning och stråkteknik samt fingertoppsanslag har medfört en annan ljudbild, som i många spelmäns tycke närmar sig fiolens klang- och ljudideal (jfr Ling 1967 s. 159 ff.). Sahlström har t ex gjort stallet mera välvt och tillverkat en stråke med frosch där taglet går att spänna, vilka båda faktorer gör det tekniskt lättare att spela melodispel, ungefär som på fiol. I och med den nya harpan behöver repertoaren inte anpassas till de äldre harptypernas tekniskt begränsade möjligheter. Hela den svenska låtrepertoaren är i stort sett möjlig att spela på den kromatiska nyckelharpan. Sahlström har på så sätt utvidgat sin repertoar att omfatta, förutom den äldre nyckelharpsrepertoaren, fiollåtar från Uppland och andra landskap (främst Hälsingland, Gästrikland och Dalarna) samt egna kompositioner.[33]

Sammanfattningsvis kan alltså sägas att **Eric Sahlström** spelat en oerhört stor roll som mönsterbildare i dagens spelmanssverige som **byggare av den kromatiska nyckelharpan** och som utövare av detta instrument samt att han **anpassat och förnyat både repertoar och spelstil till den kromatiska nyckelharpan**. Han har också visats erkänsla för denna gärning av både spelmän från de egna leden och det etablerade musiksverige. I likhet med sångaren Martin Martinsson (se artikel V) har han inte själv tagit några initiativ till framträdande utanför hemmet. Arbete för brödfödan tillsammans med ett allt uppslukande intresse för nykonstruktioner i nyckelharpsbyggandet - tillika med en medfödd blygsamhet - lade hinder i vägen för en alltför utåtriktad verksamhet. I stället har radio, grammofonskivor och kanske framför allt TV spelat en stor roll som uppbackare i hans spelmans- och byggar-"karriär". På det rent praktiska planet har sedan arrangörer av byggkurser och studiecirklar tagit vid och fört ut Sahlströms konstruktioner och idéer i allt vidare kretsar, även rent geografiskt. Av stor betydelse i sammanhanget har också varit att Jan Ling genom sin avhandling Nyckelharpan väckt intresse för instrumentet i vidare musikkretsar inte bara i Sverige utan också internationellt. Troligen fanns det ett samband mellan att Ling disputerade på sin avhandling om nyckelharpan 1967 och att Eric Sahlström fick KMA:s medalj året efter.

Den ljudmässiga förändringen knuten till den kromatiska nyckelharpan genom förändring av spelstil och repertoar sker alltså redan på 40-talet och får sin lansering på 50-talet genom radio- och grammofoninspelningar (Radiotjänst) och på 60-talet genom TV. Den enormt stora utveckling på nyckelharpsområdet som detta leder till under 70- och -80-talen, med experimenterande med olika harpformer och rekonstruktion av historiska harpor samt den geografiska spridningen har behandlats ingående av Gunnar Ahlbäck i hans bok Nyckelharpfolket 1980 och av Birgit Kjellström och Jan Ling i två artiklar i boken Folkmusikvågen 1985.[34]

Exempel 2:4
Silibrand körde uppåt höga loftet svala /Den förtrollade barnaföderskan/. Svea Jansson, sång. Transkription: Märta Ramsten.



Silibrand körde uppåt höga loftet svala
– Allt under den linden så gröna
Då fick han se sin dotter i lunden fara
– I riden så varliga genom lunden med henne

Å välest mig välest mig vad jag nu ser
Jag ser min dotter hon kommer till mig

Å Silibrand fämnar ut kappan blå
Där föder hon två karska svenbarnen på

Å hör ni min svärmor vad jag frågar eder åt
Hur länge plägar kvinnan med barnen gå?

Fyrtio veckor det vet jag för visst
Så länge gick Maria med Jesus Krist

Fyrtio veckor allt medan sju år
Så länge plägar kvinnan med barnen gå

Å min svärmor skall jag giva min silverborda kniv
Hon har ju förrått mitt unga liv

Å min moder skall jag giva min silkesticka särk
Hon har ju för mig lidit båd' sveda och värk

Min fader skall jag giva min gångare grå
som han skall rida till kyrkan på

Min broder skall jag giva mina handskar små
som han skall ha likvart han går

Min syster skall jag giva mina gullringar sju
som jag int' har haft sen jag var brud

Det ena så förde dom till Kristi dop
– Allt under den linden så gröna
Det andra så förde dom till kyrkogård
– I riden så varliga genom lunden med henne

Beskrivning

Visan om den förtrollade barnaföderskan spelades in av Matts Arnberg vid Sveriges Radios inspelningsresa till Finland 1957 (Ma 57/11142:2:1) och gavs ut på grammofon 1962 (Den medeltida balladen, SR RELP 5003–5006). Visan, som räknas till de s k medeltida balladerna (SMB 14)[35], uppgav Svea Jansson att hon lärt sig i ungdomen av sin mormor, Eva Gustava Jansson. På skivan finns ytterligare 18 ballader med Svea Jansson.

Svea Jansson sjunger utan ackompanjemang i ett ganska raskt tempo och utan märkbar känslomässig inlevelse. Hennes framförande av den långa balladen med 12 strofer avslöjar en säker och van sångerska med gott melodi- och textminne. Hon har

ingen s k skolad röst, utan sjunger "okonstlat" med rak och vibratofri "naturröst". Tonomfånget är g – a^1, alltså ett alt-läge (uttryckt i konstmusikalisk term), medan klangfärgen är mer ljus än mörk.[36] I melodin, som har modal karaktär, tas sexten och septen högt mellan f och fiss resp. g och giss.

Kommentar

I samarbete med visforskarna Ulf Peder Olrog (1919–1972), Stockholm och Alfhild Forslin (1904–1991), Åbo, företog Matts Arnberg 1957 en längre inspelningsresa i Finlands svenskspråkiga områden. Svea Jansson (1904–1980), född på Nötö i Åbolands skärgård, men sedan 1940-talet bosatt på Åland, visade sig vara en av de verkligt stora traditionsbärarna av svenskt vismaterial. Svea Janssons biografica och en genomgång av hennes visrepertoar har publicerats i M.Ramsten, Jag vet så dejlig en ros. Om folklig vissång (1980). Där har också behandlats hennes insjungning av balladen om Silibrand, som hon, så vitt man vet, är ensam om i nutidstradition.[37] På uppdrag av Ulf Peder Olrog skrev Svea Jansson ned sin levnadsberättelse. Den finns numera publicerad i något redigerad form i Sumlen 1988 med inledning av Ann-Mari Häggman.[38]

Visforskarna fascinerades av Svea Janssons oerhörda minne för texter och melodier – hon uppgav själv att hon kunde åtminstone 1.000 visor utantill – men också av repertoarens sammansättning och ålder.[39] Svea Jansson hade vuxit upp hos sin mormor, Eva Gustava Jansson (1842–1929), och tillägnat sig hennes stora repertoar av visor. Mormodern hade i sin tur vuxit upp hos sin mormor, Caisa Eriksdotter f. 1786 på Hitis, och lärt en stor del av sin visrepertoar från henne. "Vi har alltså genom Svea Jansson en tradition, som via endast ett led går tillbaka på 1700-talet", summerar Ulf Peder Olrog i sin artikel Om ballader i levande tradition.[40]

De många balladinspelningarna med Svea Jansson åren 1957–58 blev stommen i en serie om sex program med titeln Den medeltida balladen som sändes i radio våren 1958. Serien byggde på s k traditionsinspelningar av ballader och producerades av Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog.

Diskussion

Exempel 1:3 utgör prov på hur "folkvisor" presenterades i radioprogrammen under 30- och 40-talen. När Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog på 1950-talet presenterar olika folkliga visgenrer i radioprogrammen använder de medvetet inte ordet folkvisa.[41] I stället rör de sig med visforskningens termer på olika viskategorier. Under senare delen av 50-talet är det framför allt den medeltida balladen som står i centrum för dessa insamlares intresse:

> "Kärleksvisor, skämtvisor och andliga visor hade vi haft nog av i folkmusikarkivet för att kunna ge representativa och intressanta prov på i de tidigare programmen om olika visgenrer. Men till en programserie om den medeltida balladen var våra samlingar inte representativa nog. För att fylla på luckorna fordrades ett direkt på balladerna inriktat insamlingsarbete." (Arnberg 1962 s. 36).

> "På visarkivet sökte vi spåra redan upptecknade traditionsbärare, samtidigt som vi gjorde förteckningar över de ballader som fortfarande kunde finnas kvar. Framför allt dessa ballader efterlystes sedan genom radions försorg." (Olrog 1962 s. 70).

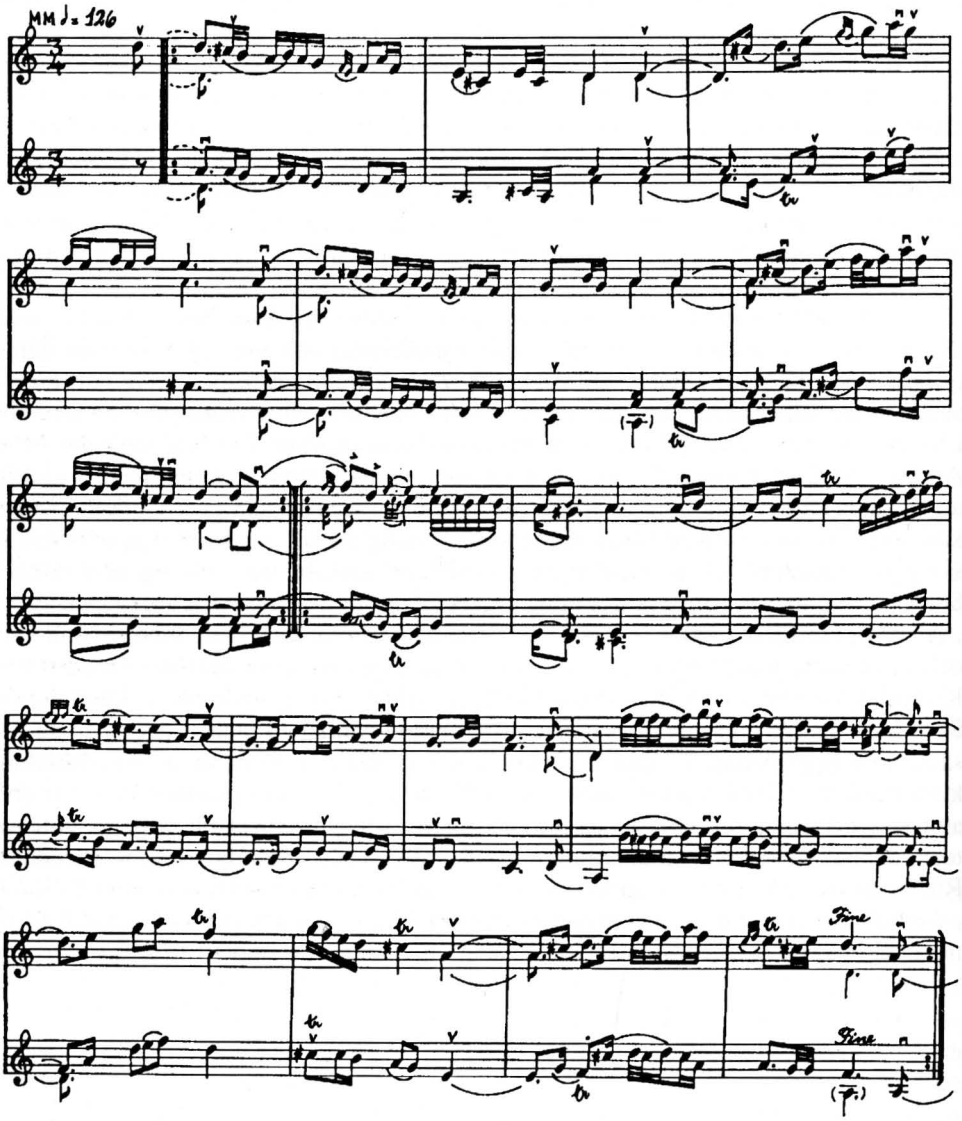
Arnberg och Olrog såg som sin uppgift att rädda de sista resterna av en levande balladtradition samtidigt som de ville visa lyssnarna – men också kollegerna bland musik- och visforskare – att man ännu vid mitten av detta århundrade kunde spela in muntligt traderade ballader och att inspelningarna också hade konstnärliga kvalitéer. Väsentligt i sammanhanget var också samarbetet med Svenskt visarkiv, som grundades 1951, och där först Ulf Peder Olrog och senare framför allt Bengt R. Jonsson ägnade balladforskningen stort intresse. Den medeltida balladen, som genre betraktat, hade internationellt stort anseende som forskningsobjekt och var naturligtvis tacksamt ur publiceringssynpunkt. Radions satsning på balladerna resulterade först och främst i inspelningar, men också i programserien Den medeltida balladen (1958) och den stora skivutgåvan med 4 Lp-skivor samt en bok med samma titel (1962).

Utgåvan mottogs mycket positivt av musikkritiker och forskare både inom och utom Sverige (se citat artikel II). Det inspelade vismaterialet och presentationen av detta i program och på skiva innebar en markering **för** s k traditionsinspelningar och **mot** de arrangerade folkvisorna. De som sjunger visorna benämnes inte vissångare, en term som i Sverige i första hand syftar på den litterära visans utövare. I stället använder Matts Arnberg termen traditionsbärare, en term som myntats inom folkloristiken.[42] Genom att använda termen traditionsbärare läggs tyngdpunkten på inspelningarnas dokumentära karaktär. De kan därmed sägas få en vetenskaplig status. I termen ligger också att sångarna förvaltar och förmedlar en vistradition som de tagit till sig gehörsvägen. Sångare som inövat visor via notförlaga faller utanför traditionsbärarbegreppet.

Arnberg lanserade under 50- och 60-talen några traditionsbärare med särskilt stora och intressanta repertoarer. Det är fråga om tre kvinnor: Lena Larsson (1882-1967), Kungälvs Ytterby, Bohuslän, Ulrika Lindholm (1886-1977), Frostviken, Jämtland och Svea Jansson. De presenterades i olika programsammanhang i radio – även i en direktsänd serie Sjung visan för mig, där publiken fick önska sig visor av de tre viskunniga kvinnorna. På 60-talet porträtterades de i TV och på 70-talet presenterades ett urval av deras inspelade repertoarer på grammofonskiva.[43] Initiativet till dessa skivutgåvor togs av Rikskonserters fonogramgrupp för folkmusik och utgivningen skedde på Rikskonserters skivmärke Caprice i samarbete med Svenskt visarkiv och Sveriges Radio.

Genom att lyfta fram och porträttera traditionsbärarna bidrar i första hand Arnberg men också skivproducenterna till att ge dem en konstnärlig status (jfr artikel V).

Exempel 2:5
Gråtlåten, polska efter Pekkos Per, Bingsjö. Nils Agenmark och Pål Olle, fiol. Inspelning från offentlig konsert i Stockholm 1962–11–06 i serien "Musik i Moderna Museet" (SR 62/M/6257). Transkription: Sven Nyhus.



Beskrivning
Polskan spelas, som brukligt i spelmanskretsar, två gånger i följd med repriser. Tempot är MM 126. Nils Agenmark spelar melodistämman och Pål Olle en egen andrastämma till. Understämman är huvudsakligen lineär och följer melodistämman på olika intervallavstånd - oftast i terser. I slutfallen uppstår ofta mollackord. Spelsättet hos båda spelmännen är rikt ornamenterat. Föruttagningar, överbindningar och synkoper ger låten en rytmisk spänning som både förstärks och kontrasteras genom ett intensivt legatospel. Effekten förhöjs också av den medvetna stråkföringen, där spelmännen ibland växlar mellan upp- och nedstråk i sextondelsrörelser (takt 3, 7, 8, 11 t ex).[44] Låten spelas i d-modus, där moll-prägel överväger. Man hör spelmännen stampa 1 och 3 i takten - ibland alla tre taktslagen. I denna typ av bingsjöpolska är alla tre taktslagen betonade, vilket ger en annan puls än t ex polskorna i grannbyn Boda, där ofta 1 och 3 är starkt betonade.

Kommentar
Nils Agenmark och Pål Olle har under de senaste decennierna hållits för några av de allra främsta företrädarna för Dalarnas spelmansmusik. Under 60-, 70- och även 80-talet har de varit idoler och förebilder för många unga spelmän som försökt tillägna sig deras spelstil, teknik och låtrepertoar.

Pål Olle (eg. Dyrsmeds Olof Olsson; 1915-1987) var född och uppvuxen i Östbjörka by i Rättviks sn, där han också lärde sig spela. En stor del av sin repertoar hade han efter sin far, Dyrsmeds Olof Jonsson. Förutom rättvikslåtarna hade han också tillägnat sig repertoar och spelstil från Bingsjö och Ore. Större delen av sitt verksamma liv var han bosatt i Stockholm, där han arbetade som målare. Samtidigt var han under flera decennier en av de bärande medlemmarna i Dalaföreningens spelmanslag i Stockholm. Han var känd för sina utarbetade understämmor och spelade i olika samspelskonstellationer i radio, vid grammofoninspelningar och vid publika framträdanden av olika slag.

Nils Agenmark (f.1915) är född och uppvuxen i Järvsö, Hälsingland. Han hade sin morfar, Hjort Anders Olsson (1865-1952), som läromästare på fiolen och har genom honom tillägnat sig både bingsjörepertoaren och en hel del upplandslåtar, men kanske framför allt stråktekniken. Liksom Pål Olle har Agenmark bott större delen av sitt liv i Stockholmstrakten (Älvsjö) och har fram till pensionen varit anställd hos Televerket.[45]

Konsertprogrammet i Moderna Museet omfattade före paus verk av Girolamo Arrigo, Edgar Varèse och Folke Rabe. Efter paus fick publiken lyssna till 8 låtar med Nils Agenmark och Pål Olle samt Jazzverkstad med Bertil Löfgren, trp, Christer Boustedt, altsax, Curt Lindgren, bas och Jan Carlsson, trummor. Första delen av konserten sändes direkt, andra delen spelades in och sändes 1962-11-08 i Musikalisk nattstudio.

"En nyhet för året var /---/ en serie på fyra konserter kallade Musik i Moderna Museet med en speciell prismatisk programsammansättning." Denna kortfattade beskrivning av en ny serie offentliga och samtidigt direktsända konserter, som SR:s musikavdelning anordnade verksamhetsåret 1962/63, står att läsa i Sveriges Radios årsbok 1963 (s. 255). Serien blandade olika musikgenrer i en och samma konsert, vilket

sågs som ett nytt och radikalt grepp i programpolitiken vid denna tid. I programbladet kunde man läsa följande kommentar till spelmansinslaget:

> "Vid dagens konsert intar spelmän för första gången sin självklara plats på podiet i kretsen av svenska elitmusiker. Vi möter två av Sveriges främsta spelmän, båda från Dalarna, landskapet som är känt för sin rika musikkultur." (Musik i radio 1962/63 nr 6)

Det var Matts Arnberg som tog initiativet till att folkmusiken blev representerad genom Nils Agenmarks och Pål Olles framförande av bingsjölåtar. De framträdde denna gång inte i sina rättviksdräkter, utan i vanlig kavajkostym, vilket noterades av musikrecensenten Alf Thoor:

> " ...när Sveriges Radio lockade med 'Musik i Moderna museet' i tisdags, stod Nils Agenmark och Påhl Olle och spelade låtar i eleganta kavajkostymer med Picasso bakom ryggen. Och de båda svarade enligt min mening för kvällens starkaste inslag: sugande intensiva låtar, virtuost spelade, och med ekon från sekler bakåt av traditioner och mänsklig erfarenhet och konstskicklighet. /---/ Men starkast lyste det om låtarna. De fick nu, just som konsertnummer, en lyskraft, en laddning som knappt kan ha varit större i något annat sammanhang, och till det då denna slutenhet som gör konsertnummer till individuella konstverk för oss." (Expressen 1962-11-10)

För initiativet till dessa spelmäns medverkan i konserten och till grammofonutgåvan "Den medeltida balladen" begåvades Matts Arnberg detta år med Expressens musikpris "Spelmannen".

Diskussion

När Matts Arnberg föreslog ett folkmusikaliskt inslag i "Musik i Moderna Museet" valde han två spelmän med dalarepertoar som han tidigare "använt" i ett flertal program, där de framträtt som solister, som kvartettmedlemmar (Fyra dalaspelmän) eller som medlemmar i Dalaföreningens spelmanslag. De representerade båda en Rättvik-Bingsjö-tradition när det gällde repertoar och spelstil och ansågs allmänt i spelmanskretsar som de skickligaste och bästa representanterna för den samtida spelmansmusiken i Dalarna. Pål Olle var känd för sina mästerligt utarbetade understämmor och Nils Agenmark för sitt utkrusade personliga Hjort Anders-spel. Arnberg visste att dessa spelmän skulle hålla måttet estetiskt-musikaliskt i jämförelse med övriga yrkesmusiker och att deras musik samtidigt utgjorde ett smått "exotiskt" inslag för en publik som var mer inriktad på internationell samtida konstmusik. Av Alf Thoors recension förstår vi också mycket riktigt att mötet med spelmännen och deras musik "med ekon från sekler bakåt" i den exklusiva miljön "med Picasso bakom ryggen", att själva kontrasten, det "exotiska" inslaget förstärkte den musikaliska upplevelsen. Att spelmännen uppträdde i vanlig kavajkostym i stället för rättviksdräkter får också ses som en markering mot

kopplingen av spelmansmusiken till folkdansrörelsen och de därmed rådande negativa värderingarna av "knätofseri".[46]

När det gäller Arnbergs initiativ att presentera spelmansmusiken vid en offentlig konsert faller det sig naturligt att dra paralleller med Richard Dybecks Aftonunderhållningar drygt 100 år tidigare.

> "1844 strövade jag hela sommaren i Dalarna på egen kost. Här uppfattade jag lefvande, verklig naturmusik - annat än inlärda döende traditioner; och upprann så tanken att låta dessa toner, om än ofullkomligt, ljuda i Konsertsalen. Min första Aftonunderhållning med Nordisk folkmusik gafs i Stockholm i November samma år."[47]

Dybecks syfte var alltså delvis detsamma - att visa en musikintresserad storstadspublik att det fanns en inhemsk folkmusik av hög musikalisk kvalité. Men medlen var annorlunda: Dybeck använde sig av operaartister och yrkemusiker för att presentera sina uppteckningar från olika delar av Sverige (en eftergift till publiken, något som han själv beklagade; se Anna Johnson 1981), medan Arnberg drygt 100 år senare låter spelmännen träda in på konsertestraden.

Rent idémässigt står de naturligtvis också på olika grund. I Dybecks fall är det de samtida nationalromantiska idéerna som är drivkraften. I Matts Arnbergs fall är det snarare de rent musikaliskt-estetiska kvalitéerna i kombinationen låtrepertoar - "tradition" - personligt spelsätt - teknisk skicklighet - musikalitet som han själv tilltalas av och också vill bibringa en ny publik. Han vill visa publiken att folkmusiken har sina egna utövare som återger sin egen musik kongenialt och på ett sätt som skiljer sig markant från vad den gängse konsertpubliken är van att höra. Utförandet hör ihop med låten och är format genom många generationers gehörsspelande. "Endast verkliga spelmän med sin egen bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa..." (Arnberg 1949).[48] Att vi fortfarande har en levande spelmanstradition i Sverige är Arnberg mån om att framhålla (se citat s. 58). I inställningen till repertoaren är dock parallellerna mellan Dybeck och Arnberg uppenbara. Båda söker sig till en "äldre" repertoar och till områden med ålderdomliga fäbodtraditioner.

> "--- mitt ärende var att samla ett musikaliskt stoff, ett musikaliskt material som jag tyckte var intressant och hade karaktär och var särpräglat. Och därför höll jag mig väldigt mycket till de här landskapen där det funnits en fäbodkultur, där vi hade de här modala - framför allt - kvalitéerna i musiken och ett genuint spelsätt." (Intervju med Matts Arnberg SVA BA 2939)

> "Skall man ur musikalisk synpunkt syssla med den värdefulla delen av folkmusiken, då måste man tänka sig tillbaka till en musikmiljö, som på de flesta håll tog slut i mitten av förra seklet." (Arnberg 1962).

Impulser och drivkrafter

I artikel II lämnar jag en grov översikt över folkmusikens olika uttrycksformer under 50-talet. De olika sätten att nalkas och nyttja folkmusiken beskriver jag där som en folklorismföreteelse, men man kan naturligtvis lika gärna tala om revitalisering. Vare sig det gäller sökandet efter ett historiskt material, anpassandet av en äldre dansrepertoar till 50-talets folkdansare eller inlemmandet av folkmusiken i ett konstmusikaliskt mönster är det fråga om en medveten kulturell process där folkmusiken förnyas och återanvänds och får nya funktioner och ny innebörd. Vesa Kurkela (1989) påpekar i anslutning till sin genomgång av folklorismfenomenet att processen förutsätter en idealiserad bild av en gången värld eller åtminstone en musikvärld som är på väg att försvinna.

I ett flertal citat från 1950-talet, återgivna i artikel II, ger Matts Arnberg nyckeln till en folkmusiksyn som kom att genomsyra alla hans program under en 25-årsperiod. Han talar om folkmusikens egenart, spelmansmusikens dialekt och tradition. Även senare, 1966, uttalar Matts Arnberg i ett brev till dåvarande musikchefen Karl-Birger Blomdahl, att han tror att det växande folkmusikintresset hos lyssnarna till en del

> "har sin grund i den politik som förts under en lång följd av år beträffande folkmusikprogrammen i radio, och som i stort gått ut på att ersätta arrangemang med levande tradition och att i presentationerna skala av all falsk romantik och i stället försöka framhäva de rent musikaliska kvaliteterna i den äkta folkliga musiken. Dessa program-former har möjliggjorts genom den omfattande inspelningsverksamhet, som bedrivits under snart 20 år, och som helt inriktats på den äldre levande traditionen." (min understrykning; ur brev till musikavdelningens chef, K.-B. Blomdahl 1966-01-25)

I detta lilla avsnitt ur brevet möter vi begreppet **levande tradition** två gånger, vilket säger något om den vikt Matts Arnberg lägger vid detta kriterium på vad han anser vara "den äkta folkliga musiken". I tidningen Spelmansåret 1966 (tidning för Sveriges Spelmäns Riksförbund) understryker han återigen att folkmusikalisk kvalitet är lika med "levande tradition":

> "Den vårdslösa användningen av beteckningen folkmusik på allehanda gottköpsprodukter innebär en fara. En fara för förflackning, som förr eller senare kommer att föra med sig en reaktion. Det enda effektiva botemedlet är, så vitt jag kan se, att utan kompromisser bjuda högsta tänkbara kvalitet. Och kvalitet innebär i detta sammanhang äkta, levande tradition."[49]

Vi kan avläsa hans förhållningssätt till folkmusiken direkt i det ljudande materialet - först och främst i de fem exempel som här analyserats, men också i radioprogrammen, i hans fältinspelningar och i sammanställningen på grammofonutgåvorna. Det gäller (1) **utförande** och (2) **repertoar**:

(1) **Tyngdpunkten förskjuts från artefakten till traditionsbäraren,** vilket medför att att lyssnaren möter ett annat utförande av folkmusiken än som varit praxis tidigare. De sångare och spelmän som Arnberg spelade in och använde i programmen var samtliga **traditionsbärare,** dvs. de kunde återge den lokala repertoar av visor, låtar osv. som de gehörsvägen fångat upp i hemmet och trakten. Visor och låtar framfördes ofta solistiskt och utan ackompanjemang. I fråga om spelmän förekom också två till fyra spelmän i samspel av olika slag samt spelmanslag. Spelmanslag var ju en ny företeelse och får ses som en innovation i folkmusikutbudet. Han var mån om att visa fram **lokala sång- och spelsätt - "dialekt"** - i motsats till det konstmusikaliska framförande som varit idealet tidigare. Spelmän utan egen tradition och som kanske lärt sin låtrepertoar från notförlaga accepterades inte i dessa folkmusikprogram, inte heller arrangerade visor och låtar.

De instrument som förekommer i Arnbergs inspelningar är de **etablerade folkmusikinstrumenten**[50]: vallinstrument (horn, lur, pipa), fiol, nyckelharpa, träskofiol och klarinett. Dragspel och munspel däremot var diskvalificerade som folkmusikinstrument. Här följde Arnberg helt de gängse föreställningar om instrumentens äkthet som florerade inom spelmansrörelsen, där dragspelet betraktades som folkmusikens värsta fiende. Det var naturligtvis också av programpolitiska skäl som Arnberg desavouerade dragspelet, eftersom dragspelet ofta förknippades med den s k gammaldansmusiken, och denna musik ansågs som underhållningsmusik[51] och därmed hade låg status bland musikavdelningens producenter.

(2) **Repertoarurvalet är historiskt-antikvariskt inriktat.** För Arnberg gällde det att med hjälp av inspelningstekniken "rädda" till eftervärlden en vis- och låtrepertoar i utdöende. Den repertoar (vokal och instrumental) som Arnberg spelade in och presenterade i programmen var ett urval av i första hand ett **äldre traditionsmaterial.**[52] När det gällde visor bestod urvalet av de visor som visforskarna var mest intresserade av och ansåg "värdefulla" (Olrog m fl) och som representerade en gehörstradition. Det betyder att revyvisor, tidiga schlagers och annat material som spreds via grammofon och andra medier under 1900-talets första årtionden i mycket liten utsträckning finns med i Arnbergs insamlade material. Liknande förhåller det sig med instrumentalmusiken. Det inspelade materialet speglar Arnbergs preferenser: polskor, ceremonilåtar, valser, äldre lokala danstyper - men inte schottis, polka och 1900-talets danser. Det är alltså fråga om den låtrepertoar som tecknades upp efter spelmän verksamma på 1800-talet och som etablerades som "folkmusik" genom Folkmusikkommissionens arbete och utgåvan Svenska låtar. Detta, menade Arnberg och även spelmansrörelsens spelmän, var den äldre svenska spelmanstraditionen, värd att bevaras och föras vidare (jfr artikel VI).

* * *

Som framgår av artikel I hade Arnberg själv ingen folkmusikalisk bakgrund, utan var konstmusikaliskt skolad på violin. Studierna i musikvetenskap i Uppsala kan inte ha påverkat honom mycket i etnologisk riktning eftersom ämnet vid denna tid var helt inriktat på den västerländska konstmusiken. Snarare hade hans specialisering inom musikområdet - jag tänker då på hans 3-betygsarbete om musiklivet i Falun - en sociologisk inriktning.

Det var i stället flera andra faktorer som samverkade till att hans intresse kom att ledas in på folkmusiken och att han påtog sig arbetet som "missionär" för att visa nutidsmänniskan hennes musikaliska rötter och de musikaliskt-estetiska värden som låg gömda i detta glömda material. "Att hjälpa människor att minnas ett musikaliskt språk som de förlorat", var en viktig uppgift menade Arnberg (ur intervju SVA BA 2945). Han byggde där utan tvekan på en folkbildartradition som radion vårdat från sin barndom. Enligt Olof Rydbeck, som blev radiochef 1955, var radion vid den tiden fortfarande "i första rummet en förmedlare av kultur och folkbildning" (Rydbeck 1990). Arnbergs arbete i radiomediet och pionjärandan inom radion vid denna tid, liksom samarbetet med folklivsforskande kolleger, var givetvis en av drivkrafterna, det estetiska en annan.

Bakom Arnbergs satsning på folkmusiken, hans syn på och inställning till denna, fanns hans kontakter i olika kulturmiljöer och hans beroende av dessa:

1) De akademiska kontakterna
2) Kontakter "på fältet"
3) Nya estetiska värderingar hos unga musiker och tonsättare

De akademiska kontakterna

Ett samarbete mellan dåvarande Radiotjänst och den folkloristiska forskningen i Sverige etablerades i och med att folklivsforskaren, fil. lic. Olof Forsén anställdes hos Radiotjänst 1930.

> "Innan jag kom till radion hade jag varit med om att samla folkminnen då och då under mer än 10 års tid, och jag hade 1919 inte suttit många timmar med papper och penna i hand i en smålandsstuga innan jag började längta efter en inspelningsapparat. Jag märkte snart nog att mitt öra inte var tillräckligt säkert och min penna inte tillräckligt snabb. Och jag insåg att ingen fonetisk skrift i världen kan fånga alla de skiftningar i en muntlig skildring som ger en berättare hans charm och hans karaktär." (Forsén 1966 s. 46)

Anställningen vid radion gav honom nya möjligheter att samla in och bevara folkloristika:

> "I gott samförstånd med Nordiska museet och Landsmålsarkivet i Uppsala och folkminnesarkiven i Lund och Göteborg kuskade vi land och rike omkring och kom hem med inspelningar av folktro och sägner och folkliv, som växte och växte, snart nog kunde vi räkna skivorna i tiotusental. Det var inte utan att de vetenskapliga institutionerna var avundsjuka på oss, de var ännu utan våra moderna hjälpmedel och fick vad traditionen beträffar i stort sett nöja sig med papper och penna." a.a. s. 51)

Forsén med sin folkloristiska skolning ansåg att spelmansmusik och vissång var självklara inslag i folklivsreportagen. Han nämnde dock själv vid ett samtal 1963, att han inte var särskilt musikkunnig och egentligen inte så intresserad av folkmusiken som sådan.

Däremot var han intresserad av vistexterna och vistraditionen. På initiativ av Kungl. Gustav Adolfs-akademien i Uppsala utlyste Radiotjänst 1947 en folkvisetävling som resulterade i 10.000 inskickade visor. Från Radiotjänsts sida var Olof Forsén ansvarig och han såg också till att tävlingen följdes upp av radioprogram med inspelningar av de visor som sänts in.

Det var i arbetet med att spela in efterskörden av folkvisetävlingen som Forsén engagerade sin radiokollega Matts Arnberg som hade visat intresse för den folkliga musiken. Det var så Arnbergs dokumentationsresor kom igång. Men det inspelade materialet blev mer omfattande än vad som var uppgjort och Matts Arnberg kom snart att på eget initiativ företa rena folkmusikinspelningsresor.

Det var också på Forséns inrådan som Matts Arnberg läste grundkursen i Nordisk och jämförande folklivsforskning. Studierna förlade han till uppsalainstitutionen där den folkloristiska delen av ämnet hade en stark ställning tack vare professor Dag Strömbäck, folklorist av internationell rang.

Under tidigt 50-tal knöts också kontakten med visforskaren fil. lic. Ulf Peder Olrog som 1951 var med om att starta Svenskt visarkiv. Det blev ett givande och tagande ifråga om inspelningsplaner och programidéer. U. P. Olrog och Matts Arnberg gjorde tillsammans under 50-talet flera stora visserier som föregicks av ett intensivt inspelningsarbete, forskningsmässigt förberett av Olrog. Med hjälp av Svenskt visarkivs register försökte man leta fram intressanta vistraditioner som borde dokumenteras på band. Den stora inspelningsresan i svenska Finland 1957 var en sådan noga förberedd dokumentation. Olrog, som bl a forskade i den finlandssvenska vistraditionen, hade kontakt med finlandssvenska folklorister som alltsedan 1920-talet gjort uppteckningar av denna rika vistradition.[53] Olrog insåg vikten av att dessa traditioner också blev inspelade och planlade tillsammans med Matts Arnberg denna dokumentation som genomfördes 1957 tillsammans med de finlandssvenska visforskarna, framför allt Alfhild Forslin.[54]

Som tidigare nämnts utgjorde dessa inspelningar grunden till en programserie kring den medeltida balladen 1958. Programserien ledde till att Sveriges Radio publicerade en större grammofonutgåva med titeln Den medeltida balladen som omfattade fyra LP-skivor och en bok med uppsatser kring den svenska balladtraditionen (1962). Redaktör för utgåvan var Matts Arnberg. Mycket av materialet byggde på de balladforskningar som pågick vid Svenskt visarkiv. Författare till de olika uppsatserna i boken var - föutom Arnberg och Olrog - litteraturhistorikern Karl-Ivar Hildeman och musikforskarna Sture Bergel och Nils L.Wallin. Olrogs uppsats hade titeln Om ballader i levande tradition.

En annan uppsalafolklorist som Arnberg kom att samarbeta med inför och under sina fältinspelningar på Gotland 1956 var Ragnar Bjersby. Arnberg har själv framhållit att dennes doktorsavhandling Traditionsbärare på Gotland vid 1800-talets mitt (1964) blev en viktig inspirationskälla för honom.

Som vi ser betydde samarbetet med folklorister mycket för Arnbergs insamlingsverksamhet och för hans inställning till det insamlade materialet. Detta gäller framför allt de folklorister som var verksamma i Norden från 50-talet och framåt och som huvudsakligen ägnade sig åt det som inom folkloristiken kallas traditionsforskning

(Wikman 1950). Den yngre generation folklorister och fältforskare med delvis nya idéer och ideal som gjorde sig hörda under 60-talets sista år - bl a inom NIF:s hägn - hade han endast sporadisk kontakt med.

Kontakterna med hans egen huvuddisciplin, musikforskning, förhöll sig annorlunda. Intresset från musikforskarna för Arnbergs inspelningsverksamhet var till en början ljumt. I den mån musikforskningen gav sig in i folkmusikaliskt material utgick man från skriftliga uppteckningar. Med andra ord, det ansågs att allt som fanns att dokumentera redan var gjort och att en ljudande dokumentation av samtidsmaterial var ointressant och saknade källvärde. Den ende egentlige musiketnologen i svenska musikforskarkretsar, Ernst Emsheimer, var, enligt Arnberg, positiv till inspelningsarbetet och uppmuntrade honom i inledningsskedet. Emsheimer och Arnberg samarbetade också kring programserien Främmande musikvärldar som sändes 1951. I artikel I har jag, med citat från Carl-Allan Moberg och Ingmar Bengtsson bl a, redogjort för hur musikforskarna får upp ögonen för inspelningarnas betydelse. Jag nämner där också att C.- A. Moberg med sitt licentiatseminarium (Arne Arnbom, Sture Bergel och Bengt Hambraeus) deltog i en större inspelningsresa till Dalarna 1954.[55]

Sven E. Svensson, director musices i Uppsala 1939-1960, ägnade den svenska folkmusiken stort intresse. Bl a var han ledamot av den s k Zorn-juryn i flera år på 50-talet och bedömde spelmän som spelade upp för det s k Zornmärket. Han var en av de få musikforskare som funderade över utförandet av spelmanslåtar, framför allt de olikstora intervall som ofta återfanns i äldre spelmäns utförandepraxis. Svensson besökte också själv 1958 en del äldre dalaspelmän som han ansåg hade intressant spelsätt.[56] I en artikel i Svenska Ungdomsringens tidning Hembygden (nr 4, 1954) skriver han under rubriken Något om bedömning av spelmän och spelmansmusik:

> "Stil' betyder här, att låten skall spelas med tillämpande av de karaktärsdrag den har i sin ursprungliga miljö. /---/ En Lappnilsvals och en sörmlandsvals måste utföras var och en efter sin egenart. Hur detta skall gå till är en sak, som endast kan läras genom att lyssna på hur låten spelas i den miljö, där den har uppstått. För att kunna spela en dalalåt med den rätta dalastilen måste man vara född i Dalarna eller åtminstone vara uppfostrad med dalaspelmän."

I citatets sista mening ser vi hur en av myterna kring spelmansmusiken får näring, en myt som lever kvar och omhuldas i vissa spelmanskretsar än idag, nämligen att man måste vara född i Dalarna för att spela dalalåtar. Ordet "tradition" nämns inte av Svensson, men gränserna för vad som är "riktig" spelmansmusik slår han fast och han understryker i citatet spelmansmusikens lokala egenart - vilket ju också Arnberg hade gjort i en artikel i Röster i Radio redan 1949.

Kontakter på fältet

Arnbergs kontakter med spelmansrörelsen inskränkte sig till brevväxling med olika förbund och till enstaka besök vid Sveriges Spelmäns Riksförbunds (SSR) årsmöten, där han redogjorde för Sveriges Radios folkmusikverksamhet.

Däremot hade han mycket goda relationer till enskilda spelmän, dels i program-sammanhang, dels i förberedelser av inspelningsresor. Knis Karl Aronsson (1913–1980), Leksand, ordförande i både Dalarnas spelmansförbund och SSR, var utan tvekan den spelman som Arnberg hade mest samarbete med genom alla verksamma år. Med Knis Karl som introduktör stod dörren öppen till Dalarnas folkmusik från det att Arnbergs intresse väcktes sommaren 1948. Knis Karl förenade i sig spelmannen och organisatören och ett mångårigt samarbete kom till stånd mellan de båda på såväl program- som inspelningsplanet. Medan Arnberg med Knis Karls hjälp skaffade sig kunskaper om och kontakter i Dalarnas folkmusikliv – och även själv började spela låtar – kan vi samtidigt följa hur Knis Karl genom Arnbergs försorg för ut Dalarnas folkmusik i etern. Han tipsar Arnberg om lämpliga spelmän och spelmanslag och det är också Knis Karl som fungerar som hallåman och presentatör vid sändningarna från Dalarna. Det är bl a begrepp som "levande tradition" och "gehörsspel" som vi möter i hans presentationer av spelmansmusiken vid stämmor och i radioprogram och även i hans pedagogiska verksamhet (jfr Ling & Ramsten 1990).

"Den nya sakligheten"

Arnberg nämner själv att hans ambition var att skala av folkmusiken "all falsk romantik" som den försetts med de föregående decennierna och visa upp dess egenvärde. Men hade han själv lämnat den romantiska barlast som tyngde folkmusikframträdanden och synen på folkmusiken vid denna tid? Förvisso tog han avstånd från finmusikens syn på folkmusiken som ett råmaterial som kunde förädlas. I hans inställning fanns i stället ett sökande efter det ursprungliga och äkta. Men samtidigt innebar detta att han sökte sig tillbaka till en musik och en musikmiljö från en gången tid. Detta sökande fick honom bl a att tillbringa två somrar i Dalarna för att bli spelman. Han genomförde detta på "traditionellt manér" genom att vistas hos en spelman, lära låtar och spelsätt på gehör och samtidigt hjälpa till med lantbrukssysslorna – en smått rousseauansk och kanske också eskapistisk handling. Han medverkade också på ett par av sina egenhändigt producerade folkmusikskivor i Radiotjänsts serie som spelmannen Sundfors Matts.

Med romantikens syn på musiken och musiklivet under 1800-talets andra hälft blev exklusiviteten en estetisk värdemätare (jfr Ling 1989 s. 250). Verket och tonsättaren blev unika och värderades efter vissa estetiska ideal (jfr Middleton 1990 s. 106 ff). Också folkvisan och spelmanslåten värderades efter dessa ideal av insamlare och bearbetare (ex. 1:1 och 1:3) och har så gjort under drygt hundra år. Inte heller Arnberg gick fri från dessa värderingar. Det var det ur musikalisk synpunkt sparsmakade och exklusiva i folkmusiken som fångade honom. Arnberg har själv redogjort för hur han som ung radioreporter blev "väckt" vid en spelmansstämma på Gotland, när han råkade få höra två dalaspelmän i improviserat samspel "i buskarna". Han blev "häpen, nästan chockad"; det var den musikaliska substansen som tilltalade honom – inte det kulturhistoriska eller etnologiska värdet.[57] Året därpå blir mötet med Leksands åldriga vistraditioner en musikalisk upplevelse för Arnberg:

> "Redan första kvällen tog Olof Gudmundsson oss med ut till Björs Olle. Och när jag fick höra honom sjunga dessa gamla visor – det måste jag

> säga var samma fantastiska musikaliska upplevelse som jag hade haft nere på Gotland när jag fick höra spelmansmusiken. Detta sätt att sjunga och dessa intervall han hade och dessa ålderdomliga melodier osv , det var någonting som jag inte hade en aning om att det existerade överhuvudtaget. Och sen dan därpå kom jag till Storerkers Anna som också hade detta egendomliga fascinerande sätt att sjunga som ju skilde sig så enormt från dessa konstbesjungerskor som man hade hört tidigare i radio. Det var mitt första möte med den folkliga visan - den äkta folkliga visan. Och det är klart att man då tar sig för pannan och säger: varför i Herrans namn har vi aldrig fått höra det här?" (SVA BA 2938)

Som redan nämnts fick Arnberg impulserna och verktygen till inspelnings- och programarbetet till stor del från folkloristiskt håll. Men, som vi kan utläsa av hans egna uttalanden ovan, var drivkraften en estetisk-musikalisk upplevelse som han ville förmedla till en publik, till sina radiokolleger, till "musikmänniskor" av alla kategorier, nämligen att det lokalt odlade, självklara utförandet av låtar och visor - utan arrangemang och harmonisk klädnad - var "musik med kvalitet, musik med substans". En klart estetisk värdering, således, och samtidigt ett avståndstagande från överarbetade tolkningar i presentationen av folkmusiken.

Tittar vi på utvecklingen inom det övriga musikområdet under efterkrigstiden ser vi snart flera parallella företeelser, en estetisk nyenkelhet som kan ses som ett utslag av "Den nya sakligheten".[58]

Den s k Måndagsgruppen, som bestod av unga intellektuella tonsättare, musiker och musikforskare, gjorde gemensam sak mot det rådande överutbudet av romantisk musik vid landets musikinstitutioner (inklusive radion).

> "Vi äro naturligtvis alla unga, och alla reagera vi mot den gamla nationalromantik, som Du vet har behärskat svenskt musikskapande i eviga tider." (ur brev från Karl-Birger Blomdahl till den danske tonsättaren Leif Kayser 14 juli 1945; citerat efter Wallner 1971)

Man hämtade i stället sina ideal från Hindemith, Stravinskij, Bartók, som i den internationella musikdebatten stod för klarhet och objektivitet och senare också från Schönbergskolan, som utmärktes av ett slags asketism och självbehärskning i inställningen till komponerandet och i utförandet av både ny och gammal musik. Bo Wallner framhåller i sin "klippbok" om 40-talet att "kravet på förenkling och koncentration av de medel som man redan har hörde till det typiska i Måndagsgruppens arbete med kompositionstekniken" (Wallner 1971).

Vidare finner vi orgelrörelsen, som var ett slags proteströrelse mot de romantiska orkesterorglarna och som i stället hyllade barockens enkla "kammarmusikaliska" orglar och spelsätt. Orgelrörelsen, som ju egentligen startade i Tyskland på 10-20-talen, tog fart i Sverige strax efter andra världskriget och fick stor omfattning under 40- och 50-talen.[59]

En annan parallell "rörelse" i tiden var barock-intresset - det var givetvis också kopplat till orgelrörelsen -, som tog sig uttryck i ett avståndstagande från föregående generations uppförande av barockens musik med stora symfoniorkestrar. Flera av de ledande unga tonsättarna och musikerna på 40-talet (flera av dem var verksamma inom den s k Måndagsgruppen) vallfärdade till Schola Cantorum i Basel där nya idéer praktiserades beträffande uppförandepraxis för renässans-och barockmusik. För dessa epokers musik växte det utifrån verksamheten i Basel fram ett slags revival som byggde på historisk-vetenskaplig grund när det gällde uppförandepraxis. Idéerna från Basel omsattes i praktiken i Stockholm genom bildandet av Lilla kammarorkestern och Kammarkören på 40-talet, ensembler som ägnade sig åt att odla och uppföra dels barockmusik, dels nykomponerad musik av samtida svenska tonsättare.

Inom jazzen är kanske parallellerna inte lika tydliga, men övergången från 40- till 50-tal innebar en nedgång för swingen och dess stora orkestrar. I stället börjar så smått ett slags kammarjazz (se Kjellberg 1985 s. 142) utvecklas med modernistisk inriktning efter förebilder från USA - "cool jazz" (Miles Davies, Modern Jazz Quartet, m fl). Ett historiskt intresse visar sig i 50-talets uppskattning av den tidiga jazzen med New Orleans-stilen som förebild.

Sveriges Radios och Arnbergs folkmusikverksamhet i internationell belysning

Hur vanligt har det varit att radiobolagen ägnat sig åt dokumentation av landets egen s k folkmusik? International Folk Music Council (IFMC; numera ICTM) som grundades 1947 bildade inom sig en radiokommitté på 50-talet. I årsböckerna kan vi följa hur allt fler representanter för radiobolagen ansluter sig och redogör för sina respektive verksamheter. I slutet av 50-talet lät IFMC:s radiokommitté göra en enkät hos radiostationer världen över om deras aktiviteter när det gällde folkmusikdokumentation och -program. Marie Slocombe, BBC, sekreterare i IFMC:s radiokommitté, sammanställde en rapport över de inkomna svaren, en rapport som föredrogs vid IFMC:s möte 1960 och även trycktes i årsboken 1961.

Ett 20-tal radiostationer hade lämnat svar och det visade sig att de flesta hade kommit igång med någon form av dokumentation först efter kriget, en stycke in på 50-talet. Bandspelaren, som då kommit i bruk, underlättade rent praktiskt fältarbetat - de gravérverk som man var hänvisad till fram till 50-talet gjorde givetvis fältarbetet om inte omöjligt, så åtminstone klumpigt och osmidigt och begränsat ur materialsynpunkt.[60]

Japanska radion (NHK) hade sedan 1941 företagit fältinspelningar i olika delar av Japan och var alltså mycket tidigt ute. Samma år som Matts Arnberg fångades av spelmansmusiken och lockropen vid spelmansstämmorna på Gotland och i Malung, 1948 - som alltså blev startpunkten för hans fältinspelningar från 1949 och framåt - startade italienska radion (RAI) en systematisk dokumentation av sitt lands folkmusik i samarbete med Santa Cecilia-akademien i Rom. Samtidigt bildade de ett forskningscentrum för folkmusik "Centro Nazionale Studi di Musica Popolare". När programdirektören vid RAI, Giulio Razzi, redogör för inventeringen vid IFMC:s möte 1949 motiverar han RAI:s stora satsning på folkmusiken med att det ligger i radions intresse och inom dess ansvarsområde att "foster the survival and preservation of Italian popular music" - alltså en räddningsaktion för att möta "a progressive disappearance, both among town and

country folk, of their true heritage of traditional music" (Journal of IFMC 1950). Razzi nämner vidare i sin redogörelse att redan för 100 år sedan hade industrialismen och de förbättrade kommunikationerna bidragit till en upplösning av folktraditionerna. Nu i radions tidevarv var det det samtida musikutbudet - framför allt den "lätta musiken" - som fick den nedärvda folkmusiken på fall. Resonemanget känns välbekant. Det är ett uttryck för den antikvariska hållning till folkloristica där ordet förändring får en negativ innebörd som var så tidstypisk. Vi känner igen den också från vårt eget land.

Fram till 1960 företog RAI 51 inspelningsexpeditioner som täckte hela landet från Sicilien i söder till Alperna i norr. BBC startade en systematisk inventering av folkmusiken på de brittiska öarna 1952 i form av ett större fältinspelningsprojekt. Vid Norsk Rikskringkasting (NRK) tog Rolf Myklebust initiativ till inspelningsverksamhet under 50-talets första år.

Som vi ser hör Radiotjänst/Sveriges Radio till de radiostationer som var tidigt ute med att dokumentera sitt lands folkmusiktraditioner via fältinspelningar. Till en del berodde detta säkert på att SR hade en tradition att bygga på sedan 30-talet - nämligen radioreportaget.

När det gäller att presentera materialet i program skiljer sig de olika radiostationerna åt väsentligt. I redogörelsen finner vi t ex att Sovjetradion presenterar sitt inspelade material bearbetat för professionella eller amatör-körer och -orkestrar, medan RAI sänder "autentisk folkmusik" dagligen i två olika kanaler. BBC-rapporten säger att man presenterar folkmusik dels i lättlyssnad arrangerad form, dels i program om folkmusik exemplifierat med fältinspelningar. Nyligen hade man (1960!) med framgång sänt "recitals of folk songs, sung unaccompanied in their traditional form by professional singers". (Se även kap. 3 s. 118)

I RAI-rapporten framhålls det att tack vare sändningarna av "autentisk folkmusik" ansågs folkmusiken inte längre som kuriosa. Den hade fått status och existensberättigande vid sidan av den seriösa konstmusiken och hade dessutom givit italienskt musikmedvetande en ny dimension.

Om vi återvänder till Sveriges Radio och Matts Arnberg ser vi tydliga paralleller till RAI:s verksamhet. Dels startar de ett dokumentationsarbete med landsomfattande fältinspelningar ungefär samtidigt - även om Arnberg inte hade möjlighet att gå systematiskt tillväga. Dels tycks de ha samma ideologiska inställning till materialet och till programpolitiken när det gäller folkmusikens status i musiksamhället.

Effekt och verkan

Satte Sveriges Radios folkmusiksatsning några spår i svenskt musikliv? Jag ställer först frågan till musiklivet i stort för att sedan gå närmare in på eventuell effekt och verkan för folkmusiken.

Jag väljer att först vända mig till jazzen. Jan Johansson utgick ofta från folkliga melodier i sina arrangemang och kompositioner för piano som närmast kan beskrivas som kammarjazz. Utan tvekan var det skivorna med folkmusikbearbetningar från 60-talets början och framåt som var hans mest publika framgångar (t ex Jazz på svenska, 1963). Bengt-Arne Wallin sökte sig också till folkmusiken och kombinerade

den med storband i egna arrangemang på Lpn Old folklore in Swedish modern (1962). Men det finns inget som säger att de hade påverkats eller inspirerats direkt av Arnbergs verksamhet. De utgick från publicerade uppteckningar av välkända folkvisor. Med sina bearbetningar banade de vägen för ett folkmusikintresse hos den unga generationen.

Däremot tog radion initiativ till att fyra av landets bästa jazzmusiker fick möta folkmusiken i "levande tradition". Vid mitten av 60-talet fick Johansson och Wallin tillsammans med Georg Riedel och Bengt Hallberg i uppdrag av radions underhållningsavdelning att med utgångspunkt från radions traditionsinspelningar av folkmusik göra ett jazzprogram som skulle sändas som tävlingsprogram till Triumph Varieté i Monte Carlo 1965. Det svenska bidraget vann tävlingen och ett urval av inspelningarna publicerades på skivan Adventures in jazz and folklore (1965). Det var främst Matts Arnbergs inspelningar som musikerna anammade, t ex Måns Olssons trallning av en Lapp Nils-polska och Hilma Ingbergs variant av en äldre skämtvisa "I fjol så gick jag med herrarna i hagen". I båda fallen ingick traditionsinspelningarna som en del i kompositionerna. Både svensk och internationell publik förundrades över att äldre traditionsinspelningar och samtida svensk jazz kunde ingå en sådan naturlig och självklar förening. Trallen och visan blev genom dessa jazzbearbetningar oerhört populära och togs upp av kända artister och grupper som t ex Monica Zetterlund och Hootenanny Singers (se vidare artikel I s. 155 ff.). Visan "I fjol så gick jag med herrarna i hagen" i Hilma Ingbergs version har levt vidare och tillhör numera standardrepertoaren på folksångarstämmor.

I STM 1980:1 - ett nummer som helt ägnas musiken i Sverige under 50-talet - skriver Bo Wallner under rubriken Brännpunkter, blomstringstid om konstmusiken under 50-talet. Han behandlar där konstmusikens relation till folkmusik, jazz och "främmande musikvärldar" och ställer många viktiga frågor:

> "Vad betydde det ett stycke in på 50-talet, att man genom Matts Arnbergs stora inspelningsverksamhet fick kontakt med genuina speltraditioner (t.ex. Röjås Jonas och Pål Olle) och med kulningen? M.a.o. hur det verkligen lät. Och vad betydde det, att Arnberg inte bara kunde presentera detta material genom radion utan också att han arbetade vid en institution som alltmer sökte kontakt med de unga tonsättarna?
> Kan man i 50-talets produktion skönja nya tendenser i de relationer som vi här sysslat med?" (Wallner 1980, s. 57)

Under slutet av 40-talet började radion så smått presentera de unga radikala tonsättarna och deras verk i programmet Nattövning, ett program som försiktigtvis förlades till sen kvällstid. Programmet fortsatte under hela 50-talet och, som Bo Wallner påpekar i citatet ovan, sökte radion alltmer kontakt med de unga tonsättarna. Flera av dem anställdes vid radions musikavdelning i olika perioder på 50- och 60-talen (Hambraeus, Lidholm, Blomdahl, Werle, Welin, Bengt-Emil Johnson, för att nämna några). Andra var knutna dit som konsulter, idégivare eller fick beställningsverk. Sven-Erik Bäck blev rektor för Edsbergs musikskola, som drevs av radion. Elektronmusikstudion (EMS), som

också startades av radion, leddes av Knut Wiggen, som under en period även var ordförande i Fylkingen. Kontakterna mellan radions musikavdelning och tonsättarna var täta, som vi ser. Olof Rydbeck, som utsågs till radiochef 1955, stärkte musikens ställning inom radion. Enligt hans eget uttalande blev radion under 60-talet landets viktigaste musikinstitution (Rydbeck 1990 s. 223).

Matts Arnberg arbetade alltså nära tonsättarna under denna expansiva period på 50- och 60-talen. Varken han eller tonsättarna kunde undgå att påverkas av den vardagliga kontakten med olika sorters musik -inte minst "främmande musikvärldar" som efter kriget hade fått nya möjligheter att nå nya lyssnare när radiostationer och kommunikationer åter började fungera. Bartók och hans inställning till folkmusiken, så som de återspeglas i hans skrifter och kompositioner, stod högt i kurs hos "40-talisterna' Ingmar Bengtsson, just hemkommen från en musikkonferens i Prag 1947, rapporterad i Svenska Dagbladet om de internationella diskussionerna kring folkmusikens inlemmande i konstmusiken. Han yttrar sig där också om olika förhållningssätt till folkmusiken i Norden:

> "Det elementäraste är det, där de enstämmiga folkmelodierna endast förenas med ett okomplicerat harmoniskt underlag. ---
> Det mera självständiga konstnärligt musikaliska gestaltandet utifrån samma melodimaterial, exempelvis i form av rapsodier o dyl, innebär en andra etapp. Det tredje och högsta stadiet skulle enligt min mening vara det, där en fullständig omsmältning av materialet har skett - antingen de folkliga elementen helt sugits upp i en genial tonsättares personstil, som hos Béla Bartók, eller grundvalen enbart är en stark förankring i nationellt kynne och natur, som hos Sibelius. Först i denna förädlade form kan det folkliga - det må vara av rytmisk eller melodisk art - tillföra den egentliga konstmusiken friskt hjärteblod." (I. Bengtsson, Musikskapandets problem. Understreckare i Svenska Dagbladet 1947-07-09)

Som vi strax skall se kom tonsättarna faktiskt att gå ännu längre under 50-talet. Matts Arnbergs arbete med den svenska folkmusiken gick givetvis inte tonsättarna bland radiokollegerna spårlöst förbi. Hans inspelningar bidrog till att sätta fart på debatten om konstmusikalisk bearbetning av folkmusik, om den moderne tonsättaren överhuvudtaget kunde föra in denna musik i kompositionsprocessen och hur man i så fall skulle gå till väga utan att våldföra sig på musiken.

I artikel II s. 92 ff. har jag citerat några olika inlägg i denna debatt. Bl a citerar jag Bengt Hambraeus som i kulturtidskriften Perspektiv (1955 nr 5) uttalar sig om möjligheten att närma sig folkmusiken i modern tonkonst. Han menar att tonsättarna oftast ser folkmusiken som ett melodimaterial med inneboende möjligheter. Han utropar därför: "Låt melodierna vara i fred! /---/ Men tag vara på atmosfären, på den unikt vibrerande klangbilden i denna tonkonst. Där, på detta mest elementära plan, ligger möjligheten till förnyelse."

Hambraeus konkretiserade sina idéer i ljudkompositionen Visioner över en svensk folkvisa (1959). Samtidigt skrev Ingvar Lidholm musik till baletten Riter (1960; i samarbete med Erik Lindegren, Birgit Åkesson och Lennart Rodhe). Lidholm - som förresten tillhörde Arnbergs vänkrets - hade tagit starka intryck av Arnbergs inspelningar, speciellt lockropen från Transtrand. Han lät en inspelning med Karin Edvards' lockrop ingå i ett ljudband som utgjorde mellanspel i baletten. Med bandspelarens hjälp - detta var före elektronmusikstudions uppbyggnad - bearbetade han lockropet utan att tillföra något "konstgjort" ljud. Intermezzot får, enligt tonsättaren, ses som ett tidigt svenskt exempel på "tape music".[61]

Matts Arnberg hade också mångårig kontakt med en annan kollega vid musikavdelningen, Eric Ericson, ledare för Radiokören och Kammarkören. I den mån s k dalakoraler framfördes i radioprogram eller i kyrkor av unison kör a cappella tolkades notuppteckningarna enligt samtida barockpraxis med skarpa punkteringar och starkt markerad taktkänsla (enl. Arnberg). Eric Ericson fick genom Matts Arnbergs försorg lyssna till inspelningar av ett par utsirade koraler gjorda hos den åldrige Finn Jonas Jonsson i Boda, Dalarna, representant för en märklig familjetradition inom Bodamusiken. Detta ledde till att Ericson med Arnbergs bistånd övade in ett antal dalakoraler med Kammarkören, unisont sjungna med Finn Jonas som förebild.

Koralerna publicerades på tre 78-varvsskivor i början av 50-talet och i slutet av 50-talet på Ep-skivor. Den senare utgåvan gjordes i samarbete med Sveriges Körförbund som samtidigt gav ut ett litet häfte med Sex dalakoraler för unison kör, sammanställt av Matts Arnberg (1959). Kammarkörens unisona insjungning av dalakoralerna kom att spela en nästan ofattbart stor roll som förebild och normgivare för landets (kyrko)körer och deras ledare. Dalakoralerna - lugnt, nästan kontemplativt framförda i lineär legato-sång med en stark spänning i fraserna och med mjuka utsirningar av melodin - har sedan slutet av 50-talet tillhört standardrepertoaren i de flesta svenska körer.

Vad hade då Arnbergs verksamhet för **effekter på folkmusikområdet**? Kan man t ex tala om en renässans för den folkliga visan, främst då balladen, efter programserien med visor i slutet av 50-talet och skivutgåvan "Den medeltida balladen" 1962? Hur mycket själva programserien och skivutgåvan betytt i sammanhanget är svårt att avgöra, men klart är att det blev ett stort **intresse för balladen** bland unga vissångare och folkmusikgrupper under slutet av 60-talet och hela 70-talet och att många av förebilderna hämtades från radions inspelningar. Hur intresset föddes och vilka uttryck det tog sig har jag givit synpunkter på i artikel IV. Jag ger där också åtskilliga exempel - hämtade från grammofonskivor - på olika sätt att närma sig balladen.

Fick folkmusiksverige nya idoler och förebilder i de **traditionsbärare** som lanserades i massmedia? Blev dessa traditionsbärare i sin tur påverkade av uppmärksamheten? Ett typfall har jag studerat i min artikel Martin Martinsson - folkmusikidol och scenartist. En studie i en samtida "traditionsbärarkarriär" (artikel V). Vi kan där följa hur en traditionsbärare "upptäcks", dokumenteras, presenteras i radio och på grammofon med åtföljande tidningsartiklar och hur kännedomen om hans sång och "trallning" sprids som ringar på vattnet. Han blir en "kändis" i folkmusikvärlden och får under en följd av år på 70-talet åtskilliga engagemang vid olika folkmusikevenemang. Unga vissångare

vallfärdar till honom för att lära hans visor - men det finns också de som lär sig hans repertoar och sångsätt via inspelningar.

I studien om Martinsson var jag själv "upptäckaren", men där finns klara paralleller till Arnbergs roll för många av radions inspelade traditionsbärare, både spelmän (t ex Eric Sahlström, Pål Olle och Nils Agenmark) och sångare (Lena Larsson, Ulrika Lindholm och Svea Jansson).[62] De lyftes fram i radioprogrammen som traditionsbärare och fick som sådana engagemang också utanför radion. De blev väl sedda gäster vid spelmansstämmor och folkmusikaftnar, men ibland också i andra sammanhang. I inledningen till Svea Janssons egen levnadsskildring (tr. i Sumlen 1988) återger Ann-Mari Häggman några uppgifter hämtade ur Svea Janssons egen urklippsbok:

> "Hon blev ombedd att sjunga sina visor vid konserter, välgörenhetsfester, studentsammankomster och forskarkongresser. 1964 deltog hon i en stor konsert i ABF-huset i Stockholm tillsammans med den amerikanska folksångaren Tom Paley, skotten Archie Fisher och jämtlänningen Salmo Sahlin. Svea själv betraktade detta som en höjdpunkt i sin sångarkarriär." (Sumlen 1988, s.118)

De tre kvinnorna Lena Larsson, Ulrika Lindholm och Svea Jansson var alla särpräglade personligheter med stora och intressanta visrepertoarer - intressanta för visforskarna ur många olika synpunkter: melodier, texter, performans, tradering, funktion osv.. De var utan tvekan undantagsmänniskor i 1950-talets Sverige och Finland, samtidigt som de representerade en generation kvinnor som vuxit upp i fattig-Sverige och som gick in i efterkrigstidens välfärdssverige med en strävsam och anonym tillvaro bakom sig. Sent i livet blev de plötsligt uppmärksammade av massmedia för sina visor som följt dem genom vardagen i alla år. De presenterades i olika visserier i radio av Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog. Bl a byggde serien och grammofonutgåvan Den medeltida balladen i stor utsträckning på dessa kvinnors inspelningar. De bildade panel i önskeprogrammet med publik Sjung visan för mig åren 1961-62 och de porträtterades i TV på 60-talet. Under 70-talet publicerade Rikskonserter, Sveriges Radio och Svenskt visarkiv i samarbete ett urval av radions inspelningar med de tre kvinnorna på tre Lp-skivor.[63]

Arnbergs och Olrogs lansering av de tre vissångerskorna fick givetvis stor betydelse för kvinnorna själva. Att plötsligt bli uppmärksammad av massmedia satte naturligtvis spår på det personliga planet på olika sätt. Svea Jansson, t ex, tvekade inte att flytta till Sverige och ägnade många år åt visorna i nära samarbete med Arnberg och Olrog. Lena Larssons liv, däremot, förändrades inte till det yttre - hon fortsatte sin anonyma "torpartillvaro" (hennes eget uttryck), även om det naturligtvis var hennes livs äventyr att flyga till Stockholm och bli TV-filmad. Samtidigt kände dessa kvinnor en stor tillfredsställelse över att bli uppmärksammade för något som de kunde förmedla.

> "Detta var roligt, de var ett stort inträsse, ja känner mig inte så gammal och bakom och ensam." (ur brev från Lena Larsson till Ulf Peder Olrog efter första inspelningsbesöket 1957, SVA)

"Så kom den stora dagen, som jag aldrig glömmer, då jag skulle sjunga första gången på band. Nu skulle det gå i uppfyllelse, som jag alltid längtat efter, att få höra min egen röst. Ja det blev många insjungningar, och många visor, och så gick det så som jag alltid hade tänkt och drömt, att jag skulle kunna sjunga så att hela världen skulle kunna höra mig. Ja och nu finns det bra många som har hört min röst. Och varje gång jag sjunger, så tycker jag att det bara blir roligare. Jag vill inte alls påstå, att jag är någon märkvärdighet, fast folk undrar hur jag kan så många visor. Det kan jag inte svara på med andra ord, än att jag har ett gott minne, och det är väl ganska värdefullt." (citat ur Svea Janssons levnadsberättelse; Sumlen 1988 s. 132).

Inte bara de här tre sångerskorna, utan också många andra av de traditionsbärare som Arnberg spelade in och som sedan 50-talet kunnat avlyssnas i radioprogram och på grammofon har blivit förebilder både när det gäller repertoar och sångsätt för unga folkmusikanter i ett par generationer (se vidare kap. 3).

Om vi övergår till effekterna av radions folkmusikutbud på **spelmansmusiken** under den här aktuella tiden så kan man konstatera att radion haft både en **konserverande** och en **förnyande effekt**. De ideal som från början varit förhärskande inom spelmansrörelsen när det gäller **repertoar** (låttyper[64]) och instrument[65] favoriseras också av Arnberg. "Nyare" låttyper som schottis, polka och hambo - ofta förknippade med gammaldansmusik - hade ingen plats i Arnbergs program, liksom inte heller dragspelet. Genom att hålla fast vid dessa **spelmansrörelsens ideal** hade alltså radion där en konserverande effekt. Undantaget här är **lanseringen i radio och på grammofon av den kromatiska nyckelharpan och den förändring av spelsätt och repertoar** som sker därmed (se exempel 3).

Den lättast igenkännliga innovationen som ledde till förändringar i samspelsformer är, som redan nämnts, **lanseringen av spelmanslag i radio och på grammofon**. Gunnar Ternhag har i sin artikel Spelmän i lag (Ternhag 1985) lämnat en tabell över grundandeår för spelmanslag i Sverige. Tabellen är grundad på en enkät som besvarades av 223 spelmanslag (av 295 tillfrågade). Tabellen avslöjar en topp i antalet grundade lag år 1950 - alltså strax efter Rättviks spelmanslags genombrott med Gärdebylåten. Det bildades överhuvudtaget många fler lag under första delen av 50-talet än under den senare delen - intresset tycktes alltså ha svalnat något då. Nästa topp kommer kring 1970 - och därmed är vi inne på de förändringar som behandlas i nästa kapitel.

Utförandepraxis i övrigt, t ex förändringar i spelstilar, är det knappast möjligt att belägga i den typ av översiktlig undersökning som görs här. Det material som står till buds för en sådan undersökning, alltså inspelningar från 50- och 60-tal som kan anses representativa, är dessutom mycket magert. Inspelningar av Zornmärkesuppspelningarna kom t ex inte igång förrän 1973[66] och grammofonutgivningen i större skala först på 70-talet. Radioprogrammen gjordes ju av Matts Arnberg och visar därmed enbart hans urval. Det som återstår är i så fall ett fåtal inspelningar från spelmansstämmor, ofta gjorda på privat initiativ.

Det vi kan se är i så fall vissa tendenser som möjligen kan gå tillbaka på Arnbergs favorisering av dalaspelmän i program- och grammofonutbudet. Genom radioprogram samt intervjuer med äldre spelmän (SVA), vet vi att från 30-talet och in på 50-talet var ett hälsingeideal förhärskande bland landets spelmän. Inte minst familjen Östs turnerande i landet hade bäddat för de virtuosa hälsingelåtar (äldre och nykomponerade) med "rullstråk" (arpeggion) som blev till ett allsvenskt ideal (se även Roempke 1980). Även en förkämpe för dalamusiken som Knis Karl hade under 30-talet mest spelat hälsingelåtar, efter vad han själv uppgav i en SVA-intervju. Men från slutet av 40-talet och framåt sker långsamt en förändring, så att när folkmusikvågens spelmän börjar odla en spelmansrepertoar vid 60-talets slut är det inte längre den virtuost glättiga "hälsingestilen" de söker sig till, utan snarare en **äldre österdalsrepertoar av modal karaktär och med en spelstil som utmärks av legatospel och ornamentering.**[67] Den tongivande gruppen Skäggmanslaget, t ex, med hemvist i Hälsingland, odlade till att börja med denna repertoar och spelstil. (Jfr kapitel 3 ex. 3:1)

Som vi ser leder mycket av förändringarna över till 70-talets folkmusikvåg. Kan vi kanske ännu bättre avläsa effekterna av Arnbergs verksamhet först under denna? Blev Arnberg en katalysator för det folkmusikkoncept som sedan togs upp av folkmusikvågens musikanter? Var det genom hans medvetna lansering av "utvald" folkmusik i program och på skiva under 50- och 60-talen som 70-talets folkmusik-kanon skapades?

Noter

1. De två skivorna med Hjort Anders gavs ut 1951 (Cupol 4465-66) och initierades av Bror Hjorth. Se Ternhag, Hjort Anders Olsson - spelman, artist (1992).

2. Olika grupperingar av spelmän med en mer "gammaldans"-inriktad repertoar och med växlande instrumentbesättning, t ex "Spelmanspojkarna" från Göteborg (se Sjöstedt 1987), räknar jag alltså inte som spelmanslag i den snävare bemärkelse som avses här (jfr Ternhag 1985).

3. Transtrandslockropen har inspirerat 70- och 80-talens unga folkmusiker att lära sig kulningstekniken. Framför allt är det Elin Lisslass och Karin Edvards Johansson (f. 1909) som fungerat som "lärare" och förebilder för bl a Marie Selander, Maria Röjås, Lena Willemark och Susanne Rosenberg.

En kulning med Karin Edvards ingår i Ingvar Lidholms komposition Riter (se s. 69) och troligen har hon också indirekt inspirerat Karin Rehnqvist till kompositionen Puksånger och lockrop (1989), skriven för Lena Willemark och Susanne Rosenberg.

De musikforskare som utgått från inspelningar av Transtrandslockropen är främst Carl-Allan Moberg (1959) och Anna Johnson (1972 och 1986).

Det kan också tilläggas att konstnären Siri Derkert i sina utsmyckningar av Östermalmstorgs tunnelbanestation i blästringsteknik (1965) har avbildat Karin Edvards och återgivit fragment av en nottranskription av hennes kulning.

4. Bl a Margareta Söderberg (jfr artikel IV) och Folk och Rackare.

5. Denna typ av frasslut är svåra att beskriva både i notskrift och verbalt. Anna Johnson (1972, s.41) beskriver mycket träffande sluttonen som en "isolerad ljudstöt med kort 'snörpt' attack." Hon nämner vidare att man i en Mona- registrering, alltså med ljudförloppsanalysator, kan avläsa "att den korta tonen sätts an snärtigt och hårt och att den stryps lika snabbt med en skarp in- och utsvängning".

6. Inspelningen återutgavs på en Lp 1966, Locklåtar och musik på horn och pipa (SR RELP 5017).

7. Jfr bl a Anna Johnson m fl, Fäbodmusik i förvandling (STM 1978:2).

8. För Arnbergs möte med och dokumentation av transtrandskulningarna redogörs närmare i art. I.

9. Intervjun gjord av Anna Johnson och Boris Ersson 1977 (SVA BA 3076-77).

10. Jag skriver "egentligen" eftersom lockropen utfördes och spelades in utomhus av utövande fäbodkullor med traditionell lockropsteknik. Arbetsfunktionen fanns dock inte med vid denna inspelning.

11. I en intervju som Anna Johnson gjorde med Matts Arnberg 1985 nämner Arnberg a propos dessa första inspelningar av transtrandskulningarna:
"Det var ett rent musikaliskt intresse som fångade mig. Denna oerhörda variation som de kunde åstadkomma! Och själva röstansättningen, så oerhört främmande allting. Det var som att flytta oerhört långt tillbaka och erhört långt bort när man hörde detta." Cit. efter Johnson 1986 s. 96.

12. "Det kan inte heller råda någon tvekan om att de fonograferade låtarna i och för sig utgör ett mycket värdefullt vetenskapligt material. Det enda problematiska med dem är likväl att inspelningen skedde så sent som 1954; detta är en ofrånkomlig och stor svaghet, eftersom vi alla är klart medvetna om med vilken oerhörd snabbhet som de folkliga traditionerna på alla områden går under - försvinner eller förfalskas - i vårt teknikberusade land." (C.-A. Moberg 1959 s. 34)
Anna Johnson går närmare in på Mobergs inställning till och forskningar utifrån Arnbergs lockropsinspelningar i sin avhandling Sången i skogen (1986 kap. I. 11. 1).

13. Ling & Ramsten 1984 s. 51-52.

14. För Gärdebylåtens popularitet efter skivutgivningen redogörs i Art. I s. 154 ff., Art. II s. 79 samt i Ling & Ramsten 1984. Någon försäljningsstatistik över radions skivor finns tyvärr inte bevarad, enligt uppgift från berörd avdelning inom Sveriges Riksradio.

15. Se även Roempke 1980, s. 280 och Ternhag 1985.

16. Ling & Ramsten 1990 s. 227.

17. I artikel II s. 88 står felaktigt att Leksands spelmanslag bildades 1940. Ett lag bestående av leksandsspelmän i olika konstellationer var mycket riktigt verksamma från 1940 och framåt. Vid framträdanden kallade de sig oftast Leksands sockenspelmän. Leksands spelmanslag bildades formellt inte förrän 1948. Jfr även Ling & Ramsten 1990.

18. Rättviks spelmanslag har t ex gjort två bejublade turnéer i USA och framträtt vid åtskilliga publika tillfällen, t ex städerna Göteborgs och Borås 350-årsfirande.

19. Ur uttalande av Ernst Hägg i Hembygden, cit. i artikel II s. 89.

20. 50-talet har kallats folkbildningens gyllene årtionde (se bl a den inledande historiken i Tore Johansson, Vägvalet. En bok om folkbildning i brytningstid, 1990). Det föregicks av 1944 års folkbildningsutredning som såg som folkbildningens viktigaste uppgift att väcka medborgarnas sinne för andliga värden och medverka till demokratisk fostran. I detta ingick att stödja amatörverksamheten på musikens, teaterns och bildkonstens områden. Utredningen utmynnade i en reform (1947) som innebar

betydligt utökade verksamhetsanslag för bl a studiecirklar och föreningar och som fick till följd att antalet studiecirklar och föreningar fördubblades på 50-talet.

21. Jfr uppteckningar i Svenska låtar, Hälsingland och utgåvorna Jon-Erik Öst, De fem Ranungspolskorna (1940) och Jon-Erik Hall, 10 Hall-låtar. Komponerade och arrangerade för två fioler av riksspelman Jon-Erik Hall, Hassela (1984).

22. Uppgifterna om Eric Sahlström har hämtats från hans egna självbiografiska anteckningar publicerade i Uppland. Upplands fornminnesförenings årsbok 1950, från Jan Ling, Nyckelharpan (1967) samt från intervjuer med Eric Sahlström och Gösta Sandström (i SVA).

23. Ett 20-tal av Sahlströms mest kända kompositioner har tecknats ned och publicerats av Gösta Sandström 1982 i Eric Sahlström, Upplandslåtar.

24. Detta bekräftas också av nyckelharpsspelmannen Gösta Sandström (SVA BA 4046).

25. Flera av Sahlströms egna kompositioner kan sägas vara "gränsöverskridande" till gammaldansmusik. Hans spelkamrat Gösta Sandström bekräftar också i en intervju att Sahlström själv aldrig satte några gränser mellan folkmusik och gammaldansmusik (SVA BA 4046).

26. Kommentar ur Eric Sahlström, Upplandslåtar uppteckнade av Gösta Sandström (1982).

27. Eric Sahlström. Uppland. Upplands fornminnesförenings årsbok 1950 s. 112.

28. Enligt Gösta Sandström ändrade Eric Sahlström på flera detaljer i låtarna medvetet eller omedvetet under senare år. (Intervju SVA BA 4046)

29. Erik August Sellin framträdde på såväl nyckelharpa som klarinett och fiol. Hans nyckelharpsinspelningar omfattar en skiva 1913/14 (HMV 2085) och 6 skivor 1923/24 (Odeon 824-829). Johan Bohlin medverkade på tre skivor 1913 (Odeon 840, 845 och 847), där han spelade tillsammans med sonen August Bohlin, fiol. (Flera av dessa inspelningar finns återutgivna på LP: Gammal svensk folkmusik nr 1-3, från 78-varvare. Schilling Record, 1987-88)

30. Se Ling, Nyckelharpan (1967), s. 188 samt Ahlbäck-Fredelius, En ny nyckelharptypologi, s. 25 i Nyckelharpan nu och då (1991).

31. Enl. muntlig uppgift från Bo Nilsson själv (mars 1992) skrev han ett verk för nyckelharpa och kohorn till Biennalen troligen 1962. Verket finns ej registrerat hos STIM och Bo Nilsson minns inte själv titeln. Vid uruppförandet medverkade Eric Sahlström och Gösta Sandström, nyckelharpa samt Ture Gudmundsson, kohorn.

32. Kjellström 1985, Ling 1985 samt intervjuer i SVA.

33. Sahlströms hela repertoar har dokumenterats på video och ljudband av Esbjörn Hogmark 1984; SVA FV 41-43 och SVA BB 3834-48.

34. Den japanska shamisens revival är en slående parallell till nyckelharps-revivalen i Sverige. Se Linda Fujie, Rapport från ICTM Revival Colloquium Falun July 1990.

35. Inom svensk visforskning pågår för närvarande en edering av svenska medeltidsballader, dvs. de visor vars texter av visforskare genremässigt bestämts tillhöra den nordiska medeltida balladen (jfr Jonsson-Solheim-Danielson, The Types of the Scandinavian Ballad, 1978). Visan om den förtrollade barnafö-derskan räknas till de s k naturmytiska visorna och har i den svenska editionen Sveriges Medeltida Ballader, Band 1 (1983) inordnats som SMB 14. Därunder finns också visans traditioner på Nötö belagda.

36. Se Jersild & Ramsten, Grundpuls och lågt röstläge - två parametrar i folkligt sångsätt. Sumlen 1987. Min kollega Margareta Jersild och jag har där från olika utgångspunkter noterat att det naturliga röstläget för kvinnor i folklig sång är betydligt lägre än vad som anses som "normalläge" i psalm- och sångböcker avsedda för unison sång. En genomgång av de visor som finns med på Lp-skivan Svea Jansson sjunger visor från Åbolands skärgård (Caprice CAP 1156) visar att hennes normalomfång rör sig mellan fiss och ciss2 - vilket alltså kan jämföras med uppgiften i Sohlmans Musiklexikon (2.uppl) där normalt tonomfång för alt uppges vara g - e2.

37. SMB I (1983) s. 136 f.

38. "Det var en baddare att kunna sjunga...". Svea Jansson berättar. Inledning av Ann-Mari Häggman. Sumlen 1988.

39. Inte minst mötet med Svea Jansson gjorde att Ulf Peder Olrog inspirerades att forska kring vistraditionerna på Nötö. Om detta skriver han i U.P.Olrog, Visorna från Nötö. Synpunkter kring ett inspelningsprojekt. Arv 1965; även som Medd. fr. SVA nr 22.

40. Den medeltida balladen, Sthlm 1962, s. 73.

41. Termen folkvisa har närmast blivit en beteckning på den kategori visor utan känd tonsättare - lyriska kärleksvisor, medeltida ballader, sånglekar m.m. - som arrangerats och spritts via sångböcker från 1800-talets mitt och framåt. Begreppet har utförligt behandlats av Bengt R. Jonsson i olika skrifter och uppslagsverk, senast i Nationalencyklopedin (1991).

42. I artikel V, s. 301 ff. lämnar jag en översikt över hur intresset alltmer fokuseras på traditionsbäraren inom folkloristisk forskning.

43. Svea Jansson sjunger visor från Åbolands skärgård (Caprice CAP 1156), Lena Larsson sjunger visor från Bohuslän (Caprice CAP 1179) och Ulrika Lindholm, vissångerska från Frostviken (Caprice CAP 1178). De tre vissångerskornas biografica och repertoarer har behandlats av Ramsten (1980).

44. Spelmannen och medlemmen i Zornjuryn, Gösta Sandström, beskriver Nils Agenmarks starkt personliga stråkföring på följande sätt:
"Du gör en hastighetsökning mitt i stråket - då får Du det där lyftet - "bullen" - på tonen. Eller du ansätter tonen bestämt och tunnar ut den - eller börjar tunnt och gör så här" (demonstrerar hur han skjuter ifrån med stråken). (SVA BA 4046)

45. En längre intervju med Nils Agenmark gjordes 1990-10-17 (SVA BA 4025-28).

46. Ordet knätofs alluderar på de "tupper" eller strumpebandstofsar som hör till mansdräkten i många olika sockendräkter, framför allt från Siljansbygden. Från 1950-talet har "knätofs" fått en negativ laddning i och med att det använts nedvärderande om folkdans och spelmansmusik. Möjligen kan man se en koppling av termen tidsmässigt till Gärdebylåtens och Rättviks spelmanslags popularitet vid 50-talets början. (SAOB:s första belägg är från 1959)

47. Ur R. Dybecks självbiografiska anteckningar. Västmanlands fornminnesförenings årsskrift 1961 s. 38.

48. Jfr också Ling & Ramsten 1990 s. 214 ff.

49. Matts Arnberg, Folkmusik - det är fint det. Några reflektioner om folkmusikintresset och insamlingsarbetet. Spelmansåret, december 1966.

50. Dvs. de instrument som redan vid de första spelmanstävlingarna fastslogs som traditionella instrument, som också upptogs i verket Svenska låtar och som levt vidare inom spelmansrörelsen.

51. Jfr inledningen s. 11.

52. Jfr programrubriken Så lät det förr.

53. Professor Otto Andersson (1879-1969) vid Åbo Akademi och hans medhjälpare Greta Dahlström (1887-1978) och fil.lic. Alfhild Forslin (1904-1991).

54. Finlandsresan 1957; se artikel I s. 139 ff. och A. Forslin, Sveriges Radios magnetofoninspelningar av svensk folkmusik i Finland. Budkavlen 1958.

55. I en artikel i Dalarnas spelmansblad (nr 1 1991) skriver Bengt Hambraeus i en artikel med titeln Avgörande möten med folkmusiken:
"Jag kan ganska bestämt precisera ett av de livsavgörande musikminnena: till Fyrisbergs fäbodvall tidiga sommarmorgnar, när ett 60-tal skällförsedda kor vallades ut i storskogen, ledda av kvinnornas signalrop, och trängseln vid gärdsgården när de i kvällningen kom hem till mjölkdags. Det fanns ingen radio eller telefon på fäbodvallen; inga bilar eller traktorer. men det fanns andra, mer naturliga kontakter i kommunikationen mellan djur och människor. Ett annat tidsflöde..."

56. Han gjorde också inspelningar vid detta tillfälle (SVA BB 1171-72).

57. SVA BA 2938; längre citat återgivet i artikel I, s. 134.

58. Den nya sakligheten, från ty. Neue Sachligkeit, ett i Tyskland använt begrepp från 1920-talet och framåt, för den riktning, framför allt inom kyrkomusiken, som vände sig mot romantikens subjektiva musikaliska uttrycksmedel. Den nya sakligheten kan också sägas ha slagit igenom inom andra musikgenrer - i Sverige framför allt på 40- och 50-talen.

59. Den svenska orgelrörelsen behandlas i Göran Blomberg, "Liten och gammal - duger ingenting till". Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930-1980/83 (1986).

60. Se vidare de tekniska uppgifterna i artikel I s. 135.

61. Detta intermezzo ingår i grammofonskivan Music in Sweden 9. Folkmusik i förvandling (Caprice CAP 1168) sammanställd och kommenterad av Jan Ling och Märta Ramsten.

62. Det finns givetvis många paralleller också om vi går utanför Sverige. Stephanie Smith nämner t ex i sin avhandling (Smith 1988) flera skotska vissångare, som "upptäckts" vid fältinspelningar och sedan blivit kända visprofiler med engagemang i radio, på klubbar och på festivaler.

63. En redogörelse för de tre kvinnornas vistradition och repertoar har jag lämnat i Folkmusikboken (1980), kapitlet Jag vet så dejlig en ros. Vidare har jag haft deras inspelningar som utgångspunkt i en diskussion om sångsätt i artikeln Grundpuls och lågt röstläge - två parametrar i folkligt sångsätt (Sumlen 1987). I boken Kvinnors musik (Öhrström m.fl. 1989) har jag ägnat ett kapitel åt Lena Larsson och musikens plats i hennes liv, en studie med närmast sociologisk utgångspunkt.

64. Alltså de låttyper vi också finner i Svenska låtar - polskor, valser, gånglåtar och ceremonilåtar.

65. Framför allt fiol, nyckelharpa, klarinett och vallinstrument, de s k traditionella folkmusikinstrumenten som också värnats om av Zornjuryn (se artikel III, s. 57 ff.)

66. Enstaka inspelningar gjordes av Zornnämnden under 60-talet.

67. Jfr artikel III s. 65. Denna förändring kan också - åtminstone repertoarmässigt - i viss mån följas i Zornmärkesuppspelningarnas protokoll från 1943 och framåt (Zornmärkesnämndens arkiv, Svenska Ungdomsringen).

Kapitel 3

70-talets folkmusikvåg

> "Man kan gott säga, att här i Malmö är folkmusiken en del av arbetarklassens kulturarv. Den bakgrunden är viktig för oss som spelar på den här skivan. Därför att visserligen saknar vi den allmogetradition som många andra spelmän gärna framhäver. Men vi har andra rötter, andra traditioner att anknyta till.
> Den tradition vi har medför att vi känner oss främmande för att klä ut oss i knätofs och spela på arrangerade bygdekalas, hembygdsgillen, och svenska flaggans dag-uppvisningar. Däremot spelar vi gärna på ölhallar och pubar, på gator och torg, folkfester och musikforum, politiska möten ...Det är där vi hör hemma: i kampen mot kommersialismen, mot den multinationella likriktningen av musiken, mot idolkulten...
> Vi hör däremot i n t e hemma i allmoge-romantiken och bygdenostalgin." (ur konvoluttexten till Än svänger det. Spelmän på "Syd" i Malmö, 1978)

I detta kapitel behandlas folkmusikens förändringsprocess under 70-talet, den s k folkmusikvågen. Dennas framväxt måste ses i ett vidare sammanhang. Som en bakgrund till diskussionen om de krafter och förebilder som påverkade folkmusikens uttrycksformer från 70-talet och framåt är det därför på sin plats att här göra en kort utblick på den s k musikrörelsens framväxt.

I boken Musikrörelsen - en motoffentlighet? (1979) tecknar Johan Fornäs den splittrade bakgrunden till framväxten av en särskild ungdomskultur i 60-talets Västeuropa med musikaliska förebilder i den afroamerikanska musiken. I motsats till den etablerade "vita" musiken "skilde sig det afroamerikanska idiomet demonstrativt genom bl a intensiv känsloutlevelse, improvisation, betoning av rytmen, subjektivitet, konkretion

och behovsbejakning."(Fornäs 1979, s.44) Rockmusiken blev ungdomskulturens musik framför andra.

Samtidigt uppstod under 60-talet en stark vänsterpolitisk rörelse - framför allt knuten till medelklassungdom - som tog sig uttryck i studentrevolterna 1968, i FNL-rörelsen, i antikärnvapen-kampanjer bland annat. Progressiva kulturrörelser uppstod - i Sverige blev teaterrörelsen och musikrörelsen de största.[1] Andra rörelser i tiden var de s k alternativrörelserna - "gröna vågen", biodynamisk odling, alternativ stad etc.

Gärdesfesten[2] sommaren 1970 brukar räknas som den svenska musikrörelsens födelse. Antikommersialismen stod främst på programmet och slagordet blev "spela själv". I motsats till den kommersiellt och internationellt styrda massproducerade musiken betonade rörelsen vikten av att alla skulle få uttrycka sig i musik, med medel så att alla skulle kunna förstå och delta. Man hämtade förebilderna utifrån, men omformade dem efter egna värderingar och ideologier. Nybildade rockgrupper sjöng på svenska och musikutövare på olika plan hittade sina musikaliska rötter i den svenska folkmusiken - ofta via amerikanska och brittiska folksångare och folkmusikgrupper. "Folkets musik" stämde också i övrigt med rådande ideologi - man solidariserade sig med folket (= proletariatet) i olika aktioner, t ex genom att stödja de strejkande gruvarbetarna vid LKAB (1969-70).

Ett brett spektrum av olika musikaliska uttrycksformer utmärkte musikrörelsen. Där fanns alla övergångsformer mellan rock, jazz och folkmusik. Detta avspeglas inte bara i skivutgivningen från den här tiden, utan också i musikrörelsens egen tidning Musikens makt (1973-1980) och når sin kulmen i Tältprojektet 1977, där olika musikstilar, artister och teatergrupper samlar sig till en manifestation.[3]

Citatet som inleder detta kapitel ger i ett koncentrat Musikrörelsens grundsyn och ideologiska ställningstaganden. Folkmusikerna bakom två av de exempel som jag valt att ta med här kan sägas ha växt fram direkt ur Musikrörelsen - gruppen Norrlåtar och sångerskan Marie Selander. De andra har givetvis påverkats av den på olika sätt. Bakgrunden till 70-talets folkmusikvåg innehåller många komponenter, bl a internationellt folkmusikintresse, ungdomskultur, musikrörelsens ideologi, något som förhoppningsvis kommer att framgå av mina diskussioner nedan.

De exempel jag kommer att diskutera 70-talets folkmusikaliska mångfald utifrån, har valts på grund av sin betydelse för förändringsprocessen på olika plan. Det måste givetvis bli fråga om ett subjektivt val - en annan "dokumentatör" skulle förmodligen ha valt andra exempel. Jag vill dock framhålla att jag diskuterat min "exempelsamling" med både folkmusiker och institutionskolleger med olika roller i och erfarenheter av 70-talet. Jag är också medveten om att definitionen av begreppet folkmusik blir allt vidare och grumligare under 70-talet, något som också ingår i förändringsprocessen.[4] För att kunna följa förändringarna på ett någorlunda konkret plan har jag, som jag nämner i inledningen, i mina exempel utgått från den vedertagna repertoar som kännetecknar svensk folkmusik som genre (se s. 7). För att inte föregripa mina resonemang nedan om de olika folkmusikernas roll och betydelse för folkmusikens utveckling under 70-talet avstår jag från att här inledningsvis motivera valet av varje enskilt exempel. Liksom i föregående kapitel beskrivs i varje exempel enbart de parametrar som har betydelse för diskussionerna nedan.

1. Gråtlåten. Skäggmanslaget och Contact (ur Pjål, gnäll och ämmel, 1970)
2. Springlek efter Omas Per. Kalle Almlöf och Anders Rosén, fiol (ur Västerdalton, 1972)
3. Vals från Sävast. Norrlåtar (ur Norrlåtar. Folkmusik från Norrbotten, 1975)
4. Halling. Martin Martinsson trallar (ur Visor och låtar från Bohuslän, 1974)
5. En sjöman han förlustar sig. Marie Selander, sång och Styrbjörn Bergelt, stråkharpa (ur å än är det glädje å än är det gråt)

Exempel 3:1
Gråtlåten, polska efter Hjort Anders. Medverkande: Skäggmanslaget (Wilhelm Grindsäter, Thore Härdelin och Petter Logård, fioler) och popgruppen **Contact**. Inspelningen ingår i grammofonskivan Pjål, gnäll och ämmel (Sonet SLP 2510) från 1970.[5]

Beskrivning
Polskan spelas fyra gånger i följd med omtagningar av de två repriserna – alltså med fler omtagningar än brukligt. 1:a reprisen spelas först enbart av de tre spelmännen. Begynnelseansatsen är kraftigt markerad. Melodistämman är ornamenterad liksom stämman/orna som följer den lineärt på olika intervallavstånd – mest terser och öppna kvinter. Spelmännen stampar 1:a och 3:e taktslaget genomgående. Vid omtagning av 1:a reprisen faller Contacts elbasist in med en basgång. I 2:a reprisen tillkommer slagverk och övriga instrument i bandet.

Vid andra och tredje omtagningen av låten lösgör sig i 1:a reprisen en saxofon från tuttiklangen med improviserade fraser ibland av blueskaraktär. Spelmansmusiken ligger som en "bordun" under Contacts improvisationer. I 2:a reprisens femte och sjätte takter faller bandet in unisont med melodistämman och taktdelsbetoningarna förstärks både rytmiskt och harmoniskt så att tretaktskänslan försvinner.

Vid fjärde omtagningen av polskan hör vi återigen spelmännen ensamma, men som avslutning faller bandet in i 2:a reprisen.

Tempo MM ca 110, alltså ett något långsammare tempo jämfört med Nils Agenmarks och Pål Olles ganska hetsiga spel i Gråtlåten exempel 2:5 (MM = 126). Skäggmanslagets tempo upplevs som långsammare än vad MM anger, genom spelmännens tyngre stråkbetoningar som markerar taktdelarna och därmed ger hela framförandet en tung karaktär.

Tonalt sett förstärks mollkänslan i denna inspelning – t ex sänkt sext – jämfört med exempel 2:5.

Kommentar
Skäggmanslaget, med de medlemmar som nämnts ovan, bildades 1969 i Delsbo. Dessförinnan hade en av medlemmarna, Wilhelm Grindsäter, tillsammans med Bengt Lindroth och Gert Ohlsson vid Folkliga musikskolan i Ingesund bildat en spelmanstrio under samma namn (1968), men efter Grindsäters flyttning till Delsbo upplöstes denna trio och den nya gruppen bildades.

Wilhelm Grindsäter (f. 1945 i Bromma) hade spelat fiol i kommunala musikskolan och kom via en folkdansintresserad bror i kontakt med Stockholms spelmansgille i början av 60-talet. Thore Härdelin (f. 1946) var av gammal spelmanssläkt från Delsbo - både hans far och farfar var erkända spelmän[6] - men tillbringade skoltiden i Södertälje. Också Petter Logård (f. 1949) var av gammal hälsingsk spelmanssläkt. Grindsäter och Härdelin träffades i Stockholms spelmansgille under 60-talets första år, men började spela tillsammans först sedan de också träffat norrbottningen Vifast Björklund (1928-1988), som 1965 tog dem med till Jokkmokk, där de framträdde med spelmansmusik på Jokkmokks marknad (2 fioler och gitarr). De stannade i Norrbotten ett halvår och försörjde sig som spelmän. Militärtjänstgöring kom emellan och splittrade gruppen.[7]

1968 återknöts kontakten mellan Grindsäter och Härdelin vid spelmansstämman i Delsbo. Året därpå flyttade Grindsäter till Delsbo och 1969 års Skäggmanslag föddes. Medlemmarna räknade sig som delsbobor och hämtade delvis sin repertoar därifrån, men bodde långa perioder i Stockholm. Det var också där de slog igenom hösten 1969 med spelningar på Stockholms "inneställen", pubar, diskotek m.m. Till det yttre - jeansklädsel, "fransjackor" och långt hår - skilde de sig inte från samtida popgrupper.[8] Musiken var däremot helt främmande för den vanliga diskotekspubliken.

Den stockholmska popgruppen Contact bildades 1969 och upplöstes 1973. Ted Ström (orgel, piano och sång) var den sammanhållande i gruppen som i övrigt bestod av olika medlemmar under skilda perioder. Gruppen slog igenom med skivan Hon kom över mon (1971)[9], där också Skäggmanslaget medverkade. Deras musik brukar beskrivas som folkrock.[10]

Skäggmanslagets debutskiva "Pjål, gnäll och ämmel".

Pjål, gnäll och ämmel var Skäggmanslagets debutskiva. Den innehöll 14 inslag (dala- och hälsingerepertoar): 11 polskor, 1 brudmarsch och 2 visor - de sistnämnda insjungna av Marie Selander från Stockholm (se nedan ex. 3:5). Det var enbart i Gråtlåten som gruppen Contact medverkade. Enligt Sohlmans lexikon (uppl. 2) var detta första gången ett popband samarbetade med en folkmusikgrupp. Initiativtagare till detta samarbete var radioproducenten Måns Rossander, Ungdomsredaktionen, som inför en radioserie med svensk musik sammanförde de båda grupperna (Mattsson 1985). Pjål, gnäll och ämmel fick en Grammis-utmärkelse 1970 (bästa debutskiva) och Gråtlåten hamnade överst på hitlistorna samma år. Christina Mattsson har i sin redogörelse för folkmusiken i radio på 70-talet (Mattsson 1985) gjort en uppställning över hur mycket skivan spelades i radio 1974-1978 och speciellt då de två populäraste låtarna ur skivan, nämligen Gråtlåten och Ryttarpolskan (siffrorna har Mattsson hämtat ur Sveriges Radios musikrapporterings totala musikstatistik).[11]

Enligt statistiken var Gråtlåten och Ryttarpolskan de låtar från Skäggmanslagets skiva som spelades mest i radio under 70-talet. Gråtlåten och Ryttarpolskan - hämtade ur dala- respektive hälsingerepertoaren - kan sägas vara representativa för Skäggmanslagets repertoar vid tiden för deras genombrott 1969-70 och också för den första grammofonskivan Pjål, gnäll och ämmel. Inför den andra skivan Snus, mus och brännvin (1971) hade de lierat sig med fler spelmän, bl a den uppländske nyckelharpsspelmannen Ceylon Wallin och norrbottningen Vifast Björklund på gitarr. De två senare står för fem uppländska låtar på skivan. Den tredje skivan, Kniviga låtar tillägnade länsman i Delsbo (1973), upptog däremot enbart lokal repertoar från norra Hälsingland.

> "När vi började spela /---/ ute på stämmor, då blandade man låtar friskt. När vi sedan kom fram så pass häftigt med Skäggmanslaget, så var vi inte ute efter att föra fram bara delsbolåtar, utan svensk folkmusik överhuvudtaget. Vi såg oss som representanter för svensk folkmusik. /---/ Vi var hellre ute efter att plocka låtar från alla landskap då. Sen gjorde vi ju en platta med bara norrhälsingelåtar, faktiskt, den tredje skivan. Så den var ju dokumentär om man säger så." (ur C. Mattssons intervju med Thore Härdelin, SVA BB 3266-67)

Repertoarvalet på Skäggmanslagets skivor visar en utveckling från "allmän", välkänd svensk folkmusik - framför allt de mest kända dalaspelmännens repertoar - i slutet av 60-talet till odlandet av en lokal repertoar och spelstil ett stycke in på 70-talet. En av Skäggmanslagets medlemmar, Thore Härdelin, nämner i den ovan återgivna intervjun att laget kände sig som representanter för svensk folkmusik. Det kan tilläggas att så sågs de säkerligen också av den nya jämnåriga publik som de huvudsakligen uppträdde inför.

Diskussion

Inspelningen av Gråtlåten betydde att en bro slogs mellan spelmansmusiken och den samtida popmusiken.[12] Skäggmanslaget hade redan fungerat som murbräcka och rivit flera musiksociala skrankor genom att framträda på pubar och diskotek och genom att

inlemma sig i ungdomskulturens levnadsmönster. Genom samarbetet med Contact kom de att nå en större ung publik.

> "Massmedia betydde mycket för Skäggmanslaget och deras popularitet. De kom med i radio och TV och körde sponsrade Saabar. Helt plötsligt fanns det idoler även inom folkmusiken som jag tror yngre människor påverkades av." (ur intervju med värmlandsspelmannen Leif Stinnerbom 1985-09-23)[13]

Vi kan konstatera att Skäggmanslagets framträdanden hade en stor **musiksocial betydelse** genom att spelmansmusiken fördes utanför "den inre kretsen". Men innebar Skäggmanslagets musik - i det här fallet inspelningen av Gråtlåten - rent musikaliskt någon förändring?

Inspelningen av Gråtlåten bygger på kontraster. Spelmansmusiken med fioler i "traditionellt" samspel ställs i kontrast till de musikaliska stilmedel och de instrument som används i rock- och jazz-band. Detta förfarande är i och för sig inget nytt; det är ett musikaliskt modelltänkande som användes av bl a Jan Johansson vid 60-talets mitt i folkmusikbearbetningarna på grammofonutgåvan Adventures in Jazz and Folklore (se artikel I och kapitel 2 s. 67). Men i inspelningen av Gråtlåten arbetar spelmännen medvetet med popgruppen i formandet av en tjock, tät klangmassa genom att deras musik klingar oavbrutet och envist under Contact-musikernas improvisationer. Den täta klangmassan är ett stilidiom som går igen i den samtida pop- och rockmusiken.

Inspelningen står för **ett nytt "sound"**[14] som, visade det sig, kom att utnyttjas i folkmusiken alltmer medvetet under 70-talet, dels i innovativa grupper som Kebnekajse, Samla mammas manna, Harpans kraft, m fl, som arbetade med en syntes av spelmansmusik och rock, pop, och jazz, dels av de mer historiskt inriktade unga spelmännen i "bordunspelet" (se nedan). Klangen och den markerade pulsen blir hos många spelmän och folkmusikgrupper viktigare utförandepraktiska parametrar än ett utvecklat, ornamenterat melodispel (se artikel III s. 66, exempel 1 och 2). Hos Skäggmanslaget för den täta klangmassan med sig ett tungt spelsätt, som i sin tur kan bero på låtens svårighetsgrad - laget var vid denna tid inte så rutinerat. Den kraftigt markerade begynnelseansatsen är också ett stilidiom som återfinns i samtida rockmusik och som blir allt vanligare bland folkmusikgrupper under 70-talet. Det förtjänar också att påpekas att det säkerligen inte var någon tillfällighet att Contact och Skäggmanslaget kunde mötas i den här musiken. Den modala karaktären var en stilparameter som tilltalade inte bara Contact utan många andra musiker inom skilda musikgenrer, både i Sverige och internationellt (jfr Laing, Dallas etc. 1975).

Utan tvekan var det Skäggmanslagets samarbete med Contact som banade vägen för och kanske också gav incitamentet till Merit Hemmingsson att under 70-talets första år i rask takt ge ut fyra Lp med folkmusik "på beat", anpassad till samtida populärmusikaliska normer och klichéer (Ling 1978). Genom att hon engagerade några av de främsta unga dalaspelmännen att medverka i arrangemangen fick hennes populärmusikaliska bearbetningar ett slags autencitet. Hon vände sig därmed både till 70-talets folkmusikentusiaster och till en bredare publik med ett mer ytligt intresse för

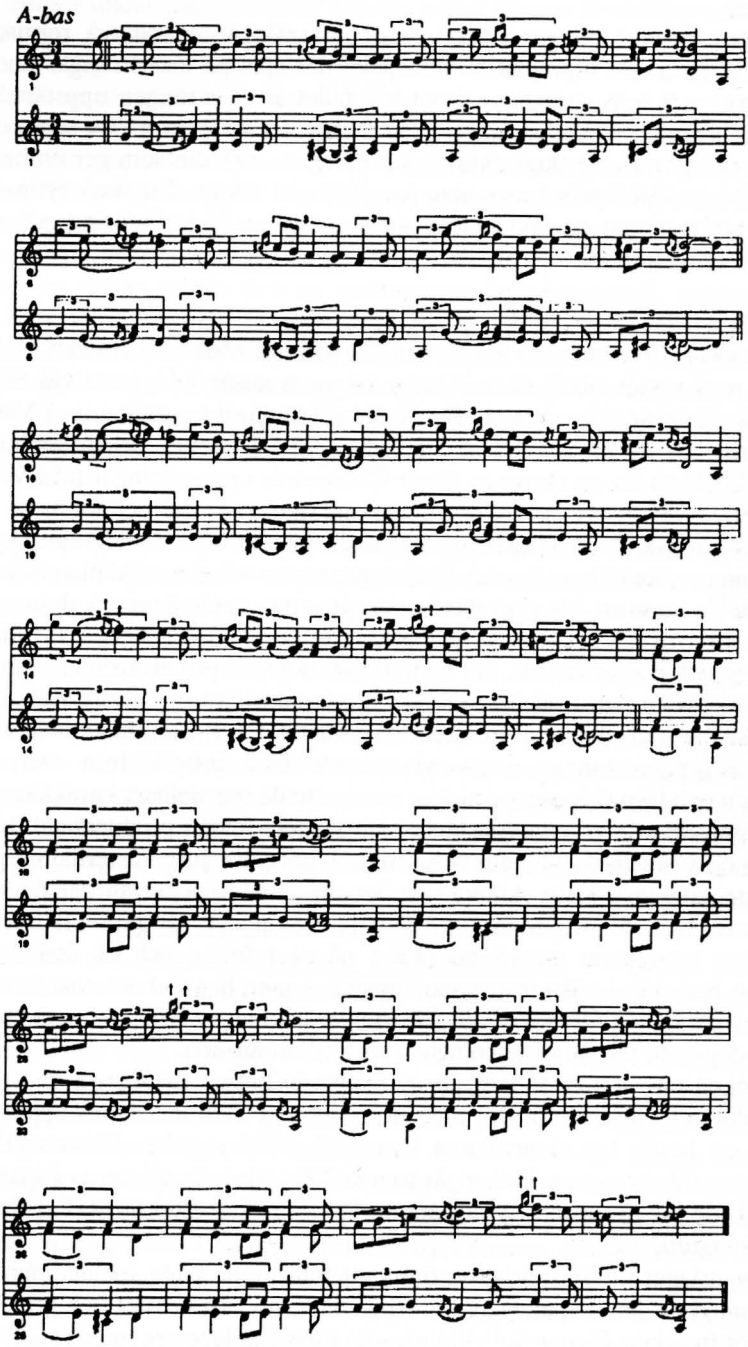
folkmusiken. Samtliga hennes skivor sålde i över 25.000 exemplar. Hennes insatser ligger snarare i att hos en ung publik ha väckt intresse för folkligt musikmaterial än att ha påverkat folkmusikens uttrycksformer.[15]

Jämte Skäggmanslaget fanns det ytterligare två unga spelmän, två spelmän med österdalsrepertoar, Pers Hans (f. 1942) och Björn Ståbi (f. 1941), som redan i slutet av 60-talet mötte en större publik runt om i Sverige genom turnerande - bl a i Folkparkerna, tillsammans med vissångarna Sid Jansson, Jeja Sundström och Stefan Demert. De två spelmännen har genom flitigt turnerande och inte minst genom Ståbis spelmanskurser på "Hörrgårn" under 70-talet fört vidare den repertoar och spelstil som odlades i Rättvik och Orsa under 50- och 60-talen och som återspeglas i grammofonskivan Bockfot! (Sonet SLP 2514). De har också blivit mönsterbildande för den unga generation spelmän under 70-talet som odlar ett österdalsspel som utmärks av ett relativt tungt **legatospel med mycket utkrusningar** - ett spelsätt som diskuterats i artikel III s. 65.

Skivbolaget Sonet var det första bolaget efter SR som satsade på folkmusiken i den tidiga "folkmusikvågen". Skäggmanslaget och även Pers Hans och Björn Ståbi var tillräckligt intressanta och säljande som artister för att ett kommersiellt bolag skulle våga en utgivning. Pers Hans och Björn Ståbis skiva Bockfot, inspelad vid en välbesökt konsert med entusiastisk publik i Mosebacke etablissement 1970, nådde inte samma popularitet i radioutsändningarna som Skäggmanslaget, enligt radions sändningsstatistik (se Mattsson 1985 s. 138). Medan Skäggmanslaget blev kultfigurer i första hand hos "outsiders", alltså en publik utanför de redan folkmusikfrälsta, kom Pers Hans och Björn Ståbi att höra till de stora idolerna för de skaror som sökte en "genuin tradition". De var också tekniskt mycket skickliga. De båda spelmännen kom från "folkmusiklandskapet" Dalarna och hade lärt sig låtarna på gehör - ett arv från far till son. Genom det intensiva, ornamenterade spelsättet, tillsammans med yttre attribut som bl a polkaklippt hår och ett bohemiskt leverne, levde de upp till de myter som sedan romantikens dagar varit förknippade med spelmansfiguren. Skivans titel Bockfot samt skivkommentarerna, skrivna av Sid Jansson, understryker också detta påstående:

> "Njut av bockfoten! När jag själv lyssnar på Björn Ståbi och Pers Hans känner jag suget från den bottenlösa kvarndammen vid Kungshol djupt inne i Rättviksskogarna där det alltid är månskensnatt och där Enåns korpsvarta vatten viskande glider förbi. Då hör jag tydligt Näckens bockfot stampa taktfast."

Exempel 3:2 (se motstående sida)
Springlek efter Omas Per, Transtrand. Medverkande: Kalle Almlöf och Anders Rosén, fioler. Inspelningen ingår i grammofonskivan Västerdalton (Fjedur FJD LP 72-001) från 1972. Transkription: Sven Ahlbäck.


A-bas

Beskrivning

Springleken spelas 3 gånger i följd med omtagningar av de två repriserna. Båda spelmännen spelar ett utpräglat bordunspel[16] där spel på lösa strängar underlättas av omstämning av fiolens strängar - i det här fallet är G-strängen uppstämd till A, s k A-bas. Spelmännen tillämpar delvis - i synnerhet i 1:a reprisen -ett samspel i oktaver, s k "grovt och grant", ett slags oktavförstärkning av melodin som ger en mäktig klang. Tempo MM ca 138. Spelmännen stampar 1 och 3 i takten. En stark rytmisk spänning i låten uppstår genom att taktdelarna spelas oliklånga.[17] Stråkföring och spelsätt har en lätt och luftig karaktär.

Kommentar

Kalle Almlöf, f. 1947, och Anders Rosén, f. 1946 har båda sina rötter i Malung och är uppväxta med västerdalsmusiken. Under några studieår i Uppsala vid 60-talets slut började de på allvar intressera sig för de äldre folkmusiktraditionerna i Västerdalarna. Bl a tillbringade de en hel del av sin lediga tid i Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala (ULMA) för att skriva av Einar Övergaards uppteckningar från Västerdalarna gjorda 1897. Övergaards västerdalssamling omfattar 116 låtar och fanns då enbart som koncept och renskrifter i ULMA. Övergaards anteckningar om de äldre spelmännens spelsätt, om ornamentiken, om den "heterogena rytmen", dvs. oliklånga tidsvärden inom takten, etc[18], kom att bli vägledande för de unga spelmännen i deras tolkning av notbilden (jfr artikel VI). De studerade också Övergaards olika stadier av renskrifter från östra Norge och Västerdalarna, där han primärt noterat springlekarna i taktarten ½+2/4 för att markera att den tredelade taktens första taktslag var jämförelsevis kort.

De kunskaper om västerdalsmusiken som Almlöf och Rosén inhämtade vid studiet av Övergaards uppteckningar - givetvis parade med intryck från äldre spelmän i hemtrakten och från äldre inspelningar - omsatte de omedelbart i praktiken. Resultatet kan vi lyssna till i de grammofonskivor som Anders Rosén producerade från 1972 och framåt på eget skivmärke (Fjedur och senare Hurv), dvs. just Västerdalton producerade han tillsammans med Kalle Almlöf och det var den första skivan där de båda spelade tillsammans. Den följdes senare av Stamp, tramp och långkut (1975). Rosén har sammanlagt producerat ett 15-tal skivor på eget förlag och på åtskilliga av dessa medverkar han själv i olika instrumentkonstellationer, bl a fiol och saxofon (Forsens låt 1973). Skivutgåvorna åtföljdes i allt större utsträckning av fylliga kommentarhäften där Rosén redogjorde för sina forskningar i västerdalsmusiken.

Springleken efter Omas Per är ett av många exempel på Övergaard-uppteckningar som Almlöf och Rosén införlivat med sin repertoar. Den tecknades upp av Övergaard 1897 vid ett besök hos skomakaren Omas (el. Hållhans) Per Nilsson (1834-1928) i Berga, Transtrands socken. Den ingår som nr 390 i faksimilutgåvan av Einar Övergaards folkmusiksamling (Ramsten 1982), där ytterligare 26 låtar efter Omas Per finns återgivna samt en biografi.

På skivomslaget till Västerdalton finns ett foto av de båda spelmännen Almlöf och Rosén som visar dem i speltagen. De håller fiolerna mot bröstet och griper stråken en bit ovanför froschen. Denna fiolhållning, som försvårar lägesspel men i stället underlättar bordunspel, använder de ett långt stycke in på 70-talet, för att sedan återgå till gängse

"klassiska" hållning under hakan. De har alldeles tydligt hämtat förebilderna för den låga fiolhållningen hos de äldre västerdalsspelmännen. Det finns många både litterära och ikonografiska belägg för denna fiolhållning i västerdalarna - bl a ett par av de dokumentära fotografierna i Övergaard-utgåvan. Bilden på Omas Per, t ex, visar att han håller fiolen mot bröstet och samtidigt instucken under högra armen. Bilden kan kompletteras av ett uttalande av folkmusikuppteckaren och -utgivaren Olof Andersson: "Då Omas Per Nilsson spelar håller han fiolen på kant, instucken i högra armhålan, och för därvid stråken rakt upp och ned. Denna håller han närmare mitten och använder således endast övre delen." (Svenska låtar, Dalarna III s. 33)

Repertoaren på skivan består dels av spelmansmusik (springlekar, polskor, valser, marscher och en schottis), dels av visor insjungna av f.d. skinnskräddaren i Malung, Dansar Edvard Jonsson (1893-1976) som inte bara hade en märklig visrepertoar, utan också ett både personligt och lokalt färgat sångsätt, som togs upp och odlades av 70- och 80-talets unga vissångare (t ex Marie Selander, Stockholm och Hars Åke Hermansson, Malung).

Diskussion

I två artiklar, nr III och VI, har jag med utgångspunkt från olika material, dels Zornmärkesuppspelningarna 1970-1980, dels en radioinspelning 1984 där unga spelmän tolkade Övergaards uppteckningar, behandlat en utförandemässig parameter, nämligen bordunspelet.

I den förstnämnda artikeln kunde jag konstatera att det sker en markant generationsväxling i spelmansleden under 70-talet och att det är hos de unga spelmännen vi kan söka nya spelideal och stilmedel. Jag granskade därför närmare inspelningar av två åldersgrupper, 17- och 22-åringar, i 70-talets Zornmärkesuppspelningar och gjorde på grundval av detta material en grov översikt av olika spelstilar (artikel III, s. 65 ff.). Jämfört med utförandepraxisen i Zornmärkesuppspelningarna från 60-talet (längre tillbaka finns inga inspelningar) framstår bordunspelet som det viktigaste nya stilmedlet under 70-talet. Som referensmaterial använde jag några av de mer tongivande grammofoninspelningarna med bordunspel från 70-talet (s. 67-68).

I artikel VI tar jag Einar Övergaards folkmusiksamling (Ramsten 1982) som utgångspunkt för en undersökning om hur unga spelmän på 70- och 80-talen tolkar äldre uppteckningar. I samarbete med Riksradions folkmusikredaktör, Christina Mattsson, inbjöds fem unga spelmän från olika delar av landet med Övergaardlåtar på repertoaren att medverka i några program med titeln Nytt liv i gamla låtar.[19] Det inspelade materialet blev sedan grunden till en jämförelse mellan Övergaards notuppteckningar och spelmännens tolkningar av dessa. Det fanns många intressanta utförandepraktiska aspekter att undersöka närmare. Jag valde den mest slående och hörbara avvikelsen från notbilden nämligen bordunspelet som präglade spelsättet hos tre av spelmännen, nämligen Marie Stensby (f. 1959) från Tanum, Bohuslän, Leif Stinnerbom (f. 1956) från Arvika, Värmland och Kalle Almlöf (se ex. 3:2) - samtliga alltså från västra Sverige. Kalle Almlöf hade längst erfarenhet som spelman och hans tidiga grammofoninspelningar tillsammans med Anders Rosén, bl a Västerdalton, framhölls av de andra två som mönsterbildande. Men alla tre spelmännen hade också andra förebilder

för sitt bordunspel: arkivinspelningar av äldre spelmän i deras respektive hemtrakter, historiska källor och livliga kontakter med norska spelmän, bl a på hardingfela. Troligen har också det nya bordunintresset haft betydelse för spelmännen, alltså det intresse för borduninstrument som odlats både på kontinenten och i Sverige under 70- och 80-talen och som förenar folkmusikerna med utövare av s k tidig musik (t ex vid bordunstämmor). I artikeln framhåller jag också att de tre spelmännen utövar ett personligt bordunspel, vilket belyses av en uppställning över använda intervall.

Skivan Västerdalton fick, som vi strax skall se, en stor genomslagskraft bland alla nyväckta folkmusikentusiaster vid 70-talets början. 70-talets stora produktion av folkmusik på grammofonskiva hade bara börjat och varje ny skiva väckte stor uppmärksamhet inte enbart i de innersta kretsarna, utan hos musikrörelsen i stort. Västerdalton presenterade någonting helt nytt. Den var redigerad och utgiven av spelmännen själva på eget förlag. Den presenterade en - åtminstone för de flesta svenska folkmusikentusiaster - helt ny repertoar, nämligen ålderdomliga västerdalslåtar som skilde sig starkt från den mer kända dalarepertoaren från Siljansbygden.

> "Jag började med låtkursen på Ransäter. /---/ Jag var femton år då. /---/Då var det mest hälsingelåtar och dalalåtar som gällde. Det var samtidigt som Skäggmanslaget kom med sin första skiva med Contact och Gråtlåten och allt det där. Efter några år kom skivan med Anders och Kalle, Västerdalton, som blev väldigt viktig för mig eftersom de började ta fram en musik som inte var känd för mig och de gjorde det på ett sätt som var helt annorlunda mot tidigare folkmusik som jag hade hört. Och eftersom Västerdalarna gränsar till Värmland så började jag fundera över hur det hade låtit i Värmland. Det som spelmansförbundet spelade var ju ett slags kammarmusikalisk folkmusik i 1900-talstappning." (ur intervju med Leif Stinnerbom 1985-09-23)[20]

Förutom en annorlunda repertoar visade skivan upp en "ny" spelstil, **bordunspel**, och en "ny" samspelform, "**grovt och grant**", som blev mönsterbildande för 70-talets spelmän inte bara i flera västsvenska landskap, utan också i andra delar av landet (jfr artikel III s. 67 ff.). Svensk spelmansmusik fick därmed ett nytt "historiskt" sound. Med skivan Västerdalton är det, så vitt jag kunnat utröna, första gången samspelsformen "grovt och grant" förekommer i svenska folkmusikutgåvor på grammofon. Spelsättet finns belagt på olika håll i landet, bl a i inspelade intervjuer med spelmän. I min uppsats Hurven - en polska och dess miljö (1971, tr. 1976) visar jag att denna samspelform är vanlig i Rörostrakten i Norge och tidigare förekommit i nordvästra Dalarna hos den generation spelmän som var verksamma kring sekelskiftet. Ett udda exempel på denna typ av samspel finns bland Yngve Laurells fonografinspelningar av svenska spelmän från 1910-talet. Orsa-spelmännen Gössa Anders och Jämt Olov spelar där Orsa brudmarsch och en polska efter Jämt Olle i oktavparalleller.[21] Men det är alltså ett par generationshopp mellan dessa spelmän och 70-talets unga utövare av "grovt och grant"-spel. Denna samspelstradition hade upphört i Sverige, men togs upp på 70-talet, troligen efter norska förebilder.[22] Som jag tidigare nämnt fanns täta förbindelser mellan de

unga svenska spelmännen och de norska, framför allt Rörosspelmännen, från slutet av 60-talet. Efter skivan Västerdalton har åtskilliga unga svenska spelmän tillägnat sig denna samspelsform, vilket kan avlyssnas på en mängd grammofonskivor fram till dags dato (jfr också Ling & Ramsten 1990 s. 241 ff.). Liksom när det gäller bordunspel är det alltså en **historisk utförandepraxis** som den nya spelmansgenerationen tar upp och gör levande, bl a med förebilder från norska spelmanskolleger.

Den spelstil som presenterades på skivan Västerdalton bröt i ett flertal parametrar mot de spelideal som i flera decennier hade odlats i spelmansrörelsen och anammades snabbt av den unga spelmansgenerationen som av ideologiska och andra skäl ville frigöra sig från de musikaliska och sociala ideal som spelmansrörelsen stod för (se Roempke 1980). Jag vill exemplifiera det med grammofonskivan En roliger dans, gamla danslåtar från Öland, Småland och Östergötland med Pelle Björnlert och Bengt Löfberg (Bordun BORLP 76-01, insp. 1975), som jag använde som referens i artikel III. Den spelstil som presenteras där blev mönsterbildande i södra Sverige, samtidigt som skivan var starkt influerad av Västerdalton. Likheterna är slående: Skivan har redigerats av spelmännen själva och givits ut på eget förlag. Repertoaren har hämtats ur äldre uppteckningar. Spelmännen använder sig av bordunspel (skivmärket heter Bordun!), vilket underlättas av att de använder olika förstämningar - i elva av fjorton låtar är stämningen e^1-a-e-A. De instrumentala låtarna blandas med sånginslag. I skivkonvolutet finns personligt hållna kommentarer till repertoaren och spelstilen, och där framhålls också musikens dansfunktion. Så långt likheterna. Björnlert och Löfgren har till skillnad från Almlöf och Rosén ett extremt långsamt tempo (MM = ca 104 för slängpolskorna) som ger spelsättet en tung karaktär, vilket också understryks av taktmarkeringarna medelst stampningar och som enligt konvolutkommentarerna är anpassat till dansarnas önskemål. Låtarna spelas med repriser ett "oändligt" antal gånger, dvs. spelmännen spelar tills de "kommer in i låten". Detta tillsammans med det långsamma tempot och bordunklangen skapar en suggestiv monotoni som kan upplevas som ett stilmedel. Att denna monotoni skulle varit avsiktlig förnekas dock av Löfberg.

Skivan En roliger dans publicerades alltså 1975. Fem år tidigare, 1970, hade Bengt Löfberg blivit riksspelman, dvs. han spelade upp för Zornjuryn och erhöll Zornmärket i silver. Dessa uppspelningar finns inspelade på band.[23] Inspelningen visar att Löfberg år 1970 hade ett helt annat spelsätt, rytmiskt lättare och endast enstaka dubbelgrepp. I en intervju som jag gjorde med Bengt Löfberg 1990-10-20[24] redogjorde han för hur hans syn på den småländska spelmansmusiken ändrades radikalt under 70-talets första år. Spelningar till folkdans och enstaka kontakter med spelmansrörelsens representanter i Småland under 60-talet gav inte tillräckligt musikaliskt utbyte. Efter att ha lyssnat till dalaspelmän på grammofon och i radio, bl a Röjås Jonas och Pål Olle, förstod han att det måste funnits ett annat slags spelmanstradition i Småland än den som odlades av folkdansare och den organiserade spelmansrörelsen.

Kontakter med spelmän från annat håll i slutet av 60-talet - i intervjun nämner han bl a Bengt Lindroth och Gert Ohlsson, båda bosatta i Värmland, Kalle Almlöf från Malung och nyckelharpsspelmannen Ceylon Wallin, Uppsala och senare bl a Pelle Björnlert och Håkan Andersson - inspirerade honom att söka efter en äldre, lokal repertoar och samtidigt leta sig fram till ett annat spelsätt. Gemensamt för dessa

spelmän var, enligt Löfberg, att de sökte alternativ - mer eller mindre medvetet - till de musikaliska ideal som odlades inom spelmans-och folkdansrörelsen. "I början av 70-talet letade man efter allting, letade på museer och i Stockholm på arkiven och for omkring /---/ Då hade jag ju betat av den där stora repertoaren med dala- och hälsingelåtar. Det var dags att fokusera på dom här trakterna litet mer." (ur intervju med Bengt Löfberg 1990-10-20) Löfberg sökte upp och spelade in äldre traditionsbärare i sitt hemlandskap. Han besökte också under flera år spelmansträffar i Porsgrunn, Norge, där han framför allt lyssnade till hardingfelespelmän.

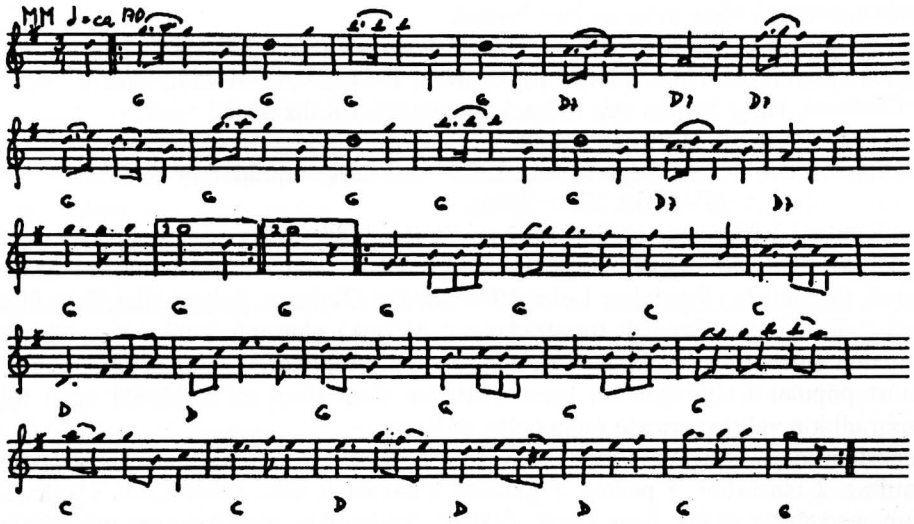
I Löfbergs fall ledde sökandet till den spelstil som kan avlyssnas på grammofonskivan En roliger dans. Löfberg anser själv att han medvetet "skapat ett spel som liknar traditionellt spel". Löfbergs spelideal blev mönsterbildande bland unga spelmän i södra Sverige, bl a genom de kurser han på 70-talet höll i sin släktgård Kimramåla. I intervjun 1990 ansåg Löfberg att det spelsätt som han lanserade på de nämnda 70-talsskivorna var "överdrivet", dvs. han överdrev medvetet bordunspelet på förstämd fiol "eftersom ingen spelade så i Småland vid den tiden", men han visste att det funnits tidigare. Det fick i viss mån andra effekter än han tänkt sig, genom att andra tog över "överdrifterna". Det blev i många fall i stället "jädra monotont".

Löfberg skapade alltså en ny speltradition på 70-talet i södra Sverige genom

* att ta avstånd från av spelmansrörelsen och Sv. Ungdomsringen etablerade spelideal
* att söka sig till en lokal repertoar som han fann i äldre arkivmaterial och hos en äldre generation spelmän som stod utanför spelmansrörelsen
* att kombinera förebilder hämtade från jämnåriga spelmän från andra traditionsområden med uppgifter ur historiskt material och intryck från äldre lokala traditionsbärare.

En roliger dans får här komplettera det jämförelsematerial som jag behandlat i artikel VI. Som vi ser överensstämmer de ovanstående tre punkterna i stort med de uppgifter om förebilder som kommer fram i mina båda artiklar III och VI. De musikaliska stilmedel, bordunspel på förstämd fiol och samspel i oktavläge "grovt och grant", som lanserades på skivan Västerdalton, fick under några år på 70-talet stor spridning bland unga spelmän och, som vi kunde läsa ovan, i sin mest utrerade form också överdrevs på många håll. Jag nämner också att intresset för bordunspel på fiol avtagit under 70-talet - åtminstone att döma av Zornmärkesuppspelningarnas material - men ändå fått fast förankring under 80-talet hos de spelmän som gjort stilen till sin. **Bordunspelet har alltså under 70-talet blivit ett folkmusikaliskt stilmedel** bland många andra.

Exempel 3:3 (se motstående sida)
Vals från Sävast, efter Arvid Sandberg, Bodön, Sävast i Överluleå. Norrlåtar (Hans Sandin, Magnus Sjögren, Mikael Segerström och Jan Olofsson, fioler, samt Vifast Björklund, gitarr och Hans Alatalo, "tramporgel", dvs. orgelharmonium). Inspelningen ingår i grammofonskivan Norrlåtar. Folkmusik från Norrbotten (Manifest MAN 002) från 1975. Transkription: M. Ramsten.



Beskrivning

Valsen har två repriser, som spelas två gånger med omtagningar. Vid första genomspelningen spelar de fyra fiolerna melodin unisont till ett enkelt ackordackompanjemang (T, D och S) av gitarr och tramporgel. Vid andra genomspelningen spelar fiolerna i stämmor - mestadels i terser - till samma ackompanjemang, vilket ger en "tjock" klang. I danslåtar, som denna vals, används ett speciellt spelsätt på orgelharmoniet, där man med trampornas hjälp understryker rytmen - ett spelsätt som också används i Finland, där orgelharmonium är ett vanligt ackompanjemangs-instrument i folkmusiksammanhang.

Valsen är upptecknad i G-dur och spelas också i denna tonart. Tempo MM = ca 170.

Kommentar

Gruppen Norrlåtar bildades 1974 av de ovan uppräknade medlemmarna, som också tillhörde musikkollektivet Musikmanifest, en nordlig förgrening av Musikrörelsen. Samtliga medlemmar var bosatta i Norrbotten. "Vi spelar och sjunger det som spelats och sjungits i Norrbotten och vi spelar på vårt sätt och på ett sådant sätt att man ska kunna dansa till musiken. Vi har roligt när vi spelar och tror att folkmusiken förr också fungerat på detta sätt." Denna programförklaring står att läsa i kommentaren till ovannämnda grammofonskiva. Kommentarerna (på svenska och finska) är skrivna av spelmännen själva och mycket personligt hållna.

Folkmusik från Norrbotten var Norrlåtars första skiva och samtidigt den första skiva med norrbottniska musiktraditioner som gavs ut i Sverige, bortsett från utgåvor med enbart samisk musik.[25] Medlemmarna engagerade sig starkt i insamling av norrbottnisk

folkmusik och i spridandet av densamma. Medlemmarna gjorde under 70-talet ett flertal inspelningsresor i olika delar av Norrbotten:
Magnus Sjögren och Hans Alatalo i Tornedalen 1974 (SVA BB 1302-1381).
Magnus Sjögren och Hans Alatalo i Pite älvdal 1974 (SVA BA 2572-2627).
Jan Olofsson, Hans Sandin och Mikael Segerström i Kalix älvdal 1975-76 (SVA BA 2836-2869).
Jan Olofsson och Mikael Segerström i Lule- och Råneområdet 1976 (SVA BA 2870-2896).
Hans Sandin i Jokkmokks socken 1987 (SVA BB 3645-3664).
Ett par av dem har också publicerat det insamlade materialet i bokform: Magnus Sjögren, Folkmusik i Pitedalen, Luleå 1978 och Jan Olofsson, Folkmusik i Kalix älvdal, Luleå 1980. Vid turnéer och framträdanden på olika platser i Sverige har Norrlåtar spridit den norrbottniska folkmusiken i sin personliga tappning. Gruppen har också blivit oerhört populär i sitt eget län genom att den visat fram en förbisedd egen folkmusiktradition vid turnerande i alla delar av länet.

Repertoaren på Norrlåtars första skiva består av - förutom valsen från Sävast - 4 schottisar, 2 mazurkor, 5 polkor, 1 polkett, 1 kakuri, 1 vals, 3 visor och 3 jojkar. På skivan medverkar också Lars Pirak, f. 1932, Jokkmokk, med jojkning och Hjalmar Sandberg (1890-1982), Rosvik, (se Sjögren 1978 och SVA BB 1540-47) en äldre fiolspelman, som Norrlåtar hade mycket kontakt med och vars foto pryder skivomslagets baksida.

Norrlåtar producerade under 70-talet ytterligare två skivor där den norrbottniska folkmusiken dominerade repertoaren och där gruppen fortfarande höll sig till akustiska instrument. Meikäläisiä - Folk som vi (Manifest MAN 006) publicerades 1976 och Urminnes hävd (Manifest MAN 13) 1978. På den senare skivan framfördes flera egna kompositioner till texter med politiskt budskap och en hel del "främmande" instrument som triangel, trumma, mandolin och kontrabas som blandade sig med fiolerna, tramporgeln och dragspelet. Denna skiva visar på den intriktning som Norrlåtar tog under 80-talet, då gruppen vidgade repertoaren utanför den "traditionella" folkmusiken och förde in elförstärkta instrument och även synth.

Valsen exempel 3:3 är hämtad från Folkmusik och folkliga danser i Norrbotten (stencil från Norrbottens museum red. av Bengt Martinsson 1966-67). Notuppteckningen är en transkription av en inspelning som Martinsson gjorde hos Arvid Sandberg 1966. Sandberg hade enligt Martinssons uppgifter lärt valsen av Brolin i Sävast och Karl Viktor Burman, f. 1872 i Burträsk, bosatt i Hundsjö, norr om Boden.

Diskussion

De flesta folkmusikgrupper som bildades på 70-talet (t. ex. Arbete och Fritid, Iggesundsgänget, Norrtälje Elitkapell, Folkvind, Birfilarna/Filarfolket) hade till skillnad från spelmanslagen, som utvecklats från spelmansrörelsen, i stället vuxit ut från musikrörelsen. Själva den yttre formen, musicerande i grupp med olika instrumentkombinationer och även sånginslag, hade troligen sina förebilder i samtida rockgrupper, jazzensembler och utländska folkmusikgrupper.[26] Indirekt bör också ungdomskulturens stora idoler

på 60-talet - Beatles och Rolling Stones bl a - ha påverkat de yttre formerna för musicerandet.

Valet av repertoar och musikaliska uttryck var hos många av grupperna ideologiskt betingat. I gruppen Norrlåtars produktion framträder detta starkt. Redan med den första skivan ger Norrlåtar sin programförklaring genom att

* enbart spela och sjunga låtar, visor och jojkar med norrbottnisk anknytning
* musik från Norrbottens tre språkkulturer finns representerade på skivan, nämligen svensk, samisk och finsk musik - ett ställningstagande för de finskspråkiga och de samiska minoriteterna i Norrbotten
* all text i konvolutet finns på både svenska och finska.

Musiken får en vardagsprägel genom ett "okomplicerat" framförande. Melodi och rytm spelar en viktig roll medan harmoniken huvudsakligen inskränker sig till ett rytmiskt ackordackompanjemang i tonika-, dominant- och subdominantackord - alltså ett medvetet okkonstlat ackompanjemang. Det är en musik som alla skall kunna ta till sig och ha glädje av antingen man lyssnar eller dansar till den (se citatet s. 91). Denna musikens vardagsprägel understryks i gruppens scenframträdanden och i klädseln - tröjor och näbbstövlar i stället för folkdräkt. Gruppen ställer sig på den vanliga människans sida - det framgår inte minst av titeln på den andra skivan Meikäläisiä - folk som vi. I denna produktion går gruppen ett steg längre och stämplar spelmansrörelsen som reaktionär.

> "De flesta människor i dag betraktar folkmusiken som en löjlig företeelse och har vänt sin egen tradition ryggen. Det beror dels på den kommersiella nöjesindustrins framväxt och dels på att många av dom som har sett som sin uppgift att vårda traditionen har gjort det på ett reaktionärt sätt. /---/ Folkmusiken har blivit en finkulturell uppvisningsmusik samtidigt som den har blivit nästan helt isolerad från de grupper i samhället som skapar den. För inte så länge sedan åkte tvåhundra spelmän och spelade på kungens bröllop. Tydligare kan inte de reaktionära värderingar som styr den här musiken visas." (ur konvoluttexten till grammofonskivan Meikäläisiä - folk som vi)

Själva repertoarvalet - danstyper som vals, polka och schottis osv. - liksom instrumentvalet (bl a dragspel, tramporgel, gitarr) illustrerar gruppens ställningstagande mot spelmansrörelsens ideal med dess restriktiva inställning till repertoar (mest polskor) och instrument (fiol, ej dragspel) och för en vidare syn på folkmusikbegreppet, utan gränsdragning till t ex gammaldansmusik.

Av den tredje skivans text, Urminnes Hävd, framgår att gruppen med sin musik vill solidarisera sig med landskapets förtryckta invånare, ett landskap vars stora naturtillgångar sugits ut av det övriga Sverige. Det fanns en bred opinion för dessa tankegångar efter den stora LKAB-strejken 1969-70 som satte strålkastarljuset på de norrbottniska gruvarbetarnas förhållanden.

"Med Urminnes Hävd menar vi: Rätten att kunna leva och arbeta där man är född. Rätten att inte tvingas skövla sin natur för andras vinning. Och rätten till sitt eget modersmål.--- Norrbotten har både ekonomiska och kulturella tillgångar. Vi hoppas att den här skivan ska hjälpa till att bevisa detta." (ur konvoluttexten till Urminnes Hävd)

I repertoaren på denna skiva möter vi inlägg i miljödebatten i form av låtar och visor med titlar som Rädda Kalixälven, Strandlös strand.

Den diskussion som förts här kan sammanfattas enligt följande: Genom fältinspelningar och bokpublikationer kunde gruppen visa både den inhemska befolkningen och det övriga folkmusik-Sverige att det funnits och fortfarande finns **en norrbottnisk folklig musiktradition.** De vardagliga låtarna lyftes fram och blev genom Norrlåtars lansering ett slags folkkonst. Genom grammofonutgåvor och turnéer försökte gruppen levandegöra denna norrbottniska tradition med musikaliska uttrycksmedel som stämde med gruppens ideologiska värderingar och som var lättillgängliga och fungerade till dans. Folkmusiken fungerade för dem som ett **kampmedel i ett regionalpolitiskt ställningtagande** mot utnyttjande av länet, dess naturtillgångar och invånare.

Det kan vara intressant att jämföra Norrlåtar, dess ideologi och musikaliska uttryckssätt, med en grupp från allra sydligaste Sverige, Birfilarna - också den med starka sympatier i musikrörelsen. Den växte fram under senare delen av 70-talet och blev under 80-talet känd som Filarfolket. Den första grammofonproduktionen Än svänger det. Spelmän på "Syd" i Malmö (Amalthea AM 5, 1978) har en repertoar bestående av "en blandning av urgamla låtar vi själva letat fram på muséer och arkiv, låtar vi hämtat från äldre traditionsbärare, låtar vi själva komponerat, låtar vi 'importerat'." Instrumentbesättningen är fioler, gitarr, dragspel, nyckelharpa, flöjt och klarinett - instrument som använts i svenskt folkligt musicerande under olika tidsskikt. Här används de dock i kombinationer som bryter helt mot utförandepraxisen hos landskapets spelmans- och folkdansorganisationer: "Traditionsförnyelse är ju lika viktigt som traditionsbevarande." Filarfolket går ännu ett steg längre och för in icke-svenska instrument som bouzouki, darbuka och kalebass.

Att det är ett medvetet "traditionsbrott" i det musikaliska uttrycket är det ingen tvekan om. Och det får också sin uppbackning i kommentarerna till skivan Än svänger det (se inledande citatet till kap. 3). Det finns här många både musikaliska och utommusikaliska paralleller till Norrlåtars skivor. Men i Skåne, där spelmansrörelsen till skillnad mot i Norrbotten varit mycket stark, slår pendeln hårdare åt andra hållet när de unga folkmusikerna tar avstånd från allt det som spelmans- och hembygdsrörelserna står för och i stället helt solidariserar sig med arbetarklassen och betonar sin proletära förankring.

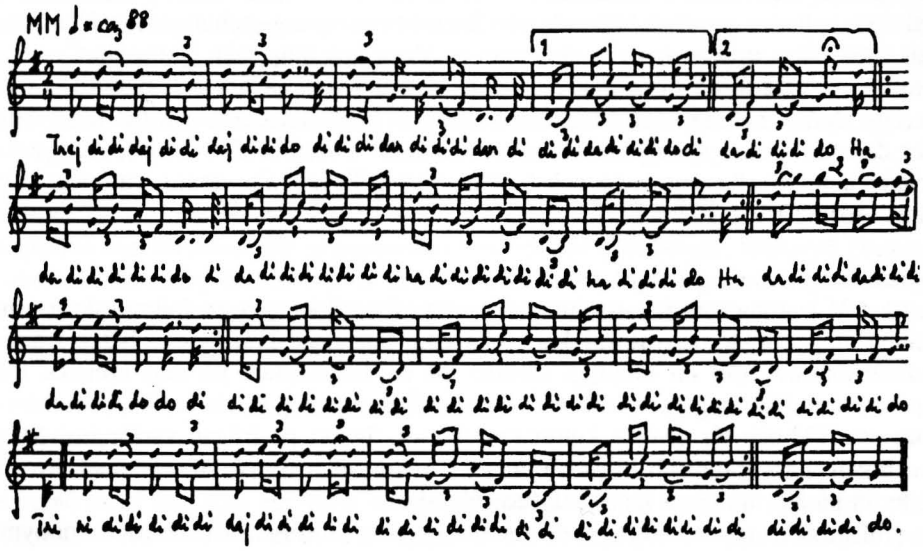
Filarfolket har, liksom Norrlåtar, turnerat flitigt och vunnit en stor publik genom att flytta ut gränserna för folkmusikbegreppet. Flera av de spelmän som ingick i Filarfolket har senare spelat en framträdande roll i rikssammanhang, t ex Ale Möller och Ellika Frisell. Att Norrlåtar väckte uppmärksamhet och fick betydelse bevisas bl a av försäljningssiffrorna för deras grammofonskivor. Av skiva nr 2 Meikäläisiä - folk som vi såldes drygt 25.000 exemplar.[27] Men kanske gruppens viktigaste insats var att de

inspirerade andra ungdomar att odla den norrbottniska musiken. Under 70- och 80-talen har flera folkmusikgrupper bildats i Norrbotten - och i Västerbotten - och de har liksom Norrlåtar låtit tala om sig inte enbart i sina hemlän utan i hela Sverige - J. P. Nyströms, Euskefeurat, Bodil Bensons, Gnid och drag, Burträskara m.fl.

För att slutligen placera in exemplet med Norrlåtar i ett större folkmusikaliskt sammanhang gör jag en jämförelse med exempel 3:3. De båda musikexemplen representerar två olika sidor av 70-talets folkmusikutövning och vill man hårddra jämförelsen får spelmännen i exempel 3:3 representera **puristerna** och Norrlåtar och Filarfolket **synkretisterna.**

Exempel 3:4

Halling, trallad av Martin Martinsson, Orust. Inspelad 1968 av M. Ramsten, Svenskt visarkiv och utgiven på grammofonskivan Visor och låtar från Bohuslän. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv. 3. (Caprice CAP 1094; 1974). Skivan ingår i den dokumentära serien Folkmusik i Sverige utgiven av Svenskt visarkiv och Rikskonserter i samarbete. Transkription: M. Ramsten.



Beskrivning

Hallingen har tre repriser om vardera 4 takter som trallas enligt följande mönster: AABBCCBAA. Tempot är MM ca 88. Martin Martinsson sjunger a cappella. Hans sångsätt är intensivt och dynamiskt. Ornament och föruttagningar förstärker agogik och rytmik. Valet av stavelser i trallningen tycks vara avsiktligt för att ge de rätta rytmiska accenterna åt framförandet och möjligen också för att motsvara stråkdrag i instrumentalt utförande.[28] Det senare accentueras genom att han ökar tonstyrkan i slutet av tonerna och därigenom får en intensitet i framförandet. Han lägger upp rösten i ett mycket högt

läge, högre än vad som tycks vara naturligt för honom (jfr hans egen kommentar i artikel V, s. 310).

Kommentar

Martin Martinsson (f. 1913) är lantbrukare och smed i Svineviken, Orust. Hans stora repertoar av visor och låtar går tillbaka på musicerandet i hans hem och i den närmaste omgivningen under hans barn- och ungdomsår. Främst var det fadern, Johannes Martinsson och farmodern, Christina Elisabeth Johansdotter (1833-1925), som sjöng till vardagssysslorna. Martinssons repertoar avspeglar olika tidsskikt av populära och omtyckta visor från medeltida ballader till Evert Taube-visor. Det äldre vismaterialet är starkt lokalt färgat både när det gäller text- och melodivarianter. Martinsson har själv bara gjort några mindre försök att spela fiol, men har alltid varit intresserad av spelmansrepertoaren och lyssnat på traktens äldre spelmän (Martinsson 1979). Precis som fadern återger han deras repertoar genom att "tralla" låtarna.

I min artikel Martin Martinsson - folkmusikidol och scenartist (artikel V) har jag redogjort för mina inspelningsbesök hos Martinsson från 1967 och framåt. Ett urval av Martinssons repertoar - "småstubbar", lokala nidvisor, skämtvisor, sjömansvisor och medeltida ballader, samtliga hämtade från Svenskt visarkivs inspelningar hos Martinsson åren 1968-72 - upptar den ena skivsidan av Visor och låtar från Bohuslän.[29]

Halling - egentligen en norsk mansdans - har även spelats och dansats i västra Sverige. Denna halling hade Martinsson hört sin far tralla, som i sin tur hade dansat efter den när Orust-spelmannen Olof Andersson "Tuven" (1848-1939), Kungsviken, spelade den. Martinsson hade också själv träffat Tuven när denne var över 80 år (Martinsson 1979 s. 104 ff.).

Diskussion

I artikel V har jag försökt visa hur behovet av förebilder hos en folkmusiktörstande, nyväckt ung publik och utövarskara blir den "marknadskraft" som lyfter fram en traditionsbärare från en anonym tillvaro till en hedersplats på den svenska folkmusikscenen. Han engageras till olika folkmusikevenemang i hela landet, presenteras i radio och TV och får diverse kulturutmärkelser. Svaret på frågan varför just Martin Martinsson lyfts fram och blir en eftersökt folkmusikartist på 70-talet och även ett stycke in på 80-talet kan sammanfattas sålunda:

(1) Martinsson representerade ett landskap som dittills varit relativt anonymt i folkmusiksammanhang - detta hade ett nyhetsvärde.

(2) Hans repertoar var lokalt färgad och hade till viss del traderats i flera generationer - den hade därmed ett källvärde, ett historiskt värde.

(3) Hans intensiva och starkt rytmiska sångsätt tilltalade den unga folkmusikpubliken - inte minst hans förmåga att "tralla" - hans framförande hade alltså ett estetiskt-musikaliskt värde.

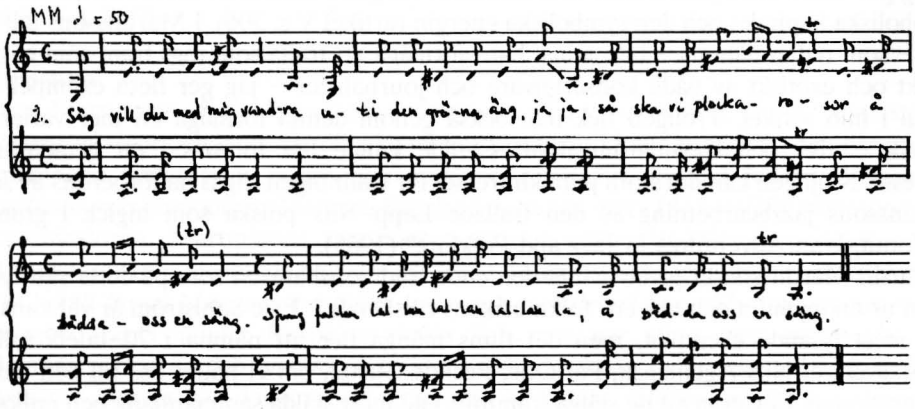
(4) Han passade in i det mönster av myter om folkmusikens "genuinitet" som vävdes på 70-talet, dvs. han var genuin orustbo och sjöng på orustdialekt och sången kunde knytas till hans arbete i smedjan och fungerade därmed på samma sätt som i det förindustriella samhället - han åsattes därför ett värde som traditionsbärare.

Jag gör också vissa jämförelser med kultursociologen Pierre Bourdieus teorier om det symboliska kapitalet och den symboliska energin (artikel V s. 306). I Martinssons fall är det - som redan nämnts - inte minst hans förmåga att tralla som togs fram som något unikt och exotiskt av både konsertgivare och journalister - jag ger flera exempel på detta i min artikel. Troligen fick han också genom denna förmåga en mer varierad publik - vis- och spelmansmusikintresserade kunde här förenas i ett gemensamt intresse. Möjligen kan det stora publikintresset för trallningen sägas ha förberetts av Jan Johanssons jazzbearbetning av den trallade Lapp-Nils-polska som ingick i grammofonutgåvan Adventures in Jazz and Folklore" (1965).

Martin Martinsson är givetvis inte den ende traditionsbäraren som på detta sätt lyfts fram ur anonymitet och blir en "folkmusikens rikskändis". Eric Sahlström är väl kanske det mest lysande exemplet, men det finns många fler att nämna i 70-talets folkmusiksverige: Nils Agenmark, Pål Olle, Peckos Gustaf, om vi håller oss till den äldre generationen. Förutom att de själva framträtt i de mest skilda sammanhang och miljöer, bokstavligt talat i både slott och koja, har de tjänat som musikaliska förebilder för ett par generationer folkmusiker, dels direkt genom undervisning, dels indirekt genom framträdanden i radio- och TV-program och i grammofonutgåvor. Att jag tagit just Martin Martinsson som utgångspunkt för min studie och även som exempel här anser jag kan ha ett speciellt intresse eftersom jag själv i hans fall kunnat följa hans "traditionsbärarkarriär" från allra första inspelningen och indirekt spelat en viss roll i det tidiga skedet genom dokumentation på grammofon och presentation i radioprogram.

Exempel 3:5 (se omstående sida)
En sjöman han förlustar sig, sjömansvisa efter Frithiof Törnberger, Hällaryd, Blekinge. Marie Selander, sång och Styrbjörn Bergelt, stråkharpa. Ingår i grammofonskivan å än är det glädje å än är det gråt från 1976 (Ett minne för livet; MILP-001).
Transkription: Styrbjörn Bergelt/Märta Ramsten.

Beskrivning
Marie Selander sjunger första strofen a cappella i långsamt tempo (MM = 50) och markerad jämn takt som ger visan en tung karaktär. Denna karaktär förstärks i andra strofen då stråkharpan faller in med "liggande" bordunklanger. Styrbjörn Bergelt spelar (troligtvis) på en 4-strängad stråkharpa stämd e-a-e^1-a^1, men där lägsta strängen (e-strängen) inte används. Marie Selander sjunger 7 strofer. Strof 2-7 har samma typ av bordunackompanjemang av stråkharpan, dvs. stråkharpan spelar melodin på e^1-strängen, medan a-strängen ligger som en bordun i botten utom i takt 7 där i stället e-strängen fungerar som bordun. Framförandet präglas av monotona klanger som eventuellt kan ses som ett medvetet stilmedel (jfr Bengt Löfberg s. 89). Ackompagnemanget med melodispel unisont med sången samt bordun ger hela framförandet ett ålderdomligt uttryck. Sångerskan har valt att smycka melodin med enstaka föruttagningar och ornament. Tonläget är närmast altläge (ambitus e - h^1; Ramsten 1987).



En sjöman han förlustar sig uti en äng så grön – ja ja
Där mötte han en jungfru så fager och så skön
Sjung fallan lallan lallan lallan lej
så fager och så skön

Säg vill du med mig vandra uti den gröna äng – ja ja
så skall vi plocka rosor och bädda oss en säng
Sjung fallan lallan lallan lallan lej
och bädda oss en säng

När sängen den var bäddad och rosor strödda i – ja ja
så lade dom sig neder som äkta skulle bli
Sjung fallan ...

Om morgonen de vaknade, det blåste västanvind – ja ja
men då var rosen viken från fager jungfrukind
Sjung fallan ...

Gud nåde mig arma flicka min oskuld har jag mist – ja ja
men tar du mig till äkta så går den sorgen visst
Sjung fallan ...

Att taga dig till äkta jag icke vill och kan – ja ja
ty skeppet ligger färdigt att segla ifrån land
Sjung fallan ...

Och skeppet lättar ankar uppå den blåa våg – ja ja
men jungfrun hon stod ensam med sorgen i sin håg
Sjung fallan ...

Kommentar

Texten till visan "En sjöman han förlustar sig" finns belagd i ett 10-tal skillingtrycksupplagor från 1860- och 70-talen. På den äldsta kända skillingtrycksupplagan från 1866 uppges som författare den "blinde Johan Lindwall". Visan finns också återgiven i Sternvall, Sång under segel (1935). Sternvall uppger där (s. 50) att det finns en uppteckning av visan från 1840 som "varierar betydligt i text och versantal". Den version som Selander och Bergelt återger bygger på en inspelning med Fritiof Törnberger (1887-1956), Hällaryds sn, Blekinge, gjord 1953 av Matts Arnberg (SR L-B 19.397:4). Törnbergers text- och melodiversion överensstämmer i stort med den version som Sternvall återger i sin bok.

Marie Selander (f. 1947 i Stockholm) var aktiv i 60-talets musikrörelse. Med Beatles och Rolling Stones som förebilder bildade hon tillsammans med några kompisar tjejbandet "Nursery rhymes". Bandet var verksamt åren 1964-67 och turnerade i flera europeiska länder. Hon var aktiv i FNL-rörelsen och kom där i kontakt med dess sånggrupp "Freedom Singers" som samtidigt sjöng och spelade irländsk folkmusik under namnet "The Diddlers". Via den irländska folkmusiken - hon besökte också irländska och engelska sångklubbar och lyssnade bl a på den keltiske traditionsbäraren Joe Heaney - kom hon att intressera sig för den svenska folkmusiktraditionen.[30] I slutet av 60-talet började hon uppträda med folkliga visor tillsammans med Skäggmanslaget. I första hand tillägnade hon sig en repertoar genom att lyssna till äldre traditionsbärare. Framför allt var det Matts Arnbergs inspelningar för Sveriges Radio som hon tog intryck av. Marie Selander nämner att kassettbandspelaren var en stor hjälp i repertoarinhämtandet och bl a lyssnade hon mycket på inspelningar med Dansar Edvard den vägen. Efter studier i statskunskap, socialantropologi och etnologi hade hon åren 1974-77 en tjänst vid Sveriges Radio med inriktning på folkmusikprogram och under denna tid tog hon givetvis till vara möjligheten att närmare sätta sig in i den folkliga vistraditionen både beträffande repertoar och sångsätt, så som den avspeglade sig i Matts Arnbergs inspelningar.[31]

På Skäggmanslagets första skiva Pjål, gnäll och ämmel sjunger hon a cappella två visor efter tvenne sångare från Dalarna (Dansar Edvard, Malung och Präst Olof Eliasson, Rättvik). Hon har där försökt att tillägna sig framför allt Dansar Edvards speciella sångsätt på ett reproducerande sätt. På skivan å än är det glädje å än är det gråt från 1976 har hon tagit upp inte mindre än 6 visor efter SR:s traditionsinspelningar (A1,4,6,8,9.B2) från Gotland, Dalarna, Blekinge och Hälsingland. Alla utom en sjunger hon till ackompanjemang av stråkharpa. Denna skiva tilldelades 1977 Svenska grammofonpriset.

Marie Selander medverkade också i flera andra skivproduktioner under 70-talet. Tillsammans med Finn Zetterholm och en instrumentalensemble sjöng hon in folkliga småvisor (barnvisor, polsktrallar, små skämtvisor etc) för en SR-producerad skiva med titeln Lillfar och lillmor (SR RHLP 1101; 1970). Gruppen "Låt och trall" som bestod av Urban Yman, Kjell Westling, Slim Lidén och Marie Selander spelade in en skiva med svensk och irländsk folkmusik i egna arrangemang 1971 (Låt och trall, Sonet SLP-2524). På skivan Från den svenska vildmarken (MNW 36P; 1973) sjunger Marie Selander till en instrumental ensemble nyskrivna visor med socialistisk udd.

På 1980-talet har Marie Selanders musicerande tagit en delvis annan inriktning. Hon har genomgått utbildning på Musikhögskolan i Stockholm och är bl a verksam som pedagog. Hennes eget musicerande omfattar numera många genrer - från visa och rock till elektronmusik.

Styrbjörn Bergelt (f. 1939 i Stockholm) är utbildad i valthorn på Musikhögskolan i Stockholm. Efter flera år som valthornist i olika symfoniorkestrar slutade han musikerbanan för att ägna sig åt annat konstnärligt skapande - måleri. Numera är han verksam som medicinsk fotograf. Enligt hans egna uppgifter[32] började hans kontakter med folkmusiken i slutet av 60-talet, då han började spela spilåpipa och nyckelharpa. Efter att ha studerat Otto Anderssons avhandling Stråkharpan (1923) byggde Bergelt en egen stråkharpa 1970. Han utökade sina praktiska kunskaper om instrumentet genom att grundligt mäta upp och studera konstruktionen hos Musikmuseets stråkharpor. Han prövade också olika stämningar av instrumentet och olika spelsätt. 1974 fick han kontakt med en estlandssvensk stråkharpsspelman, Johannes Österberg från Ormsö, och studerade dennes repertoar och spelsätt.

Skivan å än är det glädje var den första svenska grammofonskiva där instrumentet stråkharpa klingade. I de flesta inslagen fungerade stråkharpan där som ackompanjemang till sång. De tre soloinslagen på stråkharpa upptar estlandssvenska låtar. Grammofonskivan Tagelharpa och videflöjt från 1979 är till största delen en soloskiva där Bergelt ger prov på olika stråkharpstraditioner, men även på spilåpipa och sälgflöjt.

Bergelt blev den förste riksspelmannen på instrumentet stråkharpa, 1983. Det kan tilläggas att Bergelt också ägnat sig åt rekonstruktion av äldre nyckelharpstyper - beträffande både bygge och spelsätt.

I Styrbjörn Bergelts spår har flera folkmusikintresserade ägnat sig åt stråkharpan och den har blivit ett av de revivalinstrument som förnyat klangbilden i 70- och 80-talets spelmanssverige.[33] Bergelt har lett kurser i stråkharpsbygge, bl a på Nyckelviksskolan, Lidingö.

Diskussion

Både Selander och Bergelt har på den aktuella skivan valt en repertoar som de hämtat från äldre uppteckningar och inspelningar - i det senare fallet framför allt från radions traditionsinspelningar. Att **repertoaren har förankring i "traditionen"** tycks alltså vara en viktig del i deras musikutövning, genom att de för varje inslag anger namnet på traditionsbäraren som respektive visa/låt tecknats upp eller spelats in efter. Däremot har de inte begränsat sin repertoar till ett visst traditionsområde eller en viss traditionsbärare, utan gjort ett **urval efter vissa kvalitetsparametrar**. På konvolutet står att läsa: "Vi spelar inte den här musiken för att den är gammal, utan för att den är viktig för oss. Vi ser kvaliteter i den som håller på att gå förlorade."

Genom detta citat kan vi dra trådarna till Matts Arnbergs uttalande från 50-talet (artikel I s. 134) och - egentligen - även tillbaka till R. Dybecks uppteckningsfärder 1844 (se kap. 2 s. 57). Det är en gången tids musikideal som man hittar musikaliskt--estetiska kvaliteter i och som man därför vill visa fram för en oinvigd omvärld. Men man gör det med sin tids medel och idealistiska förtecken: Dybeck genom att låta arrangera melodierna för en konstmusikaliskt skolad publik, Matts Arnberg genom att

lyfta fram artistiskt skickliga "traditionsbärare" som presenteras i radio och TV-program. De medvetna unga spelmännen och sångarna på 70-talet söker upp äldre traditionsbärare och lyssnar till inspelningar och tillägnar sig på detta sätt själva deras repertoar. De väljer ut de musikaliska parametrar som stämmer med deras folkmusikbegrepp och presenterar sina versioner - i allmänhet med en ungdomlig och likasinnad publik i tankarna.

Styrbjörn Bergelt, stråkharpa, Susanne Broms, spelpipa och Marie Selander, sång medverkar på skivan "å än är det glädje, å än är det gråt".
Foto: Per-Ulf Allmo

Selander och Bergelt har - när det gäller den här skivan - snarast en historiserande inställning till materialet: Melodin till visan "En sjöman han förlustar sig" tillhör ett melodiskikt som var vanligt här i Sverige under 1800-talets första hälft.[34] Förebildens, Fritiof Törnberger, insjungning av den utmärks av rubati, glissandi och utdragna frasslut - alltsamman vanliga ingredienser i folklig vissång med rötter i 1800-talet. Marie Selanders framförande av visan avviker helt från Törnbergers. Visan får i hennes tolkning en tungt markerad rytm i jämn takt och melodin förses med vissa ornament.

Som jag påpekar i artikel IV (s. 142) för sångsättet tillsammans med den rekonstruerade stråkharpans bordunklanger in visan i en "ålderdomlig", **historisk klangvärld**. Musikerna använder sig medvetet av ett "medeltida ljudidiom" i avsikt att försätta lyssnaren i en icke specificerad historisk tid, eller som Bohlman uttrycker det (1988 s. 130): "Replacing this concept of timelessness is one in which the past is consciously invoked to serve as a surrogate for the present."

Det långsamma tempot och den jämna, tunga taktmarkeringen inbjuder till en långsam långdans eller kedjedans.[35] Därmed påförs visan samtidigt en funktion som dansmusik, som den knappast haft tidigare. Att Bergelt och Selander anser **dansfunktionen viktig** ser vi bl a av att skivans inslag nr A11 är en bröllopsdans från Ormsö och B8 en dansvisa från Göinge där dansare från långdansgruppen Ormen Långe medverkar, en grupp som Bergelt och Selander samarbetade mycket med vid mitten av 70-talet.

Medan vi är inne på funktionsbetydelsen kan vi också dra jämförelser med den tidigare nämnda skivan Lillfar och lillmor, som innehåller visor med motiv från ett svunnet fattig-Sveriges vardag, visor som i flera hundra år haft en funktion som småbarnströst. Texterna är långt ifrån alltid salongsfähiga och bryter därmed helt av från den barnvisetradition som skapades av Alice Tegnér, Felix Körling m fl och som flera generationer svenska barn uppfostrats med allt sedan sekelskiftet.

I slutsummeringen av min artikel IV - som ger en översiktlig analys av framförandet av medeltida ballader i grammofoninspelningar från 60- och 70-talen - tycker jag mig kunna urskilja tre olika tolkningssätt som alltså tar sig olika musikaliska uttryck:

Reproducerande - dvs. försök att så troget som möjligt följa en klingande förlaga - helst lärd gehörsvägen från äldre traditionsbärare.

Historiskt återupplivande - dvs. försök att rekonstruera ett "tidstroget" sång- och spelsätt, gärna tillsammans med rekonstruerade historiska instrument, samt försök att anknyta till en försvunnen funktion, som t ex att ballader troligen dansats.

Förnyande - genom att tillföra samtida musikaliska uttrycksmedel och/eller att använda instrument- och klangkombinationer som är främmande för den "traditionella" svenska folkmusiken. Detta leder under 80-talet till fusionsmusik och s k world music.

Marie Selander kan sägas ha gått igenom alla dessa faser i tur och ordning. I folkmusikvågens början - kring 1969-70 - då hon bl a framträdde tillsammans med Skäggmanslaget, hade hon ett reproducerande uttryckssätt. Som tidigare nämnts hade hon bl a Dansar Edvard, Malung, som förebild och lärde sig på gehör hans repertoar och hans mycket speciella sångsätt. "Dansar Edvard betydde väldigt mycket. Han var den som stämde med min bild av hur det skulle vara. Jag tyckte mycket om hans uttryck och hans sätt att ornamentera."[36] Resultatet kan avlyssnas på Skäggmanslagets skiva Pjål, gnäll och ämmel. Hon försöker där återge Dansar Edvards sångsätt som utmärks av rubaton, utdragna frasslut, ornament och mycket speciell intonation, medvetet genomförd i t ex inledningstoner. Hennes överdrivna utkrusningar av melodin - betydligt mer än i Dansar Edvards framförande - kan möjligen vara instrumentalt påverkade - hon umgicks vid denna tid mycket i spelmanskretsar och sjöng också ihop med spelmän. "Jag ornamenterade ju mycket mer än andra som jag hörde. Jag gjorde det på mitt sätt. Jag tyckte det var fint. "Hon har också själv påpekat att hennes kontakt med irländsk ornamenterad sång betydde mycket för hennes egen idealbildning kring svensk

folkmusik. Hennes val av repertoar tillsammans med det omnämnda sångsättet uppfattades av en ung, folkmusikaliskt nyväckt publik på 70-talet som på en gång exotiskt och ursvenskt och mottogs med stor entusiasm, för att inte säga hänförelse av en ung storstadspublik (deltagande observation av författaren vid Marie Selanders framträdande på Pistolteatern, Stockholm, 1970).

Det andra uttryckssättet, det historiserande tolkningssättet, speglas i grammofonskivan å än är det glädje, varifrån mitt ex. 3:5 är hämtat. Det kan också nämnas att Marie Selander och Styrbjörn Bergelt framträdde tillsammans under Sveriges Radios Folkmusikvecka i Riksdagshuset i Stockholm 1978 med en repertoar som delvis sammanföll med den just nämnda skivan. Publiken deltog då spontant i långdanserna.[37]

Under 70- och 80-talen har Selander uppträtt i olika sammanhang tillsammans med instrumentalgrupper med "icke-traditionella" instrument, t ex gruppen Vargavinter, där man utgått från folkmusikaliskt material som sedan tolkats mycket fritt med personliga och samtida uttrycksmedel.

Marie Selander har således i sin musikaliska utveckling inrymt olika förhållningssätt till folkmusiken. Ser vi till andra samtida unga sångare och sånggrupper som utgår från folkmusikaliskt material är i allmänhet deras framförande också en kombination av flera uttryckssätt. För att bredda diskussionen här vill jag visa på ytterligare ett exempel på detta från 70-talet. Ulf och Carin eller Folk och rackare som de kallade sig senare (Ulf Gruvberg f. 1946 och Carin Kjellman f. 1950) var ett vissångarpar som förde ut äldre folkligt vismaterial till en stor lyssnarkrets långt utanför de "invigda". I artikel IV hämtar jag exempel från två av deras skivor publicerade 1974 och 1979.

Med rötter i medeltiden var namnet på deras första skiva (1974) och redan skivans titel säger oss en del om vissångarnas repertoar - s k medeltida ballader och annat äldre vismaterial - och en viss historiserande inställning till materialet. I sitt framförande blandar de äldre stilmedel och historiska instrument med samtida musikaliska uttrycksmedel på ett fritt och okonventionellt sätt som tycks ha tilltalat en publik över generationsgränserna och med olika musikaliska intresseområden. Arrangemangen är musikaliskt mycket medvetet utformade. Balladernas många strofer varieras hela tiden vid framförandet dels genom växelsång, dels genom olika instrumentkombinationer i ackompanjemanget i avsikt att skapa musikalisk spänning och omväxling. På denna skiva, liksom de två följande Folk och rackare (1976) och Rackarspel (1978) används enbart akustiska instrument i ackompanjemanget.

På den senare skivan Anno 1979 utgår de fortfarande från folkligt material, men tar ett steg närmare den samtida populärmusiken genom att föra in elbas i ackompanjemanget och i sången stilelement och manér hämtade från engelsk och amerikansk balladsång. Många av de stilelement som den mycket populära engelska gruppen Steeleye Span använde under 1970-talet går igen i Folk och rackares senare skivor. Det estetiskt-musikaliska uttrycket blir viktigare än "stiltrogenheten", "traditionen" och funktionen. Samtidigt uppger Ulf och Carin mycket noggrannt varifrån de hämtat sitt material - man kan urskilja tre olika källtyper: (1) Äldre uppteckningar och tryckta folkmusikutgåvor. (2) Sveriges Radios och Svenskt visarkivs inspelningar (t ex Svea Jansson och Martin Martinsson). (3) Folkmusik"kompisar" t ex dalaspelmännen Kalle

Almlöf och Jonny Soling och de norska spelmännen Trond Villa och Jörn Jenssen – som de spelat tillsammans med – och Marie Selander.

Många sånggrupper är liksom Folk och rackare helt och hållet **sceniskt** intriktade. Under 70–talet växer samtidigt fram en ny form för vismusicerande, **visstuga**. Den kan beskrivas som visvännernas svar på spelmansstämman, ett tillfälle för visintresserade att träffas, utbyta repertoar och sjunga under okonstlade former. Många utövare av folklig vissång ansåg att man i visstugans form bäst anknöt till visans egentliga plats och funktion – det vardagliga, okonstlade hemmusicerandet.[38]

Folklig vissång kom under 80–talet att konsolideras och specialiseras som en särskild vokal form avgränsad genom repertoar och sångsätt gentemot konstmusik **och** vissång så som den t ex utövas av Visans Vänner. Under 80–talet ordnades visseminarier på flera håll i landet, vid vilka just folkliga sångsätt diskuterades.[39] Folklig sång kom också att inlemmas i undervisningen på Musikhögskolan i Stockholm, vid den linje som kallas särskild studiegång, men också inom röstpedagogiska klassen. Maria Röjås, Lena Villemark, Marie Selander och Susanne Rosenberg, samtliga mycket aktiva genom framträdanden och undervisning i folklig vissång under hela 80–talet[40], har alla på olika sätt bidragit till den folkliga vissångens erkännande vid Musikhögskolan men också vid musikfolkhögskolor (t ex Malungs folkhögskola).

Sist i den här diskussionen vill jag återknyta till stråkharpan. Den är en i raden av historiska folkmusikinstrument som rekonstruerades och började byggas på 70–talet: äldre former av nyckelharpa, säckpipa och vevlira – samtliga borduninstrument. Spelmännens intresse har inte enbart gällt byggande, utan också rekonstruktion av spelsätt, repertoar och historik. Så har t ex två stora monografier över två borduninstrument, vevliran och säckpipan, publicerats under senare år.[41] Rekonstruktionen av säckpipan är också ett både lyckosamt och representativt exempel på det samarbete som funnits från 70–talet och framåt mellan utövare och institutioner – i det här fallet spelmannen Per Gudmundsson, byggaren Leif Eriksson, Insjön och Dalarnas museum.[42]

Bordunintresset under 70– och 80–talen slår alltså igenom i flera dimensioner – dels, som här, i **byggande och utövning** av historiska **borduninstrument**, dels i själva **spelsättet** på fiol. Här ser vi också en specialiseringstendens i samtida folkmusikutövning – sedan 80–talets mitt förekommer årligen särskilda bordunstämmor på olika håll i landet. Det svenska bordunintresset är utan tvekan en del av ett internationellt historiskt intresse för borduninstrument (jfr s. 120). Karl Dallas menar i sin artikel The Roots of Tradition (Laing, Dallas m fl, 1975) att borduntänkandet är länkat till folkligt musikutövande över både geografiska gränser och tidsgränser:

> "The prevalence of the drone in folk music is an interesting example of the way in which the folk will constantly revert to stylistic type, despite what the musical technologists may have put into their hands in the form of instrumentation. Apart from obvious examples like the various kinds of bagpipe, the appalachian mountain dulcimer, the jew's harp and the country fiddle, whose practitioners are constantly and deliberately brushing their bows across neighbouring strings to create a drone effect,

the drone appears in a number of disguises: /---/ the way melodeon-players will sound the tonic and dominant chords over and over with the left hand regardless of what melody is being played with the right, and, in more modern terms, the popularity of open-tuned guitars among electric folk like Sandy Denny, in which an unfretted string rings through all the changes like a true drone."(Laing, Dallas m fl 1975, s. 109 f.)

Drivkrafter och mönsterbildningar

En ny generation

De förändringar som sker i svensk folkmusik under 70-talet, både musikaliskt och sociologiskt, står de ungdomliga utövarna för. Det är de unga spelmännen som invaderar spelmansstämmorna, som bildar folkmusikgrupper och som ger ut grammofonskivor. I de exempel, som jag i detta kapitel valt att illustrera förändringarna med, är utövarna vid inspelningstillfället i 20-30-årsåldern - Martin Martinsson undantagen. Även om många tonåringar söker sig till spelmansleden under 70-talet - flera 15-16-åringar blev då riksspelmän, t ex Marie Stensby, Tanum, Sven Ahlbäck, Morkarla och Åsa Jinder, Upplands Väsby - så är det de något mognare ungdomarna, som hunnit utveckla sin sång- och spelstil, som publiceras/publicerar sig på grammofon.[43]

Men var fanns grogrunden för denna generationsväxling inom folkmusikleden? I vilka miljöer formades och växte detta folkmusikintresse bland unga? Var det i stadsmiljö eller på landsbygden? Var folkmusikrepertoaren en naturlig del av deras musikmiljö eller var den en exotisk "upptäckt"? Fanns det kanske ideologiska skäl till att ägna sig åt folkmusiken? Var folkmusiken de arbetslösas och utstöttas musik eller blev den ett fritidsintresse eller t o m kanske en livsstil för välutbildade ungdomar? Det är intressanta frågor av musiksociologisk art som hittills berörts ganska översiktligt (bl a Folkmusikvågen 1985, Ling 1979). Jag har heller inte här möjlighet att, inom ramen för denna studie, föra en uttömmande diskussion kring frågorna, eftersom detta skulle kräva ett annat källmaterial. En intressant fråga är t ex vad den kommunala musikskolan betytt i sammanhanget? SVA:s intervjuer med unga spelmän på 70-talet visar att ett påfallande stort antal fått sin fioltekniska grund lagd i kommunala musikskolan, däremot mycket sällan folkmusikintresset. Men med utgångspunkt från mina anförda exempel vill jag ändå försöka anföra några synpunkter som kan bidra till bilden av folkmusikvågens unga musikanter.

Att den svenska folkmusikvågen var en del av en internationell folkmusikrörelse har redan antytts (och utreds mer på s. 116 ff.), liksom att den var starkt beroende av den alternativa svenska musikrörelsen. De folkmusikorganisationer som fanns i landet - spelmansförbunden och Svenska ungdomsringens distrikts- och lokalavdelningar - stod i många fall för konservativa och stelnade attityder i odlingen av folkmusik och folkdans och medelåldern bland medlemmarna var ofta hög. Det bidrog säkerligen till att den nya generationen spelmän förhöll sig svala till dessa organisationer[44] och kände sig mer lierade med Musikrörelsens musiker av olika slag eller skapade nya kontaktnät.[45] Men

samtidigt utnyttjades givetvis de redan uppodlade kontaktytorna, som de ovan nämnda organisationerna stod för, t ex spelmansstämmorna och Zornmärkesuppspelningarna.

De "nyväckta" vid 60-talets slut hade alltså organisationer att falla tillbaka på och de hade dessutom ett stort insamlat material - både skriftligt och ljudande - att hämta repertoar ifrån. Det fanns vissa "folkmusikbegrepp" som de kunde ta över, som gav folkmusiken och deras eget musikutövande en identitet, begrepp som "tradition", "gehörsspel" och "muntlig tradition". Dessa begrepp hade serverats genom Sveriges Radios och Arnbergs program- och utgivningsverksamhet, men också av Jan Ling i hans bok Svensk folkmusik (1964), som blev något av en bibel för de nyväckta som törstade efter "folkmusikkunskap".[46]

Ser man till folkmusikvågens framväxt i Sverige, dvs. 60-talets andra hälft så framgår det av kommentarerna till mina fem exempel att det fanns några "folkmusikhärdar" som är tydligt urskiljbara. Det är fråga om dels orter, dels evenemang, där folkmusikmöten uppstår och blir nyskapande och varifrån sedan influenser strömmar ut samtidigt som "härdarna" drar till sig fler intresserade. Sådana tidiga härdar har jag tyckt mig finna, förutom i Stockholm, också i Uppsala och Arvika samt vid Delsbo- och Ransäters-stämmorna. Jag skall motivera dessa påståenden.

Musikrörelsen manifesterade sig först i **Stockholm** i slutet av 60-talet med en aktion mot Tonårsmässan 1968 och senare med Gärdefesten 1970. Även om Musikrörelsen i första hand förde fram den progressiva musiken, främst rockmusiken, så blev den också en plattform för de grupper som ville ägna sig åt den svenska folkmusiken och blandformer mellan folkmusik och rock. Musikrörelsens tidning, Musikens Makt, ägnade påfallande mycket utrymme åt folkmusik, både internationell och svensk. Grupper som Träd, gräs och stenar och Gunder Hägg/Blå tåget - Musikrörelsens flaggskepp kanske man vågar säga - stod modell för många av de folkmusikgrupper som startades inte bara i Stockholm, utan också i Göteborg och Malmö och snart också i övriga delar av landet.[47]

De nya spelmans- och folkmusikgrupper som bildades i Stockholm valde ofta att stå utanför de etablerade spelmanslag som fanns i Stockholm vid 60-talets slut och under 70-talet. Stockholms spelmansgille, som bildats 1944, hade inom sig olika grupperingar av spelmanslag. I de flesta av dessa var medelåldern hög.[48] Det bildades unga utbrytargrupper, t ex Viltstråk, som i början av 70-talet var ett rent spelmanslag (fioler och nyckelharpor) med dala- och jämtlåtar på repertoaren. Vartefter medlemsantalet i Viltstråk ökade, breddades också repertoaren och instrumentariet (gitarr, banjo, cittra, dragspel m.m.) och laget sönderföll så småningom i olika folkmusikgrupper med specialisering av repertoaren, t ex låtar från Shetland eller från Österbotten.

Nordingarna var en annan tidig, mycket aktiv dans- och spelgrupp bestående av storstadsungdomar som specialiserade sig på polskdanser. De samlade själva in dokumentärt material som de sedan omsatte i praktiken vid mycket populära spel- och danskvällar i Stockholm från 1970 och framåt. Spelmansmusikens funktion som dansmusik var för dem en viktig länk i sökandet efter en musikalisk identitet och i tillämpningen av folkmusiken som ett alternativ till den kommersiella, passiva konsumtionsmusiken (se nedan). Efter förebilder från bl a Danmark och Ungern bildades i Stockholm vid 70-talets mitt särskilda danshus[49] (Mariahissen, Sofia

ungdomsgård bl a) som blev de nya folkmusikhärdarna – dit drogs inte bara storstadsspelmännen utan också besökande spelmän från hela landet. Både grupper och enskilda folkmusiker tog ställning för den fria och oorganiserade musiken genom gatumusicerandet som blommade upp i 70-talets Stockholm efter förebilder från andra storstäder.[50] Några av Stockholms många spelmanslag och folkmusikgrupper aktiva under 70-talet finns presenterade på grammofonskivan Spelmansmusik i Stockholm (Caprice CAP 1249; 1981).

Aktion på Sergels torg för ett Folkmusikhus i Stockholm. Foto: Per-Ulf Allmo.

Vispråmen Storken (f.d. jazzklubben Storken) blev i början av 60-talet ett tillhåll för huvudstadens visintresserade. Trubadursång och folkliga visor framfördes inför en publik av entusiastiska "spisare". Margareta Söderberg (f. 1937) från Stockholm hörde till de första på 60-talet som på Storken tog upp den folkliga vistraditionen på ett sätt som bröt mot gängse manér att "sjunga folkvisor". Inspirerad och påverkad av Sveriges Radios program och skivinspelningar hämtade hon både repertoar och sångsätt från några av

radions folkliga "storsångerskor", Svea Jansson och Ulrika Lindholm – dessa var båda bosatta i stockholmstrakten under 60-talet. I artikel IV gör jag en jämförelse mellan Svea Janssons och Margareta Söderbergs sätt att framföra en och samma visa. Sid Jansson, Stefan Demert och Jeja Sundström hörde också till de Storken-sångare som hade folkliga visor på sin repertoar. De odlade framför allt komisk-burleska visor och deras framträdanden kan sägas återknyta till sekelskiftets bondkomik (jfr Ramsten 1980 s. 153). I slutet av 60-talet företog de omfattande turnéer i landet tillsammans med spelmännen Björn Ståbi och Pers Hans – "Visor och bockfot" (jfr s. 84).

I **Uppsala** studerade Kalle Almlöf och Anders Rosén i slutet av 60-talet. Bl a på V-Dala nation uppstod en folkmusikalisk härd med Almlöf och Rosén som centralfigurer. Många unga spelmän har vittnat om hur deras intresse för folkmusik väcktes där:

> "Jag hade alldeles nyss flyttat hem (till Jämtland) ifrån Uppsala där jag hade pluggat och spelat fiol med Kalle Almlöf och alla dom där på G-H och V-Dala och dom jämtar som fanns där. Det var liksom en väldig folkmusikvåg då 68-69-70. Skäggmanslaget kom ju då. Man började intressera sig lite mer för vad för folkmusik som fanns ute på fältet, bakom allt det här som vi höll på med." (ur intervju med Håkan Roos, f.1946, en av medlemmarna i Lekstulaget, Jämtland)[51]

Vid Zornmärkesuppspelningarna 1973 uppgav Kristina Ståhl (f. 1951), Älvdalen, att hon lärt sin speciella stråkfattning av Simon Simonsson (f. 1946) under sina studieår i Uppsala.[52] Simonsson i sin tur uppgav att han lärt sig spela ihop med Kalle Almlöf och Anders Rosén i Uppsala under 70-talets första år och att han hade stråkfattningen efter Kalle.[53] I Uppsala fanns samtidigt nyckelharpsspelmannen Ceylon Wallin, som fler och fler vallfärdade till sedan de träffat honom på bl a Ransäterstämman (jfr Bengt Löfbergs uttalande s. 89). Också Wilhelm Grindsäter – senare medlem av Skäggmanslaget – vistades en period vid denna tid i Uppsala.

På Folkliga musikskolan i Ingesund, Arvika, möttes 1967-68 stockholmaren Wilhelm Grindsäter, sörmlänningen Bengt Lindroth och värmlänningen Gert Ohlsson och bildade en spelmansgrupp som vid framträdande på Delsbostämman kom att kallas Skäggmanslaget. **Spelmansstämmorna i Delsbo och Ransäter** var de stora välbesökta stämmorna under 70-talets första år, dit folkmusikhungrande vallfärdade – inte minst från Stockholm – och där också många nya kontakter skapades.

Bingsjöstämman var under de första åren en relativt liten och exklusiv stämma där i första hand dala-repertoaren odlades. Under 70-talet växte den i storlek och blev, jämte Delsbostämman och Ransäterstämman, ett folkmusikens Mecka för unga folkmusikentusiaster från hela Sverige.

Lokala, privata initiativ fanns också i det tidiga skedet. Hos smålandsspelmannen Bengt Löfberg – på hans släktgård **Kimramåla** – träffades med början 1967-68 spelmän och dansare årligen under en sommarvecka, mellan jul och nyår och vid logdans på hösten. Bland besökarna fanns flera av de namn som redan nämnts ovan.[54]

Utan tvekan var de uppräknade ställena viktiga mötesplatser i det tidiga skedet av Folkmusikvågen. När den sedan börjat rulla uppstod nya mötesplatser och nya grupperingar. **Jokkmokks marknad** blev en sådan mötesplats, där t ex gruppen Norrlåtar debuterade och där Härdelin och Grindsäter uppträtt tidigare under 60-talet tillsammans med Vifast Björklund.

Det förvånar säkert en och annan att jag nästan gått förbi Dalarna och bara tagit upp Bingsjöstämman när det gäller folkmusikaliska mötesplatser i detta för folkmusiken så viktiga landskap. Det beror bl a annat på att där fanns inom spelmansförbundet starka krafter (t ex Knis Karl Aronsson och Erik Moraeus; se Ling-Ramsten 1990) som borgade för en återväxt i spelmansleden. Där kan man alltså inte se samma generations-brott vid slutet av 60-talet som på många andra håll. Dessutom fanns viktiga dala-härdar utanför själva landskapet, t ex i Uppsala, som redan nämnts, och i Dalaföreningen i Stockholm.[55] Under 70-och 80-talen uppstår allt fler härdar i själva landskapet kring Musik vid Siljan, Malungs folkhögskola (med Jonny Solings pedagogiska insatser) och Falun Folk Music Festival.

Som vi ser finns dessa folkmusikaliska mötesplatser i det tidiga skedet dels i städer, dels vid folkmusikevenemang knutna till vissa orter. Initiativet kommer dock ofta från stadshåll och i inledningsskedet finns det utan tvekan en **urban övervikt**. Senare under 70-talet finns en jämnare fördelning mellan större städer och landsbygd.

De unga folkmusikerna i våra exempel representerar både storstad, småstad och landsbygd och egentligen är det bara Almlöf och Rosén från Malung och i viss mån Tore Härdelin från Södertälje/Delsbo som kan sägas ha vuxit upp med spelmansmusik eller åtminstone mött den som barn. Övriga har kommit i kontakt med folkmusiken mer slumpmässigt eller via annan musik, t ex rockmusik och irländsk folkmusik (Marie Selander) eller via något instrument som man lärt sig spela (Styrbjörn Bergelt). Gemensamt för dem alla är att de har **gymnasial eller postgymnasial utbildning** av något slag. Flera av dem har högskolestudier bakom sig. Så långt kan de sägas vara representativa för folkmusikvågens unga musiker. På annat sätt är de inte representativa, nämligen när det gäller att ha musiken som huvudsysselsättning och försörjning, vilket samtliga musiker i våra exempel kan sägas ha - åtminstone under 70-talets första hälft. Detta gäller alltså de unga folkmusikerna -i fråga om Martin Martinsson är förhållandet givetvis annorlunda.

Här är också på sin plats att framhålla **individens betydelse** i förändringsprocessen, något som Philip Bohlman också understryker i sin studie av folkmusiken i dagens samhälle: "I persistently call attention to the importance of the individual folk musician as an agent of change and creativity."(Bohlman 1988 s. XIX). Individens betydelse i förändringsprocessen har säkerligen varit stor i alla tider, men är givetvis lättare att följa i det samtida materialet. Just Bohlmans uttryck "agent of change and creativity" passar väl in på en artikel med titeln Tradition och förändring i svensk spelmansmusik utarbetad tillsammans med Jan Ling (1990). Med utgångspunkt i spelmansmusiken i Leksand studerade vi just individens roll i formandet av lokala musiktraditioner. Vi kunde där visa hur individuella ställningstaganden - det gällde i det här fallet dels tre medlemmar av släkten Gudmundsson, dels Knis Karl Aronsson - för och emot viss

repertoar och utförandepraxis kom att bygga upp ett lokalt musikutövande som konsoliderats som typiskt för leksandsbygden och som nu fortsätter i tredje led.

I framställningen här har vi kunnat följa vissa namn som dyker upp i olika folkmusikaliska sammanhang. Det är t ex ingen tillfällighet att malungsspelmännen Kalle Almlöf och Anders Rosén nämns i texten på flera olika ställen. De har utan tvekan varit mönsterbildande repertoarmässigt och stilistiskt för en generation svenska spelmän under 70-talet, dels genom live-framträdanden och kurser, dels genom grammofonutgåvorna.[56]

För att ta ett annat av våra exempel här, så har Marie Selander genom sin mångsidighet och framträdanden i de mest skilda sammanhang - och inte minst genom grammofonutgåvorna - aktivt lanserat en vokal folklig repertoar som utförandemässigt medvetet står utvalda äldre traditionsbärare nära och där visornas funktion och politiska betydelse understryks.[57]

Under 70-talets folkmusikvåg fick fonogrammet stor genomslagskraft som spridningsmedium. (jfr artikel VI). I inledningen lämnas en del uppgifter som rör publicerade grammofonskivor under denna period - och det är ju också till stor del denna offentliggjorda ljudande bild av folkmusiken som jag utgår ifrån i denna skrift. Men det finns också ett annat ljudmedium som revolutionerar traderingsmönstret under denna period, nämligen ljudkassetten. Behändiga småkassettbandspelare dyker upp på spelmansstämmor, kurser, visstugor, danshus, etc. inte enbart för att bevara en ljudande minnesbild av tillfället, utan kanske framför allt för att själv kunna dokumentera sina idoler och förebilder bland spelmän och sångare och på så vis tillägna sig en ny repertoar och samtidigt lyssna och ta efter spel- och sångstilar.

Förändringsmönster avlästa i utommusikaliska parametrar.

Om vi närmare granskar de grammofonskivor som nämns i detta kapitel avviker layout och kommentarer och andra detaljer från den tidigare kommersiellt utgivna folkmusiken, främst turistskivor, men också mer seriös utgivning av spelmansmusik. Omslagen pryds där ofta av studiofoton av uppställda spelmän i bygdedräkt. De skivor som tagits upp här illustreras av foton på folkmusikerna i **vardagskläder** spelande i köket eller i annan **vardagsmiljö** i hemmet. Övriga illustrationer visar företrädesvis arbetssituationer i lantlig miljö eller i skogs- och gruvindustri (Norrlåtar). Spelmännen står själva för de ofta fylliga kommentarerna i konvolutet med noggranna uppgifter om varje låts traditionssamband, om förebilder bland äldre spelmän, åsikter om utförandepraxis etc. Påtagligt är också att man **markerar att den instrumentala och vokala traditionen hör ihop** - till skillnad från spelmansrörelsen som enbart odlat den instrumentala musiken. Samtliga skivor som här berörts har också sånginslag. På Skäggmanslagets första skiva finns insprängda a cappella-visor med Marie Selander. På skivan Västerdalton liksom efterföljaren Stamp, tramp och långkut varvas spelmanslåtarna med visor insjungna av äldre traditionsbärare. I Norrlåtars Folkmusik från Norrbotten sjunger medlemmar ur gruppen själva till en del av inslagen.

I skivkommentarerna finns också ofta **ideologiska ställningstaganden** i uttalanden som:

"Låtar betyder för oss musik som kommmer från folket och inte från finkulturen eller societeten." (Skäggmanslaget, Pjål, gnäll och ämmel)

"En anda av gemenskap och samarbete, som var vanlig i byarna förr, har levt var i enskilda bygder ända till vår tid. Långdansen är ett uttryck för en sådan livsstil, där glädje och ansvar liksom är ett. I vår tid tänker folk för mycket i begrepp som jag, mig och mitt, där vi i stället borde tänka vi, oss och vårt." (Almlöf och Rosén, Stamp, tramp och långkut, 1975)

Vi kan också jämföra med citat ur konvoluttexten till Norrlåtars skiva Urminnes hävd s. 94 och spelmän på "Syd" i Än svänger det s. 78. Uttalanden som dessa står långt ifrån de kort hållna konkreta uppgifterna om innehållet i radions utgåvor eller annan kommersiell utgivning.

Genom att grammofonproduktionerna så gott som genomgående görs av folkmusikerna själva på egna eller lokala småbolag (Fjedur, Hurv, Bordun, Ett minne för livet, Manifest osv.) har de också fullständig kontroll över innehåll och utförande. Även tekniskt avviker de från gängse produktioner - det är inte den kliniskt perfekta ljudupptagningen musikerna är ute efter. Därför har de i de flesta fall tagit avstånd från studioinspelning. I stället har inspelningarna gjorts i vardagsmiljö med spelmännens fotstamp, springsteg från de dansande vännerna som är på besök, knaster från brasan i öppna spisen, etc., som ger en atmosfär som för in lyssnaren i en **musiksocial gemenskap**. I skivkommentarerna framhålles också **dansfunktionen**, att spelmansmusiken ska fungera till dans.

"...vi spelar på vårt sätt och på ett sådant sätt att man ska kunna dansa till musiken." (Norrlåtar)

"Avskiljer man någon av beståndsdelarna i en fungerande rytmisk dansmusik, där musik, dans och miljö är ett, förlorar man en del av skönhetsvärdena." (En roliger dans)

"Låtarna har haft en social funktion som dansmusik, marschmusik eller rituell musik, någon funktion som konsertmusik har de med säkerhet aldrig haft." (Pjål, gnäll och ämmel)

Följdriktigt har flera av de här nämnda skivorna dansinslag eller är helt och hållet inspelade till dans (En roliger dans; Stamp, tramp och långkut; å än är det glädje..). Inte bara namnen på skivbolagen, utan också skivornas titlar (Pjål, gnäll och ämmel; Folk som vi; Urminnes hävd; En roliger dans; Stamp, tramp och långkut) alluderar på musikernas programförklaringar och musikaliska ställningstaganden.

Som antyddes ovan finns i samtliga skivkommentarer noggranna uppgifter om varje enskild låts traditionssammanhang eller källa. I **traditionsbegreppet** ligger flera kopplingar till rådande ideologi: traditionsleden borgar för att det är **folkets musik** - den tillhör alla och ingen. Traditionsleden blir länkarna till en förkapitalistisk tid och borgar för en **antikommersiell musik**. Traditionsbegreppet blir också ett medel att **auktorisera**

en lokal musikkultur (t ex hos Norrlåtar). Vi ser alltså hur traditionsbegreppet skär tvärsigenom alla exempel och blir ett slags auktorisation för varan, som bekräftar att det är fråga om "äkta" folkmusik.

Pernilla Nilsson har i sin rapport från Folkmusik och Dansåret 1990 undersökt pressens spegling av folkmusik under åren 1980, 1988 och 1990 - alltså ett decennium senare - och tar bl a upp begreppet tradition.

> "Ett ständigt återkommande ord i artiklarna är **tradition**. Det förekommer i vitt skilda betydelser som traditionsbärare, folkmusiktradition, stämman har blivit tradition osv. Jag upplever det som att ordet tradition oavsett hur det används ger folkmusiken en historisk förankring. Det är detta ord som bekräftar att folkmusiken är gammal."[58]

Traditionsbegreppet förmedlar därmed en **tidlöst historisk aspekt.**

Förändringsmönster i det musikaliska uttrycket.

De fem exempel som tagits upp i detta kapitel kan enbart antyda den starkt förändrade ljudbilden i 70-talets stora utbud av folkmusikinspelningar på grammofon jämfört med de inspelningar vi rört oss med i föregående kapitel. Men, för att använda John Blackings termer (1977; jfr inledningen s. 14), det är inte någon förändring på makronivå. Det är helt och hållet fråga om förändringar **inom** systemet, även om de musikaliska förändringsmönstren visar upp starka kontraster. Vi har kunnat konstatera att det är en ny generation, för vilken folkmusiken blivit en del av en livsstil, som söker nya klangliga förebilder, en musik som både individen och kollektivet kan identifiera sig med idelologiskt - estetiskt - emotionellt .

I många fall hamnar den nya generationen folkmusiker på kollisionskurs med de musikaliska ideal som formats och odlats inom spelmansrörelsen i flera decennier - i andra fall är de verksamma inom spelmans- och folkdansrörelse och har där bidragit till förändringar i musicerandet inom "traditionens" ramar. På en del håll - Siljanstrakten är ett exempel - kan man knappast ens tala om generationsbrott, eftersom där tycks finnas en naturlig återväxt. Genom folkmusikens starka ställning i kulturlivet i detta område har här spelmän ur flera generationer stått för många av förebilderna till den "utifrån" kommande nya spelmansgenerationen. Detta gäller både musikaliskt och organisatoriskt.

De ganska utförliga diskussioner som här förts i anslutning till de olika exemplen visar på ytterst differentierade musikaliska uttrycksformer och ger i förstone en något splittrad bild av 70-talets folkmusikutövning. Men det går utan tvekan att urskilja vissa mönster i den förändrade klangbilden, mönster som jag ska försöka sammanfatta här.

Det musikaliska utbudet visar att det finns en **kärna**, en gemensam nämnare av repertoar, sång/spelstilar, samspelsformer, instrumentarium hos 70-talets folkmusiker, en kärna av förebilder som kanoniserats av spelmansrörelsen, av folkviseforskare, men kanske framför allt hämtade från de spelmän och sångare som radion presenterade i

program och på grammofon. Kärnan blir utgångspunkt för högst olika musikaliska uttryckssätt, som vi kunnat se av diskussionerna.

Ett sätt är att **förstärka det "folkliga"** – medvetet eller omedvetet gentemot konstmusikens hegemoni och schlagerindustrins dominans. Det gör man genom att odla och i vissa fall överdriva vissa stilistiska attribut, utmärkande för folklig utförandepraxis inte enbart i Sverige, utan på många håll i världen. Sådana parametrar är ornamentik, bordunspel, dansbar rytm. Folkligt sångsätt[59] hör också hit liksom det medvetet okonstlade ackompanjemangsspelet på dragspel[60] eller "tramporgel" (jfr Norrlåtar).

Ett annat sätt är att ta avstamp ifrån "kärnan" och söka **klanglig förnyelse**. En del har på så sätt sökt sig bakåt i historien med hjälp av rekonstruerade folkliga instrument och därtill hörande repertoar och utförandepraxis och funnit ett **"ålderdomligt" sound** som motsvarar deras bild av folkmusiken. Andra har i ett fördomsfritt förhållande till "kärnan" hämtat musikaliska stilmedel från samtida populärmusik, från jazz, från utomnordisk folkmusik bl a och skapat en **nutida folkmusiksyntes**. Spännvidden är alltså stor och till det återkommer jag i min slutsummering.

Parallella förändringsmönster i musiklivet i övrigt.

De förändringsprocesser i folkmusiken från slutet av 60-talet och framåt som här diskuterats utgör förvisso ingen isolerad företeelse i svenskt musikliv. Det går att visa på parallella tendenser och utvecklingar på så gott som hela musikområdet – dock med en viss tidsförskjutning.

Det avståndstagande från den etablerade folkmusikutövningen, bl a från spelmansrörelsen och dess inställning till det folkmusikaliska materialet, från folkdansrörelsen osv., som vi kan utläsa av de skivutgåvor som här diskuterats, kan sägas vara ett slags revolt inåt, inom genren, riktad mot de egna leden. Vi känner igen den från musiklivet i stort och bör se den som en naturlig och nödvändig konstnärlig förnyelseprocess. Vi kan t ex dra trådarna vidare till de happenings som framfördes av radikala tonsättare, musiker och dansare i Fylkingens regi på 60-talet och som i mångt och mycket var en reaktion mot den seriösa musikens former och medel, bl a mot konsertinstitutionen.

Själva framväxten av en viss musikform tolkas ofta som en revolt riktad utåt mot etablissemanget både på det stora och det lilla planet. **Rockmusikens** framväxt på 60-talet, t ex, har i åtskilliga historieskrivningar fått personifiera ungdomskulturens revolt mot samhället, mot vuxenvärlden, mot musikindustrin osv. Samtidigt innebär revolten – eller något mildare uttryckt avståndstagandet – ett sökande efter en egen musikalisk identitet, något som gäller alla musikformer, även folkmusiken. P.-E. Brolinson & H. Larsen har i sin publikation Satisfactions. Studier i ungdomskulturens musikestetik (1990) ingående behandlat begreppet ungdomskultur och dess musikaliska uttryck i rockmusiken. Åtskilligt av det som författarna anför som utmärkande för rockmusiken i dess olika utvecklingsfaser hittar vi något senare paralleller till i 70- och 80-talens folkmusik.

Författarna framhåller bl a "det spontana och opretentiösa å ena sidan och teknisk finslipning /---/ å den andra" (s. 38) i rockmusiken. Detta uttalande skulle lika gärna kunna röra folkmusiken under 70-talet, där, som vi ser av de anförda exemplen, det å

ena sidan finns ett ställningstagande för det enkla, spontana musicerandet där alla känner igen sig och kan delta, å andra sidan en teknisk drivenhet och specialisering som leder till framträdanden och engagement av professionell karaktär. I det senare fallet blir professionalismen allt tydligare under 80-talet, då vissa folkmusiker blir folkmusik-artister som livnär sig på folkmusikengagement av olika slag eller pedagoger utbildade vid Musikhögskolans i Stockholm folkmusikpedagoglinje.

Jag vill belysa parallellerna i rock- och folkmusikens utveckling ytterligare med några citat. Brolinson & Larsen beskriver Bob Dylans förebilder, bl a Woody Guthrie och Pete Seeger:

> "I denna stil är enkelheten i den musikaliska dräkten en väsentlig dygd. Utförandet får inte innefatta några moment av instrumental eller vokal ekvilibristik, tvärtom måste det ge sken av folklighet, hederlighet och "var mans uttryck". Det oslipade soundet med munspel, oskolad röst med lätt svävande intonation och okonstlat gitarrkomp hade associationer till 'det enkla folkets' musicerande med de små resurser som fanns till hands." (s. 253)

Denna nyenkelhet uttrycks också i 70-talets folkliga musicerande på olika sätt,t ex i ackompanjemangsstilen och repertoarvalet hos Norrlåtar, eller - för att gå utanför de här angivna exemplen - det oslipade råa soundet som medvetet odlades under några år vid 70-talets mitt och kunde avlyssnas vid spelmansstämmor och liknande evenemang, nämligen det "överdrivna" bordunspelet ackompanjerat av ljudligt taktstampande med träskor.[61]

Enkelhet, parad med ett stort behov av spontanitet och oberoende i skapandet, framhålls också av Brolinson & Larsen som viktiga element i vissa tidiga rockmusikinspelningar - framför allt merseybeat - där musikerna medvetet avstår från "perfektionism och studiopolerad klangbild" (s. 210) samt viss rockmusiks "organisatoriska koppling till fristående småbolag" (s. 102). Vi ser här direkta paralleller till skivproduktionen på folkmusikområdet med inspelningar gjorda i vardagsmiljö och utgivna på egna småbolag.

Här bör också nämnas rockmusikens "öppenhet för stilintryck och idéer hämtade från andra repertoarområden" (Brolinson & Larsen s. 294). Indiska musikformer och musikinstrument - t o m indisk livsstil och klädedräkt - har t ex varit en stor inspirationskälla under olika perioder på 60- och 70-talen, inte enbart inom rockmusiken (jfr Beatles) och jazzen (t ex Rena Rama), utan också bl a i vissa folkmusikgruppers framförande av svensk folkmusik (t ex Folk och rackare). Likaså har svenska folkmusikgrupper hämtat stilelement och instrument och ibland också repertoar från olika europeiska folkmusikkulturer, t ex grekisk, rumänsk, ungersk (bl a gruppen Orientexpressen). Så har t ex på 80-talet det grekiska instrumentet bouzouki tagit sig in i svensk folkmusikutövning och accepterats av en stor folkmusikpublik bl a tack vare spelmannen Ale Möllers förmåga att anpassa spelsättet till den svenska repertoaren.[62]

Utan tvekan har folkmusiken i vissa fall också direkt påverkats av rockmusiken när det gäller inspelningstekniska detaljer. Fade out-tekniken t ex är ju en rent ljudteknisk

manipulation som kommit med fonogramutgivningen av populärmusik och som naturligtvis är ett helt främmande stilelement i den akustiskt traderade folkmusiken. Denna teknik har använts i 70-talets skivinspelningar, dels i mer puristiska spelmansproduktioner, t ex Bengt Löfberg i Unga spelmän från södra Sverige[63], dels i bearbetningar av visor och låtar, t ex av grupperna Folk och rackare och Kebnekaise. Fade in & out-tekniken ger ett slags evighetsperspektiv åt det enskilda musikstycket - utan början och utan slut - och man uppnår den tidlöshet som Bohlman uttrycker "carries the weight of continuity and tradition" (Bohlman 1988 s. 130).[64] En grupp som Folk och rackare närmade sig under 70-talet mer och mer populärmusikens inspelningsteknik genom att utnyttja studioteknikens alla möjligheter till en totalkontroll rent ljudmässigt av produktionen, samtidigt som de övergick till elförstärkta instrument.

I kapitel 2 nämner jag det nyväckta intresset för medeltids-, renässans- och barockmusik i Sverige under 40- och 50-talen. Detta intresse får påspädning utifrån under 60- och 70-talen genom grammofonutgåvor och konsertturnéer av specialensembler för **tidig musik**, som musikforskarna nu föredrog att kalla denna musik. Studio der Frühen Musik, verksam i München, genomförde bl a en lång turné i Sverige 1971 i Rikskonserters regi och medlemmar ur ensemblen återkom även senare till Sverige och höll kurser i interpretation av medeltids- och renässansmusik. Concentus musicus från Wien, spelande på tidstrogna instrument, gjorde bl a 1972 en uppmärksammad grammofoninspelning i Sverige tillsammans med Kammarkören och Musica Holmiae. Early Music Consort of London, bildad 1967, blev det brittiska svaret på Concentus musicus och Studio der Frühen Musik, och betydelsefull genom sina många grammofontolkningar av tidig musik. Musica Holmiae, som bildades i Stockholm på 60-talet, bestod av professionella orkestermusiker och specialiserade sig på barockmusik - främst tidig barock. Joculatores Upsalienses, en amatörensemble, började sin verksamhet i studentkretsar i Uppsala 1965. Den har sedan dess företagit åtskilliga turnéer både inom och utom Sverige, där den levandegjort källmaterial från medeltid och renässans. Gruppenn har betytt mycket för intresset för både professionella och amatörmusiker i Sverige genom sina experiment med rekonstruktion av historiska instrument och uppförandepraxis.

Och det är här som 70-talets folkmusiker och utövare av tidig musik har gemensamma intressen. Säckpipa, vevlira och andra historiska borduninstrument har fått en revival i båda lägren och man kan samlas kring en delvis gemensam repertoar och föra diskussioner kring instrumentbygge och spelsätt. Föreningen för Tidig Musik startade 1979 och i föreningens tidskrift kan man från starten följa de "tidiga musikvännernas" öppenhet inför den kunskap man kan hämta från folkmusikalisk tradition. I årg. 1 nr 3 (1979) finns en längre artikel av Gunno Klingfors med titeln Barockmusiklåtar?, där författaren med jämförelsematerial från Svenska låtar diskuterar äldre uppförandepraxis på violin-instrument. Och i årg. 2 nr 1 (1980) presenteras vevliran i både folklig och konstmusikalisk tradition av Jan Winter, som själv huvudsakligen ägnat sig åt framträdande med folkmusikaliskt material.

Mellan folkmusikanter och utövare av tidig musik kom alltså ett regelrätt samarbete till stånd. Med andra ord, i arbetet med rekonstruktion av borduninstrument - och uppförandepraxis i anknytning till dessa - upphörde i praktiken de "musikhistoriska"

genregränserna. I 70-talets alternativa musikrörelse fanns som mål att spränga de vedertagna genregränserna (se bl a Fornäs 1979, Lahger 1980, Kjellberg 1985 s. 250 samt artiklar i Musikens makt). Detta tog sig uttryck i improvisationsgrupper som rörde sig fritt mellan rock, jazz, utländsk och svensk folkmusik. Arbete och Fritid var en sådan grupp, som bland sina medlemmar räknade jazzsaxofonisten Roland Keijser och som också lierade sig med spelmannen Anders Rosén (ex. 3:2). Kebnekaise, som bestod av rock- och jazzmusiker, spelade elektriska versioner av svensk och utländsk folkmusik jämte egna kompositioner (Kebnekaise. Silence SRS 4618; 1973). I musikerkollektivet Ett minne för livet ingick gruppen Iskra, som förhöll sig fri till alla musiktraditioner, och sångerskan Marie Selander (ex. 3:5). Dessa exempel rör 70-talet. Under 80-talet utvecklas flera av de grupper vars medlemmar på 70-talet tillhörde de mer puristiska folkmusikutövarna, t ex Groupa, Enteli och Kvickrot, i riktning mot den "gränslösa" musiken, där de i egna kompositioner och i bearbetningar av svensk folkmusik blandar stilelement från många olika håll.

Internationell folkmusikrevival

Den förändringsprocess som diskuteras i detta kapitel är som redan antytts en del av en internationell revivalrörelse. Snart sagt varje land i Europa, men även i andra världsdelar, har under 60-, 70- och även 80-talet haft sin folkmusikrevival. Efter att i detta kapitel ha följt den svenska folkmusikrevivalen och dess förändringsprocess, anser jag det befogat att göra en kort jämförelse med de uttryck revivalen har tagit sig i andra länder. Finns där gemensamma ideologiska och sociokulturella värderingar som "ligger i tiden" och som påverkat de musikaliska uttrycksmedlen? Vilken funktion kan folkmusiken fylla i de moderna välfärdsstaterna? Hur beroende är den av moderna ljudmedia?

Först på senare år har musiketnologer börjat intressera sig för detta samtidsfenomen. Den inom ICTM nybildade "study group on revival" möttes till ett kollokvium i juli 1990 i Falun. Ett 20-tal "papers" från deltagarna - som representerade alla världsdelar utom Afrika - vittnade om de olika musikaliska uttryck denna revival tagit sig och de sociala och politiska förtecken som fanns med i bilden. Ett sammandrag över gemensamma iakttagelser gjordes och jag skall strax kommentera det.[65]

Men först kan det vara intressant att något mer ingående försöka jämföra 70-talets svenska folkmusikvåg med motsvarande revivalrörelser i ett par andra länder. Jag har valt två europeiska områden med mycket olika kulturtraditioner: s k "folk song revival" i England och Skottland samt danshusrörelsen i Ungern, två revival-rörelser med mycket olika förutsättningar.

När det gäller England stöder jag mig främst på den information som finns att hämta i Pickering & Green, Everyday Culture - Popular Song in the Vernacular Milieu (1987), som dels ger en sammanfattning av "Postwar folksong revival" i England, dels presenterar en "case study" om en visklubb i nordvästra England. Kapitlet Folk-Rock in Britain av Robin Denselow i The Electric Muse (Laing, Dallas m fl, 1975) har varit en kompletterande källa. Revivalrörelsen bland skotska folksångare har ingående behandlats av Stephanie Smith i hennes doktorsavhandling med titeln A Contextual

study of singing in the Fisher family (1988). Danshusrörelsen i Ungern har följts och utförligt analyserats av Owe Ronström i hans artikel med samma namn (ingående i Musik och kultur, 1990), där han också redogör för ungerskspråkig litteratur på området. Jag stöder mig alltså på uppgifter i hans redogörelse samt Ferenc Bodors sammanställning Nomadic Generation. Youth and folk art in hungary 1970–1980 (1981). Ferenc Sebös och Bela Hálmos föredragningar under ICTM:s revivalseminarium i Falun 1990 har givit mig ytterligare perspektiv på den ungerska danshusrörelsen. Det är knappast motiverat att här ge en löpande framställning om de båda rörelsernas framväxt och utveckling. Jag tänker därför enbart visa på intressanta paralleller till och väsentliga avvikelser från den svenska rörelsen.

Rent kronologiskt är rörelserna inte synkroniserade. Den brittiska folksångarrevivalen räknar 50-talets början som utgångspunkt för olika aktiviteter i England och Skottland som hänförs till revival.[66] Rörelsen breddas alltmer under 60- och 70-talen med ett stort antal folk song clubs, med utgivning av skivor och sånghäften och med programserier i radio och TV.

Den ungerska revivalrörelsen föds senare. En pådrivare var den mycket uppmärksammade tävlingen i konsten att sjunga folkvisor, anordnad av ungerska TV 1969 (Röpülj Páva=Flyg, påfågel). Det första informella danshuset anordnades 1972 och vid mitten av 70-talet gjorde den historiskt inriktade Sebö-ensemblen flera turnéer med ungersk folkmusik i bagaget i olika europeiska länder. Som revivalens höjdpunkt kan räknas den första danshusfestivalen i Budapest 1982 med 20.000 deltagare. Men för såväl England-Skottland och Ungern som Sverige gäller att 70-talet var det decennium då folkmusikrevivalen var i sitt mest dynamiska skede. De politiska förtecknen blir allt tydligare under 60- och 70-talen och återspeglas också i de musikaliska uttrycken. Västeuropa präglas av en ungdomlig vänstervind, som också kopplas till stora proteströrelser mot kärnvapen, mot Vietnamkriget etc. och alternativröreler mot det kapitalistiskt styrda etablissemanget och dess utsugning av jordens resurser. I kampen tog man musiken till hjälp, protestsånger efter amerikanskt mönster (Bob Dylan m fl), men också "folkets musik" från det egna landet. Denna medvetet ideologiska användning av folkmusiken återfinns i de brittiska CND-kampanjerna (Campaign for Nuclear Disarmament) under 60-talet (Smith s. 114 ff.), liksom senare i Sverige. En viss nationalistisk tendens kan också avläsas i användningen av lokala folkmusiktraditioner i proteströrelserna mot t ex utbyggnad av den amerikanska flottbasen Polaris i Skottland (Smith s. 118 ff.) och utbyggnaderna av Norrlandsälvarna i Sverige och Norge (Norrlåtar), men framför allt i Ungern, där återupplivandet av äldre transsylvanska dans- och musiktraditioner i sig blev en protest mot systemet och regimens organiserade folklorensembler med arrangerad musik och dans. Den första stora danshusfestivalen i Budapest (1982), t ex, sågs från myndigheternas sida som alltför okontrollerad och avbröts genom att polisen rensade lokalen (Ronström 1990 s. 153).

Själva upprinnelsen till folkmusikrevivalen företer många likheter i de nämnda traditionsområdena. Den uppstår i stadsmiljö (London, Glasgow, Edinburgh, Budapest, Stockholm, Uppsala etc.) bland de stora ungdomskullar som föddes efter kriget och som tillhörde "en växande urban intellektuell medelklass" (Ronström s. 130). Internationellt kända folksångarartister som Woody Guthrie, Pete Seeger, Bob Dylan blev musikaliska

förebilder som banade vägen för ett intresse, som kom att inriktas på den egna folkmusiktraditionen. I mönsterbildningen har sedan - precis som vi kunnat följa i Sverige - enstaka individer haft stor betydelse: i England Ewan MacColl och Peggy Seeger, i Skottland Hamish Henderson, Norman Buchan, the Fishers m fl, i Ungern Ferenc Sebö och Béla Halmos. Även enstaka traditionsbärare har blivit förebilder och idoler: t ex Jeannie Robertson i Skottland (Smith, s. 196 ff.).

Folkmusiken får också i de olika kulturerna ett socialt symbolvärde. Romantikens idéer om "folkets musik" får en ny värdeladdning i demokratins namn. Folkmusik och folkdans tillhör alla och är till för alla och blir en naturlig tummelplats för sociala kontakter. Allaktiviteten som idé har redan nämnts i samband med de svenska skivinspelningarna och vi möter den också i den ungerska danshusrörelsen.[67] Det var inte bara att danshusen skulle vara öppna för alla. Utifrån danshusen växte det också ut en kurs- och lägerverksamhet (med folkmusik, folkdans, folkkonst, byggnadsvård, utställningar m.m.) där allt sköttes av danshusrörelsens egna medlemmar.[68] De brittiska folk clubs eller folk song clubs var också organiserade som "non-profit making" kooperativ där kända artister (som MacColl och Peggy Seeger) uppträdde gratis tillsammans med lokala förmågor och där sånghäften, nyhetsblad och folkmusiktidskrifter såldes och spreds bland intresserade.

Mönster och förebilder i den internationella revivalrörelsen.

Betydelsen av fonogram, radio och TV som traditionsförmedlare och mönsterbildare i denna nutida revivalrörelse kan knappast överskattas. Stephanie Smith har ägnat ett längre avnitt i sin avhandling åt massmedias roll i den skotska revivalrörelsen (s. 113 ff.). Det var ofta just i äldre inspelningar som de unga folkmusikentusiasterna första gången mötte en gången generations traditioner i ljudande form, en utförandepraxis som för många var närmast exotisk.[69]

> "It was a little while before postwar folksong enthusiasts began to listen systematically to the recordings of country singers and musicians made by Grainger and later by the BBC /---/ and when they did, it was often, initially, with a sense of shock at the alien-sounding styles, so different from the sound-ideal of folk-clubs and the studio-recording of professional revivalists."(Pickering & Green s. 31)

> "Det var en totalt främmande slags musik som nu nådde den stora publikens öron. Innan Sebö, Halmós och de andra började framträda hade knappast någon utanför folkmusikexperternas trånga krets haft möjlighet att höra sådan musik. /---/ Mötet framstod för många närmast som en chock. Instrumentbehandling, tonkaraktär, ackompanjemangsteknik, intonering, hela musikens sound var annorlunda." (Ronström s. 138)

De **dokumentära fonogramserier** med "traditionsinspelningar" som publiceras under 70- och 80-talen får ses som en direkt följd av det behov av förebilder som fanns hos

revivalrörelsen. Arkivinspelningarna fick en ny funktion genom att inte enbart förse forskarna med material, utan också unga utövande folkmusiker med förebilder.[70] De stora kommersiella grammofonbolagen upptäckte att det fanns en publik för folkmusikfonogram och satsade under några år på denna "genre".[71] Utmärkande för fonogramutgivningen är annars att den sker i folkmusikernas egen regi på små oberoende bolag - helt i linje med den rådande ideologin inom revivalrörelsen.

I både kapitel 2 och 3 har jag diskuterat begreppet **levande tradition**, ett begrepp som genomsyrat synen på folkmusik även i de andra berörda länderna de senaste decennierna. Den skotske läraren och folkmusikfrämjaren Norman Buchan skriver i ett uttalande om grundaren av School of Scottish Studies, Hamish Henderson, att han förstod "the importance of a living tradition", och med det menade att han värnade om insamling av traditionsstoff samtidigt som han insåg att den skotska vistraditionen måste föras vidare genom att unga sångare fick tillfälle att lyssna till äldre traditionsbärare och att de blev så insatta i sin egen traditionsbakgrund att de kunde förnya den med egna visor (Norman Buchan on Hamish. Tocher no. 43, 1991 s. 21). I sista ledet av begreppet "levande tradition" ligger underförstått ett krav på äkthet och autenticitet, nödvändigheten att söka sig till källan för att förstå traditionen och kunna fortsätta den.[72]

Den ungerska danshusrörelsen lade stor vikt vid att musiken och dansen användes aktivt och levande i motsats till den föregående generationens stela uppvisningsdanser på scenen med en passiv publik. Danshusrörelsens egen skivserie fick också titeln Élö népzene (Levande folkmusik).[73] I 70-talets Ungern gav sig 20-åriga folkmusikentusiaster ut i Bartóks och Kodálys fotspår för att samla in de gamla bytraditionerna men också för att lära sig spela och dansa i den rätta miljön.

> "Needless to say, what a chance it was, that the musicians from the cities could hear the peasant music not only from the notes, but to be able to listen to it live, in its original milieu." (Bodor 1981 s. 15; cit. också i Ronström s.144)

De ledande ideologerna inom danshusrörelsen (t ex Sebö) påpekar och understryker att det aldrig får bli en imitation av spel- och danssätt, utan att det är viktigt att lära sig formlerna (el. "språket") för att kunna föra traditionen vidare (bl a Bodor 1981). Här möter vi således en direkt parallell till Henderson, Almlöf och Stinnerbom (se ovan).

Som en motvikt till det amerikanska inflytandet på repertoar och sångstil (gitarr- och dulcimer-ackompanjemang) i den tidiga brittiska revivalrörelsen hävdade Ewan MacColl vikten av att hålla sig till det egna traditionsområdet både repertoar- och utförandemässigt, en trossats som vann många anhängare och fick stor utbredning under 60-talet i både England och Skottland. De renläriga hämtade sina förebilder hos t ex de skotska traditionsbärare som kunde avlyssnas live eller via inspelningar (Jeannie Robertson, Jimmy Macbeth, Davie Stewart m fl). Unga sångare experimenterade med "songs they were learning from traditional singers and recordings, using primarily imitative rather than interpretative techniques in performance" (Smith 1991). Parallellerna med Sverige är här tydliga (se art. IV). I Sverige gick man t o m ett steg längre i renlärighet och det hävdades på många håll att sångaren eller spelmannen skulle vara född och uppvuxen

i sitt traditionsområde för att kunna tillägna sig den rätta "spel- och sångdialekten" (jfr bl a Sven E. Svenssons uttalande s. 62).

Sökandet efter **historiska förebilder**, efter ett slags autenticitet i det förgångna, speglas inte bara i repertoaren, utan också i instrumentarium och utförandepraxis. I Folkmusikvågen (1985) beskrivs ur svensk synvinkel hur historiska instrument som stråkharpa, äldre former av nyckelharpa, säckpipa, vevlira och resonanssträngade fioler rekonstrueras och används som dans- eller ackompanjemangsinstrument i folkmusikutövningen på 1970- och 80-talen. I Ungern upplever också säckpipan och vevliran en renässans vid samma tid liksom kontran (en tresträngad altfiol), det ungerska ackompanjemangsinstrumentet som återfanns som en "traditionsspillra" i avlägsna transsylvanska byar. Enligt Ronström (1990 s. 144) var det delvis i protest mot att den zigenska musiken kallades för ungersk folkmusik som danshusrörelsen kom att odla de musik- och dansformer och spela de instrument som hörde hemma i den ungerska bondetraditionen, bl a alltså säckpipa, vevlira och kontra. Det är att märka att samtliga dessa instrument är **borduninstrument**. Både instrument och spelsätt används som stark kontrast till den virtuosa, melodifixerade zigenska uppvisningsmusiken. Samspelsformer är en annan utförandepraktisk parameter som den nya generationen folkmusiker sökt förebilder för i historiska källor – i Sverige t ex "grovt och grant", i Ungern kontraspel. Dessa samspelsformer får ses som ett alternativ till eller avståndstagande från konstmusikaliskt influerat stämspel, förhärskande i respektive lands etablerade folkmusikorganisationer.

Genom att den unga folkmusikgenerationen i de berörda länderna har ett starkt behov av att legitimera sin folkmusikutövning hos levande traditionsbärare eller i historiska källor, faller det sig naturligt att åtskilliga unga sångare och spelmän också ägnar sig åt insamling, forskning och utgivning av sitt lands folkmusik. Här kan vi alltså återigen dra paralleller mellan England–Skottland, Ungern och Sverige. Många av folkmusikerna i dessa länder har utifrån sitt folkmusikintresse skaffat sig akademisk utbildning och kombinerar musikutövning med insamlande och utgivning av folkmusikaliskt material i eller utanför institutionstjänster.

* * *

Den här översiktliga jämförelsen ger vid handen att det, trots olika samhällsstrukturer och skilda musikkulturer i övrigt, finns påfallande många paralleller i dessa länders sätt att "fånga upp" folkmusikvågen, i den ideologiska inställningen till folkmusikutövningen och i traderings- och uttryckssätt. Av Linda Fujies redogörelse för ICTM:s revivalkollokvium framgår också att det är mer som förenar folkmusikutövningen i de olika ländernas revival än som skiljer dem åt: urbanisering, teknologisering, auktorisation genom "levande tradition" och historiska källor, innovation, solidaritet och gemenskap.

I länder med socialistisk regim har dock, enligt samstämmiga uppgifter från de berörda delegaterna (dåvarande Sovjet och DDR, liksom Ungern), den revitaliserade folkmusiken spelat rollen av en **musikalisk opposition mot den politiska situationen** – i de baltiska staterna har folkmusiken t o m knutits till de nationalistiska frihetssträvandena. I Grekland fick den förbjudna rebetican en renässans som "gerillamusik" riktad mot den på 60-talet härskande militärjuntan.

Just denna utrerat politiska roll har folkmusikrevivalen givetvis inte haft i västvärlden[74], även om den också där haft politisk anknytning, dock på ett mer lokalt plan (se ovan).

När det gäller själva de **musikaliska uttrycken** tycks de flesta länder odla sina egna lokala repertoarer och spelstilar, vilket betyder att man har ett gemensamt förhållningssätt till den egna "traditionen", även om det ljudande materialet följdriktigt skiljer sig åt väsentligt. En gemensam, framträdande stilparameter är dock bordunspelet, som i flera länder hör till den instrumenttradition som finns i landet, t ex säckpipa (Ungern, Skottland, Irland och medelhavsländerna) men som också odlas genom rekonstruktion av historiska folkmusikinstrument, som vevlira, mungiga, musettedragspel m fl och genom bordunspel på fiol. Givetvis finns också i de flesta länder grupper som på folkmusikalisk grund skapar ny musik (t ex DDR-gruppen Jams som nått stor popularitet i sitt hemland).

Vid ICTM-kollokviet var också alla eniga i att i den senaste folkmusikvågen finns ett behov av "self-expression", till individuellt skapande, samtidigt som idén om kollektivet hyllas (jfr Almlöfs uttalande i artikel VI). Detta är bara en av många till synes motsägelsefulla parametrarna i förändringsprocessen och det leder osökt över till en slutsummering.

Noter

1. Jfr också progressiva kulturföreningar på andra områden, t ex Arkivet för Folkets historia.

2. Ett slags motsvarighet till Woodstock-festivalen 1969.

3. Johan Fornäs, Tältprojektet. Musikteater som manifestation. Stockholm/Göteborg 1985.

4. Detta speglas bl a i pressen, framför allt i recensioner av fonogramutgåvor.

5. Pjål, gnäll och ämmel finns numera även som CD (Sonet SLPCD-2510).

6. Jfr Svenska Låtar, Hälsingland (1928) s. 123.

7. Uppgifterna hämtade ur Christina Mattssons intervju med Thore Härdelin och Wille Grindsäter i Delsbo 1984-11-28 (SVA BB 3266-67).

8. Jfr Rolling Stones scenklädsel; Brolinson & Larsen s. 218-219.

9. MNW 17P. Återutgiven på MNW CD 17 1989.

10. Beteckningen "folkrock" är ingalunda entydig. Laing, Dallas etc, tar upp begreppet på flera ställen i boken The Electric Muse. The Story of Folk into Rock (1975). Brolinson & Larsen (1990) menar att det är en beteckning på "sinsemellan olika stilar, som förenas av att de i något avseende anknyter till de nämnda folkmusikaliskt orienterade strömningarna, men samtidigt eftersträvar ett up-to-date sound." s. 260)

11. 1974 32 sändningar varav Gråtlåten 17 ggr
1975 130 sändningar varav Gråtlåten 43 ggr, Ryttarpolskan 15 ggr
1976 164 sändningar varav Gråtlåten 67 ggr, Ryttarpolskan 30 ggr
1977 124 sändningar varav Gråtlåten 14 ggr, Ryttarpolskan 50 ggr
1978 27 sändningar varav Gråtlåten 3 ggr, Ryttarpolskan 10 ggr.
(Mattsson 1985 s. 137)
Här hade det varit intressant att ta fram mer statistik för att göra en jämförelse med några av de andra här citerade folkmusikskivorna. Dessvärre har det visat sig efter idoga efterforskningar att radions statistik från dessa år har gallrats ut.
När det gäller försäljningsstatistik uppger Sonet att siffrorna tyvärr gallrats bort sedan LP-skivan ersatts av CD.

12. Man vågar kanske påstå att marken var förberedd sedan flera år genom att folkliga visor fick en revival inom populärmusiken. Matts Arnberg skriver i en artikel i Spelmansåret 1966: "I dag kan smarta managers fylla Stockholms konserthus genom att ordna folkmusikkonserter med gästande artister långväga från. Hootenannyband - både inhemska och utländska - är säkra kort både för grammofonproducenter och managers. Och de otaliga popbanden tar gärna upp visor på sin repertoar." (Ur Folkmusik - det är fint det. Några reflektioner om folkmusikintresset och insamlingsarbetet.)

13. Intervjun utförd av Jan Ling. Citatet hämtat från utskrift av bandad intervju. (MS hos Jan Ling)

14. Brolinson & Larsen (1990) har lämnat en kortfattad och täckande definition av begreppet "sound": "..soundet upplevs som den totalitet av klang och rörelse som genomgående präglar det musikaliska förloppet." (s. 395)

15. Jfr Brolinson & Larsen 1990, s. 105: "Slutligen kan man utpeka artister som utan att fungera som representanter för bredare stilskikt och utan att initiera trender ändå ägnas stor uppmärksamhet. Dessa artister 'representerar' i stort sett bara sig själva, och framstår närmast som excentriska. Under sin högkonjunktur blir de föremål för betydande uppmärksamhet, men avger normalt inga betydande impulser för den fortsatta utvecklingen."

16. Detta spelsätt där spelmannen utnyttjar de lösa strängarna i hög grad för att få ett flerstämmigt spel är vanligt i Norge och västra Sverige (jfr Ahlbäck 1989 s. 3). I artiklarna III och VI benämner jag detta spelsätt omväxlande bordunspel och flersträngsspel. Här har jag valt att använda termen bordunspel genomgående - även om det inte alltid är frågan om en liggande bordun. Jag har, alltsedan detta spelsätt började utnyttjas i allt högre grad av de unga spelmännen på 70-talet, diskuterat med spelmännen deras egen terminologi, som skiftar från spelman till spelman. Det vanligaste tycks dock vara de två ovannämnda benämningarna. Två värmlandsspelmän, som i hög grad utövar detta spelsätt, Leif Stinnerbom och Matts Berglund (se artikel VI), t ex, förordar flersträngsspel respektive bordunspel. Den amerikanska musiketnologen Pandora Hopkins behandlar detta spelsätt i sin skrift Aural thinking in Norway. Performance and Communication with the hardingfele (1986) och kallar där detta spelsätt "playing lyra-way", en term egentligen kopplad till spelsättet på viola d'amore: "a term used for the performance of a thick-textured fiddle music characterized by the simultaneous sounding of several strings in drones and, sometimes, true polyphony. It always implied a flat bridge, a short neck, and the use of scordatura tunings." (Hopkins s.123)

17. Korta ettor och långa tvåor utmärker utförandet av springlekar i dessa svensk-norska gränstrakter (jfr Ramsten 1982, s. 206 f. samt intervju med Åker Erland, SVA BA 881).

18. Ramsten 1982 s. 28 ff.

19. Ett program producerat av Norsk Rikskringkasting ingick också i serien. Håkon Asheim, ung spelman från Valdres, medverkade i detta program som byggde på Övergaards uppteckningar från Valdres. Håkon Asheim har nyligen skrivit en uppsats med titeln: Einar Övergaards slåtteoppskrifter etter Ulrik i Jensestogun. En svensk notesamling som kilde til et spelemannsrepertoar i Valdres i 1890-åra. (stencilerad uppsats, Oslo 1991). Jag citerar ur inledningen: "Nesten helt siden boka kom ut, har jeg tatt slåtter til mitt eget repertoar fra disse notene, oppmuntret av en sterk og voksende lokal interesse for den store Aurdalsspelmannen, Ulrik i Jensestogun. Noen av de glemte slåttene etter ham ser ut til å vaere kommet tillbake til den levende tradisjonen på denne måten." (s. 1)

20. Utskrift av bandad intervju gjord av Jan Ling. MS hos Ling.

21. Utgiven på grammofonskivan Äldre svenska spelmän vol.1, CBS 64918. Återutgiven 1990 Schilling Records SR 005.

22. Jfr bl a SVA BA 372-379.

23. SVA BB 2629.

24. SVA BA 4029-30.

25. Samisk musik inspelad i Norrbotten ingår i Sveriges Radios stora Lp-utgåva Jojk, som publicerades 1969. Det fanns överhuvudtaget mycket litet uppteckenat och inspelat av norrbottnisk folkmusik innan Norrlåtar började sin verksamhet. Det som fanns hade gjorts på privat initiativ, bl a av Bengt Martinsson, Jokkmokk/Gällivare (Jfr Martinsson 1966-67 och Ternhag 1973).

26. Det kan också tilläggas att folkmusikgruppernas fantasifulla namn har förebilder i rockmusikens namnskick.

27. Uppgiften hämtad ur Svante Lindqvist & Lars Hedström, Folkmusik i Norrbotten, 1990.

28. Jfr Björk m fl, Bruket av stavelser i spontan sång. Seminarieuppsats KTH, Musikakustik 1989 samt J. Sundberg, Tra-la-la eller da-ba-da? - stavelseval vid spontantextad sång (Sumlen 1989).

29. I Martin Martinssons fall har repertoarsammanställningen gjorts med avsikt att dokumentera och spegla en lokal repertoar och porträttera en traditionsbärare med en stor och sammansatt folklig visrepertoar. Martinsson har inte själv medverkat vid urvalet av inspelningar till skivan, utan det har författaren till denna studie stått för. Urvalet består i första hand av visor från olika stilskikt (se Edén m fl 1983) ur Martinssons släkttradition samt trallade låtar efter traktens spelmän. Däremot är urvalet inte representativt för Martinssons hela visrepertoar - Evert Taube-visor och annan trubadurrepertoar har inte tagits med.

30. Vid en spelmansstämma i Rättvik 1969 träffade hon två jazzmusiker, Urban Yman och Kjell Westling, som hade börjat spela låtar och som i sin tur tipsade henne om att rättviksspelmannen Petters Erik kunde sjunga visor.

31. Uppgifterna om Marie Selander har hämtats från författarens intervju med henne 1991-10-07 (SVA BA 4052-53).

32. Uppgifterna hämtade ur texthäftet till grammofonskivan Tagelharpa och videflöjt, MNW F8, 1979.

33. Jfr Kjellström 1985 s. 99 ff.

34. Jfr Ling 1965 s. 48 ff.

35. Jfr kvaddans på Färöarna och rekonstruerad balladdans i Norden.

36. Detta och följande citat från Marie Selander är hämtade ur den omnämnda intervjun med henne 1991-10-07.

37. Jfr Folkmusikvågens kassettbilaga Caprice CAP 11309, inslag nr B7.

38. Ett exempel på detta är den årliga Spelmansstämman i Stöde, Medelpad, som genom en stark manifestation från landskapets vissångare under 70-talet kom att bli en spelmans- och folksångarstämma. Under stämman ordnas där en visstuga. Stödestämman -78 finns dokumenterad på grammofon GSM LP 79/04.

39. Det mest omfattande visseminariet var det nordiska kvädarseminarium som ägde rum i Årjäng, Värmland, i augusti 1983.

40. En representativ samling utövare av folklig vissång i Dalarna kan avlyssnas i grammofoninspelningen Visfolk och tralltokar (Amigo AMCD 719), 1991.

41. Allmo & Winter, Lirans hemligheter (1985) samt Allmo, m fl, Säckpipan i Norden. Från änglars musik till djävulens blåsbälg (1990).

42. Samarbetet resulterade bl a i en Lp-skiva med säckpipsmusik, Per Gudmundsson, säckpipa, med vänner (Giga Glp-8) som tilldelades Svenska grammofonpriset för bästa folkmusikproduktion 1983.

43. Denna generationsväxling i svensk folkmusik bekräftas av de uppgifter som jag återger i artikel III, s. 49, där jag med utgångspunkt från Zornmärkesuppspelningarna gjort en statistisk beräkning av ålders- och könsfördelning bland deltagarna under åren 1966-1983.

44. Jfr t ex uttalanden av Bengt Löfberg s. 89 f. och Norrlåtar s. 93.

45. 1981 bildades Riksföreningen för folkmusik och dans (RFoD). Se vidare Saether, Folkmusiken lever (1984) s. 7.

46. "Folkmusiken kännetecknas framför allt av att den i princip lever utan hjälp av tryck eller nedskrifter. Man lär sig visor och instrumentallåtar uteslutande efter gehör, och musiken kan på detta sätt fortplantas vida omkring och från generation till generation. Detta brukar kallas muntlig eller oral tradition." (Ling 1964, s.9)

47. T ex Norrlåtar med bas i Luleå. Många var verksamma inom de "Musikforum" som startades på flera håll i Sverige.

48. Jfr intervjuer SVA BA 3218-19.

49. Under rubriken Danshusen, folkmusikens nya hem (Saether, Folkmusiken lever, 1984, s. 51 ff.) lämnas en redogörelse för de olika typer av danshus som startades på 70-talet.

50. Denna verksamhet finns dokumenterad på skivan Gatumusik från Stockholm sommaren 76 (Caprice CAP 1124).

51. Insp. av Bo Isacsson 1975; SVA BB 704.

52. Både Ståhl och Simonsson använde sig av bordunspel, vilket underlättades av att de höll fiolen mot bröstet och fattade stråken en bra bit ovanför froschen - ett spelsätt som behandlas i artiklarna III och VI samt i ex. 3:2.

53. SVA BA 1996.

54. Uppgifterna hämtade från författarens intervju med Bengt Löfberg SVA BA 4029-30.

55. Jfr Ulla Lindgrens artikel Uppsala filial till Dalarna i Dalarnas Spelmansblad årg.3 nr 2 (1983), s. 13.

56. Almlöf och Rosén har var och en på sitt håll fortsatt att profilera sig som folkmusiker under 80-talet - Almlöf med pedagogiska insatser vid spelmanskurserna på Malungs folkhögskola och Rosén genom skivutgivning och forskningar i den äldre polskans historia.

57. Jfr intervju med Marie Selander i Musikens Makt nr 3 1973.

58. Pernilla Nilsson, "Det är som gräshoppssvirr och fågelsång...". Rapport om folkmusiken och dess utövare, åhörare och Folkmusik och dansåret sett genom pressens ögon. Musikmuseets rapporter 1991:2, s. 44.

59. Jfr grammofoninspelningen Visfolk och tralltokar (se ovan) samt Susanne Rosenberg, Lisa Boudres sångliga och melodiska gestaltning i tre visor. En analys av ett folkligt sångsätt (1986).

60. I 70-talets folkmusikutövning har dragspelet i olika former, framför allt det äldre durspelet, fått en renässans. Två 70-talsutgåvor, Birgit Kjellström, Dragspel. Om ett kärt och misskänt instrument (1976) samt grammofonutgåvan Munspel och handklaver, den första skivan i serien Folkmusik i Sverige. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv 1 (1973), får ses som en markering för en ny syn inom folkmusikforskningen på instrument som dragspel och munspel.

61. Jfr Zornmärkesuppspelningarna från 1970-talet i SVA-inspelningar.

62. Jfr grammofonskivan Ale Möller, bouzoukispelman. Med vänner. Giga Glp-11.

63. Caprice CAP 1099.

64. Jfr Middleton (1990), s. 95.

65. Linda Fujie, ICTM Colloquium, "Revival and Renewal in Folk Music and Dance". MS.

66. Startandet av husmöten med folksångare och traditionsbärare i Glasgow; folkfestivalerna "ceilidhs" i Edinburgh med framträdanden av traditionsbärare (1951-54); Alan Lomax' och Hamish Hendersons inspelningsresa i Skottland (1951); Ewen MacColls folk clubs i London (från 1953) samt hans radio-framträdanden coh konserter tillsammans med hustrun Peggy Seeger. Den brittiska folksångarrevivalen hade i sin tur tagit starka intryck av den amerikanska folksångarvågen som startade redan på 40-talet

med sådana legendariska namn som Leadbelly, Woody Guthrie och senare Pete Seeger. (Se bl a Laing-Dallas m fl, The Electric Muse. The Story of Folk into Rock (1975)

67. Jfr också den svenska "danshusrörelsen" med samma idéer, t ex i Linköping:
"De nyfrälsta spelmännen i 'Paganini-grupperna' började snart längta efter ett ställe där de kunde få spela till dans. Det var inte långt från tanke till handling, och 1979 startades Linköpings danshus på Linggården. De aktiva hade höga ambitioner och ideal: Musiken skulle användas till dans, alla skulle ges tillfälle att spela, man skulle umgås, buskspela och ibland bjuda in riktiga storspelmän. Det drevs även en cafeteria. Entusiasmen höll ett par år, och under glansperioden var det fullt hus var 14:e dag." (Saether, Folkmusiken lever, 1984, s. 68)

68. Tonfallet 1977 nr 11-12; Bodor 1981, s.73.

69. Jfr de unga folkmusikernas intresse för Arnbergs inspelningar.

70. Skivserierna The Folk Songs of Britain /Topic/; Scottish Tradition /Tangent/; Hungarian Folk Music /Hungaroton/; Folkmusik i Sverige /Caprice/.

71. T ex CBS utg av Äldre svenska spelmän I och II - överföring av fonografinspelningar 1913-1920 ca.

72. Jfr Stinnerboms och Almlöfs uttalanden i artikel VI samt Löfbergs uttalande s. 89 f.

73. Ronström (1990), s.143.

74. Jfr jazzen i USA och calypson på Trinidad; Malm 1981, s.174.

Coda. Perspektiv på förändringsprocessen.

I denna coda ges vissa sammanfattande synpunkter, samtidigt som den tjänar som ett metodavsnitt med perspektiv både bakåt och framåt. Vid en tillbakablick på det material som här presenterats ligger det nära till hands att strukturera förändringsprocessernas dynamik i form av polariteter. Med utgångspunkt från min text skulle sådana polariteter kunna vara:

notinlärning - gehörstradering
sceniskt framförande - sång & spel i funktion (t ex till dans)
arrangerad folkmusik - "traditionsenligt" framförande
spelmanslag - folkmusikgrupp
allspelsrepertoar - lokal repertoar
monofont spel - polyfont spel
tradition - innovation

Dessa är några av de kriterier som befunnits utmärka folkmusikens tradering och utförandepraxis under den period som jag behandlat här. De kan alla inordnas under vidare begrepp:

historism - radikalism
exotism - ackulturation
nationalism - internationalism
individualism - kollektivism
populism - elitism
amatörism - professionalism
differentiering - konsolidering
informella kontakter - formalisering
"gröna vågen" - urbanisering

Kontrasteringar av detta slag är egentligen en sociologisk arbetsmetod som ofta används i kulturanalys och som kan vara en god hjälp när det gäller att klargöra de grundläggande mönstren i en förändringsprocess. Men det bör understrykas att den enbart är ett hjälpmedel och att det inte är fråga om ett "antingen-eller". I stället innehåller en kulturell process "både-och". Det är snarast i spänningsfältet mellan polariteterna som skeendet äger rum - Green & Pickering (1989) varnar för de konsekvenser som

skenbara dikotomier kan ge upphov till ("the danger of these opposed categories is that they can set up an either/or dichotomy between two types of society."; s. 25).

Bohlman (1990) hävdar en mångdimensionell syn på folkmusikens förändringsprocesser i modern tid:

> "The many contexts of folk music in the modern world mean that musical change occurs multidimensionally. Musical change ceases to observe deterministic paths of development, along which specific causes yield predictable effects."(s.140)

Liknande tankegångar anför Bruno Nettl (1983) när han avvisar de teorier om förändring han dittills mött i musiketnologisk litteratur som alltför förenklade och generaliserande. I stället föreslår han att man listar och väger mot varandra olika inre och yttre faktorer som har en roll i förändringsprocessen. "It would seem that one possibility is to view the process of change as depending on equilibrium among various factors." (s.186)

För att återknyta till Bohlman så studerar han i sin framställning växelverkan hos dubbla strukturer, eller snarare motsatspar. Han använder dialektiken som en metafor för pågående förändringar.

> "Thus, change ensues from the contraposition in dialectics of such elements as text and context, product and process, oral tradition and written tradition, synchrony and diachrony, and cultural core and boundary."(s.XVIII)

Bohlmans framställning kan sägas vara en variant av det ovannämnda kulturanalytiska perspektivet, en variant som jag funnit användbar som teoretisk modell i denna slutsummering.

I varje kulturell era eller intressevåg finns således en dialektik mellan polariteter som t ex tradition – innovation, historism – radikalism, som i samspel med samhälleliga förändringar och politiska strömningar formar förändringsprocessens innehåll och uttrycksmedel. Med några exempel hämtade från min text vill jag här visa hur verkligheten kan bearbetas med dessa begreppspar. Om vi lyfter ut motsatsparen **tradition – innovation** och **historism – radikalism** kan vi se hur deras spänningsfält kan avläsas på många nivåer: Vi vet att efterkrigsåren och 50– och 60–talen präglades av snabb teknisk och ekonomisk utveckling på många plan. Världen låg öppen efter krigsårens isolering, Europa byggdes upp igen och en ny generation svenskar fick möjlighet att möta de kulturella strömningarna på kontinenten. På konstmusikens område fanns den radikala tonsättarfalangen 40–talisterna (Måndagsgruppen) som hyllade den Hindemithska stramheten, men också Schönbergskolans tolvtonsteknik. Samtidigt stångades de mot en i deras tycke nattstånden alltför romantiserad upp–förandepraxis. Det senare tog sig bl a uttryck i "nytt" barockideal och i orgelrörelsen – alltså en form av historism. I Arnbergs och radions presentation av folkmusiken möter vi ett slags radikalism i avskalandet av arrangemang och harmonisering, men också en

historism i framhållandet av "ålderdomliga traditioner"och i "genuina" framföranden. På ett annat plan möts tradition och innovation i Eric Sahlström som gör om ett historiskt instrument, nyckelharpan, till ett kromatiskt instrument och därmed radikalt förändrar repertoar, klang och spelstil - dock på traditionell grund. Lanseringen av spelmanslag är en innovation kring 1950, å ena sidan med spelmansrörelsens "etablerade" traditionella repertoar och framträdande i bygdedräkter, å andra sidan anpassad till scenframträdanden med orkestern som förebild. På 70-talet växer det fram en ortodox falang som förkastar lagspel och menar att spelmännen i historiskt perspektiv spelade ensamma eller i par och att detaljerna i de lokala spelstilarna först då kommer till sin rätt. Å andra sidan finns de innovativa folkmusikerna som efter förebilder från rocken formerar sig i folkmusikgrupper med olika instrument och vars musik blir en syntes av musikaliska genrer och stilar, men där det finns en folkmusikalisk gemensam nämnare. I 70-talets musikutövning - och kanske än mer i 80-talets - hittar vi spelmän och sångare som företräder både den ortodoxa inställningen och den innovativa eller som utvecklats från den ena ytterligheten till den andra.

Motsatsparet **exotism - ackulturation** finns i olika grad i inställningen till folkmusik under olika epoker och påverkar sättet att närma sig den. Vi ser i kapitel 1 hur en "exotisk" Lapp Nils-polska ikläds en kammarmusikalisk dräkt för att accepteras av radiolyssnaren, å andra sidan hur en folkvisa förses med en harmonik som gör den "exotiskt" ålderdomlig. Av artiklarna I och II samt kap. 2 framgår att Arnberg själv förbluffades av det ålderdomliga sång- och spelsättet han mötte i Dalarna, och att han vid 50-talets början ansåg att mycket av detta var alltför exotiskt att presenteras för radiolyssnarna. Han valde i stället att vänja lyssnarna via spelmanslagen. Men 10 år senare placerar han två av Dalarnas skickligaste spelmän på scenen i Moderna museet "i eleganta kavajkostymer med Picasso bakom ryggen", införlivade i en av radions konserter med "nutida musik" och jazz. Under 70-talet ser vi hur många spelmän och sångare söker sig till de traditionsbärare som utförandemässigt stämmer bäst med deras bild av "hur folkmusik skall låta" - till de spelmän och sångare som ornamenterar mest, som intonerar svävande, som utför komplicerade rytmer, som använder bordunspel osv. - kort sagt man exotiserar folkmusiken. Samtidigt gör man den till "sin" musik och presenterar den i medvetet vardagliga sammanhang och i vitt skilda tolkningar, allt efter musikalisk hemvist.

Individuella insatser kan tyckas stå mot **kollektiva** strävanden. Jag har redan vid flera tillfällen påpekat individens betydelse på olika plan, det kan gälla lansering och kanonbildning (Arnberg) eller stilbildare (Agenmark/Pål Olle, Almlöf/Rosén, Löfberg). I 50-talets debatt om spelmanslagens vara eller inte vara fanns starka försvarare av å ena sidan den individuella utformningen av låten, å andra sidan lagspelet som social institution - medan de flesta spelmän alltsedan dess ägnat sig åt både individuellt spelande och allspel, allt efter situationen. Under 70-talets musikrörelse uppstår ett spänningsfält mellan den kommersiella musikens idollansering och -fixering och musikrörelsens ideologi om allas rätt och möjlighet att uttrycka sig i musik och dans. Utvecklingen under 80-talet har allt mer gått åt individuell specialisering på folk-musikområdet.

Ytterligare ett motsatspar kan belysa mina tankegångar: **muntlig** tradering kontra **skriftlig**. Vi ser i kapitel 2 hur Arnberg betonar att det är gehörsspelmännen som står för den äkta traditionen. Muntlig tradition blir också runt 40-talet ett kriterium på folkmusik i musiketnologiska kretsar (t ex IFMC), ett kriterium som upphöjs till norm av 70-talets unga folkmusiker (jfr Isaksson 1979, s. 11). I artikel VI diskuterar jag fem unga spelmäns tolkning av notuppteckningar gjorda strax före och kring sekelskiftet 1900. Där applicerar de olika lokala spelsätt som de tillägnat sig gehörsvägen via skilda källor. Dessa spelmäns tolkningar traderas sedan vidare gehörsvägen vid bl a spelmanskurser, men framför allt via inspelningar på grammofon och från radio. Samtidigt finns det givetvis spelmän som går direkt till uppteckningarna och gör sin egen tolkning. I vårt moderna teknologiska samhälle är det alltså inte fråga om antingen skriftlig eller muntlig tradering, utan snarare en syntes av båda traderingssätten. Det är alltså fråga om synkrona förändringar som garanterar mångfalden och vederlägger alla profetior om likriktning av folkmusikutbudet i vårt massmediasamhälle.

Att ha perspektiv på de förändringar som håller på att ske på folkmusikområdet vid ingången till 90-talet är knappast möjligt. Men några tendenser går att skönja, tendenser som jag här, till sist, skulle vilja skissa - också det med hjälp av kontrasteringar. Följande polariteter har jag funnit särskilt betydelsefulla i förändringsprocessen det senaste decenniet:

konsolidering - differentiering
informella kontakter - formalisering

Konsolidering: vi kan följa i fonogramutbudet och i scenframträdanden hur spelstilar, repertoarer och "traditioner" befästs, samtidigt som det sker en **differentiering**: vi får en mångfald i folkmusikutbudet alltifrån återupplivade historiska instrument till "världsmusik" och alla kombinationer där emellan.

Informellt musicerande och fonogramutgivning på "oberoende" småbolag, så vanligt på 70-talet, lever kvar. Samtidigt sker en klar **formalisering** i form av anpassning till kommersiella skivbolag, utnyttjande av statliga och kommunala bidragssystem, högskoleundervisning i folkmusik, utveckling från buskspel mot scenisk form (FFF, Folkmusiktältet, turnéer). De professionella folkmusikerna - alltså de som lever på folkmusiken - blir allt fler. Det bildas en ny folkmusikorganisation 1981 (RFoD). Tydligast ser vi kanske formaliseringen i Folkmusik- och dansåret 1990, en rikstäckande och genomorganiserad manifestation, där alla etablerade kanaler och institutioner utnyttjades för att bygga upp ett folkmusiknätverk i landet. Folkmusik- och dansåret utgör därmed ännu ett inslag i de dynamiska förändringsprocesser som behandlats i detta arbete.

Summary

Reverberations. Swedish folk music in a state of change, 1950–1980

Aim

In this study I attempt to **describe and analyse processes of change in Swedish folk music during the years 1950–1980, i.e. transformations in musical expression and the attitudes, forces and pattern developments which lie behind these processes.** In the actual process both stability and change are obviously implicit. In this way a process of change can be seen as continual, where innovations are confronted with what is established and "lasting", and create changes within the framework of acceptance. At the same time there are clear breakpoints or paradigm shifts, which are initiated by individual, institutional, sociocultural and aestheticising forces and phenomena.

Technical innovations and the mass media have speeded up the process of change, while, at the same time, modern recording techniques – and thereby our sound archives – have given us new opportunities to examine these processes. Radio programmes, gramophone records and archive recordings are indispensable sources for studying how folk music, purely from a sound point of view, has changed. In a series of papers published in different journals and books from 1979 onwards I have studied two stages of radical change, or paradigm shifts, in Swedish folk music, such as can be heard in the mass media, i.e. on **radio** and on the **gramophone** – the first c. 1950, and the second some twenty years later, around 1970. In the first stage Sveriges Radio (the Swedish broadcasting corporation) plays an active role in bringing about a changed view on folk music – through programmes and the publication of records. In the second stage the changes come from inside the folk–music ranks, through a generation shift – a post–war generation who, through folk music, find new musical values and make folk music part of a lifestyle.

This thesis comprises a summarising section and six papers which have been published earlier. The summarising section consists of three chapters, and should be seen as a type of main text, where the different papers are placed in a wider context. The six papers provide detailed studies in, or surveys of, the changes which take place during these decades and are, methodically speaking, very different from each other. The papers are as follows:

I. Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid (The Swedish Broadcasting Corporation, Matts Arnberg and Folk Music) (Fataburen 1979; also as Meddelanden från Svenskt visarkiv. 43.).
II. Hartsa med brylcreme. Om tradition och folklorism i 50–talets folkmusik (Rosin and Brylcreme. On tradition and folklorism in –50s folk music) (STM 1980; also as Meddelanden från Svenskt visarkiv. 45).
III. De nya spelmännen. Trender och ideal i 70–talets spelmansmusik (The New Fiddlers. Trends and revivalism in the folk music of the –70s) (Folkmusikvågen 1985).

IV. Med rötter i medeltiden – mönster och ideal hos 1960- och 1970-talets balladsångare (With Roots in the Middle Ages – patterns and ideals among ballad singers of the 1960s and 1970s) (Sumlen 1986).
V. Martin Martinsson – folkmusikidol och scenartist. Studier i en samtida traditionsbärarkarriär (Martin Martinsson – folk-music idol and stage artist. Studies in a contemporary tradition-bearing career) (Inte bara visor 1990).
VI. Uppteckna 1897 – inspelat 1984. Funderingar kring tradering och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusikinsamling (Noted down 1897 – Recorded 1984. Aspects of interpretation and the process of transmission using Einar Övergaard's collection of folk music) (Sumlen 1989).

Methods and earlier research

Ethnomusicological research has at various times meant different ways of approaching music: for example, an analysis of morphological type, or of particular parameters in non-European or western folk music. More recently ethnomusicology (or the anthropology of music) has increasingly been discussed in terms of a research orientation within musicology in general, where music is seen in its socio-cultural context. By this means interest is shifted from the product itself to the process.

Ever since Alan P. Merriam published The Anthropology of Music (1964) his view of the study of "music in culture" and change in music has led the way within ethnomusicology. Timothy Rice, in his article Toward the Remodeling of Ethnomusicology (Ethnomusicology vol. 31 no. 3 1987), proposed a revision of Merriam's original model by completing it with the interpretation model of anthropologist Clifford Geertz, transferred to the area of music. Rice thinks that ethnomusicologists should also study "formative processes" in music and thereby ask the question, "how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?" He thinks, for example, that an analysis of sounding music in itself can show that the piece has had a historical significance as style-creating; further, it shows the importance of the individual in the creative process and in performance and parameters influenced by cultural and social systems. (Rice p. 479). In Rice's model the music has a lower level of significance, while people's activity in creating, experiencing and using music becomes the aim of the study. In my summarising section (chapters 1–3) – where I reason my way forwards from the basis of consciously selected examples of music to control mechanisms and driving forces in the musical process of change – I try to reach an equilibrium between musical analysis and the individual, ideological, sociocultural, institutional, etc. forces which work together dialectically in the musical process of change. I also refer to John Blacking's view of the musical process of change (1977).

Most of the studies of change processes have been done in "foreign" cultures (Blacking 1967 and 1976, Herndon 1987 and Malm 1981). Work on indigenous folk-music culture is much thinner on the ground – I refer here to Katz (1968) and Baumann (1976). I have been inspired above all by Jan Ling's writings from 1977 and 1978 and by the cultural analysis perspective on change, which has distinguished ethnological research praxis during the last 10–15 years: this I have also found fruitful in the ethnomusicological field. Philip Bohlman (1989) has shown, in his studies of the

role and place of folk music in modern society, how folk music lives in a dialectic process with its social and cultural surroundings; he includes examples from the urbanisation of folk music and looks at the significance for folk music of the mass media revolution. Since Bohlman's work falls within the same time period as my thesis, and the issues he raises and points of view feel so "familiar", I have often returned to his work, which for me has served as an inspiring and lucid "partner in discussion".

Through my professional work with Swedish folk music (recording work, phonogram publishing, teaching, publication, radio programmes) from the beginning of the -60s onwards I have been able to follow these processes of change both from inside and from outside, and this has had both advantages and disadvantages in the tackling of a subject such as this. I have, however, always tried to be conscious of the fact that I have myself played a role directly or, most often, indirectly through my work at a central folk music institution, through radio programmes, lectures, articles and published editions - and not least through the record series Folkmusik i Sverige (Folk Music in Sweden), where I have been mainly responsible for selection and contents. This type of backwash effect is something I take up in papers V and VI.

In the three chapters of the summary I base my analysis on a limited number of musical examples taken from gramophone editions or radio broadcasts, and these I describe and comment upon. This is a structural analysis of significance-bearing elements of expression in the music examples, followed by extramusical commentary. From this there develops an analysis of paradigmatic and cultural analysis character, i.e. of the patterns and driving forces which have influenced musical expression.

The various **component** studies (papers I-VI) have come into being on different occasions during the years 1979-1990. They have been compiled using quite different methods, but focus interest on contemporary folk music practice - development of patterns, performance praxis and the passing on of traditional material - and may be seen as elements in the overall study of processes of change and hopefully give my investigation a broader perspective.

Of the two first component studies, both of which deal mainly with the -50s, paper I is constructed purely historically (see summary in connection with paper I), while paper II is, rather, associated with historical-hermeneutic aspects i.e. intending to show that folk music, as it is "made public" in the -50s, acquires new functions in terms of ideas and significance. The paper may be seen as a study in the different intra- and extramusical processes which contributed towards the creation of the folk-music concept of the -50s. The subtitle "Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik" (On tradition and folklorism in -50s folk music) aims to bring out the concept of tradition as a legitimation of the authenticity of folk music, above all in the folk music on offer on radio, in programmes and on gramophone. The introduction of traditional recordings by the radio producer Matts Arnberg, is set against a "use" of folk-music material rooted in classical music and, at the same time, against low-status music such as old-time dance music, which is really a "natural" continuation of 19th century fiddlers' music. The revitalisation of folk music in different forms during the -50s, as well as the "re-use" of folk-music material and bringing forward of bearers of tradition, can be seen as

phenomena of folklorism, i.e. folk music obtains a new "secondary" function of aesthetic-emotional, practical or ideological character (cf Baumann 1979).

Papers III-VI are intended to provide perspectives from very different starting points on the most recent folk-music boom and the changes it brought with it in the Swedish musical life of the -70s. Paper III, De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik (The New Fiddlers. Trends and revivalism in the folk music of the -70s), is most nearly an endorsing analysis of its effects. In this study my starting point was that recordings made of the "Zorn performances" comprised suitable material from which to read off both intra- and extramusical change. Information on the age and sex of players participating, their geographical distribution, choice of instrument and repertoire was compiled in simple statistical form using information taken from the Zorn Badge Jury's reports and from recordings. When it came to style of playing and playing ideals it was necessary to limit the research material to a small selection of performances, where playing style was then compared with examples taken from gramophone recordings.

There I was able to establish how a new generation of players develops with wholly different ideological values. Through folk music are created unpretentious, everyday forms of expression for fellow-feeling and social relations. Alternatives to commercialism and highbrow culture are to be found through folk music. In many cases this leads to a radical change of playing style and playing situation. Reaction against music for show is given vent by underlining the function of the melodies as dance music, and this influences rhythm and tempo. Many seek their playing ideal in a historical sound world, and this takes expression partly through the revival of historical drone instruments like the jew's harp, bowed harp, bagpipes, early forms of nyckelharpa (keyed fiddle), and bowed lyre, and partly through drone-playing on fiddles with a variety of tunings /scordatura/. (See also Folkmusikvågen 1985, Shortened English version).

In this paper, as in the one following (IV) an almost pragmatic type of perspective has been constructed, i.e. I try to point to the significances the performers place on the use of their (intra- and extra-) musical means of expression, on how they communicate musically with the world around them, and the effects of this for their concept of folk music.

In paper IV, Med rötter i medeltiden - mönster och ideal hos 1960- och 1970-talets balladsångare (With Roots in the Middle Ages - patterns and ideals among ballad singers of the 1960s and 1970s) - originally a conference paper - a branch of the vocal "folk-music boom" is dealt with very much in outline using gramophone recordings with young folk singers as the starting point. The ballad genre was taken up just because of the theme of the conference - the medieval ballad seen from different research aspects - and at the same time this genre was favoured by many young folk singers inspired, amongst others, by foreign ballad singers.

The analysis uses gramophone recordings representing different styles of performance: solo with and without accompaniment, with leader and unison refrain choir, singing to dance, folk music groups with mixed instruments and singing. The recording situation, ensemble playing and, above all, the way of singing, shows different ideals and patterns among the young folk singers, and these have a direct correspondence on the instrumental side: (1) **Reproduction** (2) **Revival** (3) **Renewal.**

In my two most recently published papers (V and VI), Martin Martinsson – folkmusikidol och scenartist (Martin Martinsson– Folk Music Idol and Stage Artist) and Uppteckna 1897 – inspelat 1984 (Noted down 1897 – Recorded 1984) I discuss the backwash effect my own work with folk music has to a certain extent had.

The first article most nearly resembles the approach used by cultural sociology. Here a single bearer of tradition is placed in focus and I have tried to show some components in the process leading to a kind of "tradition–bearer career" in our own time. His unique knowledge is given a value by recorders of folk music by launching him in gramophone, radio and TV, and he is welcomed by a folk–music public seeking its own idols and models. That which is unique in his knowledge is also that which is put together by journalists and legitimizes articles about him. He becomes an "artist" in his field and is engaged to appear on stage in highly different connections. Here I have chosen to study a singer, Martin Martinsson, from Orust on the west coast of Sweden, whom I have myself had the advantage of being able to follow from the very first recording made with him. In this study I show certain parallels in development from tradition bearer to stage artist with the story teller, Ed Bell, who is studied by the American folklorist Richard Baumann (Baumann 1986). Similarly, certain of cultural sociologist Pierre Bourdieu's theories on symbolic capital and symbolic energy are applicable to the role division and driving forces in the process.

The relationship between orality and literacy has been discussed by numerous researchers within disciplines such as literature studies, linguistics and ethnology, but also within musicology. An interesting opportunity to look at this in the context of contemporary folk music became actual when I published Einar Övergaard's collection of folk music in 1982. On the basis of the fiddler's "use" of the edition several interesting problems posed themselves (see summary in connection with paper VI).

Chapter 1. Folk music on radio during the 1930s – 40s.

In order to be able to study the changes which occurred around 1950 and set them in relief I give an account here of mass–medially communicated folk music during the previous decades. Starting with three different examples taken from radio programmes I show two quite separate attitudes in the presentation. The folk music presented in pure music programmes is generally arranged according to the ideals of classical music and performed by professional violinists or concert singers. Pure field recordings of folk music occur as illustrations and inserts to give local atmosphere in folkloristic country district reporting.

Chapter 2. Tradition and authenticity – 1950s & –60s.

Starting with five musical examples taken from Sveriges Radio's gramophone production around 1950, and from radio programmes, I discuss the new view of folk–music presentation in programmes and on records: these are, for the most part, a result of producer Matts Arnberg's recording and programme work, i.e. there is a wholly new sound in comparison with what was on offer in previous decades. From now on emphasis is placed on tradition and authenticity.

The impulses and driving forces behind Arnberg's view of folk music come from academic contacts, and above all from ethnology. But it is also a question of an aesthetic attitude permeating the "young" musical life of the -40s - "the new reality" - which is reflected, for instance, in interest in the Baroque, in the organ movement, and among the composers and musicians of Måndagsgruppen (the Monday Group).

I then try to show the effects of Arnberg's work for musical life in general: a new attitude to folk music among composers and jazz musicians. The view of folk music as melody material is replaced by an overall picture where performance praxis and the performance itself are included. Within research it was possible to start from recordings of folk music instead of from what had been noted down.

What, then, were the effects for the playing of folk music in Sweden? Right from the -50s and -60s we are able to see some effects, like formation of fiddlers' groups all over the country after the launch, for instance, of the Rättvik fiddlers on gramophone. We also notice a certain preponderance for the Dalarna repertoire in "community playing". Folk singers and fiddlers acquired new idols and models to follow in the tradition bearers presented on programmes and records. But perhaps we can read off even better the effects of radio's supply of folk music in the 1970s folk boom? Was it through Arnberg's conscious introduction of "selected" folk music in programmes and on record during the -50s and -60s that the folk-music canon of the -70s was created?

Chapter 3. The folk-music boom of the -70s.

This chapter, which deals with the folk-music boom of the -70s, starts with an account of the Music Movement in Sweden: politically to the left, and a progressive movement, it channelled its need for music into rock, jazz and folk music, as well as all combinations in between. Many of the leading young folk musicians of the -70s found Swedish folk music via international folk music and the music movement.

In this chapter too I take five musical examples as my starting point - all of them from the record production of the -70s. From my discussion of the different examples, I show how the new generation of folk musicians have largely urban connections and are well educated - one finds them often among students. I seem also to have found certain "hotbeds" where interest in folk music is seeded and spread (places, events), but also the role of the individual in the process of change underlined. Here too the significance of a new medium of distribution - the phonogram - is taken up.

On the basis of these discussions I also list patterns of change both in extramusical parameters and in musical expression. The concept of tradition is linked with current ideology: the tradition trail guarantees that this is **the music of the people** - belonging to all and no-one. The concept of tradition also provides a means to **authorise a local music culture.**

The music on offer shows that a core exists, a common denominator of repertoire, singing/playing styles, forms of playing together, and instruments, among the folk musicians of the -70s - a core of models canonised by the players' movement, by folk music researchers, but perhaps, above all, drawn from the players and singers presented by radio in programmes and on gramophone. This core provides the basis for very different kinds of musical expression.

One form is **to reinforce that which is "folk".** This one does by exaggerating certain stylistic attributes, such as ornament, drone playing, danceable rhythm, but also by cultivating a folk way of singing. Another means is to take off from "the core" and look for **renewal soundwise.** Some have in this way tried to go back in history with the aid of reconstructed folk instruments and the repertoire and performing praxis belonging thereto. Others, in an unbiassed relation with "the core", have taken their means of musical style from popular contemporary music, from jazz, from non-Nordic music and so on, and created a folk-music synthesis. So the range is enormous.

I also devote a relatively large space to parallel patterns of change in musical life in general - for instance to rock and jazz, and to early music. The Swedish folk-music boom of the -70s is no isolated phenomenon, but a part of an international revival movement. Therefore I draw international parallels - very broadly - but go somewhat more into detail about the British and Hungarian revivals.

Coda: Perspective on the process of change.

Under this heading I make an attempt to structure the dynamics of change processes in the form of polarities. From the studies I have made I list several examples: historicism - radicalism, exoticism - acculturation, nationalism - internationalism, individualism - collectivism, orality - literacy, and so on.

The use of such contrasts is really a sociological method, which is often used in cultural analysis and can help greatly when it comes to clarifying basic patterns in a process of change. But I want to emphasize that it is only an aid, and not a question of "either - or". One might instead say that a cultural process contains "both - and". It is, if anything, in the field of tension **between** the polarities that the action takes place.

I refer to Bohlman (1990): "Thus, change ensues from the contraposition in dialectics of such elements as text and context, product and process, oral tradition and written tradition, synchrony and diachrony, and cultural core and boundary" (p. XVIII) and Nettl (1983): "It would seem that one possibility is to view the process of change as depending on equilibrium among various factors." (p. 186)

In every cultural era or vogue of interest there is, then, a dialectic between polarities, of which I give a series of examples from these studies.

Litteratur och källor (omfattar även den litteratur som hänvisas till i de följande sex artiklarna.)

Ahlbäck 1980	Gunnar Ahlbäck, Nyckelharpfolket. Stockholm
Ahlbäck 1989	Sven Ahlbäck, Tonspråket i svensk folkmusik. Stencil.
Ahlbäck & Fredelius 1991	G. Ahlbäck & G. Fredelius, En ny nyckelharptypologi. Nyckelharpan nu och då. Svea fonogram.
Allmo m fl 1990	Per-Ulf Allmo m fl, Säckpipan i Norden. Från änglars musik till djävulens blåsbälg. Musikmuseets skrifter. 18. Stockholm/Uppsala.
Allmo & Winter 1985	Per-Ulf Allmo & Jan Winter, Lirans hemligheter. En studie i nordisk instrumenthistoria. Musikmuseets skrifter. 11. Stockholm.
Andersson 1923	Otto Andersson, Stråkharpan. En studie i nordisk instrumenthistoria. Helsingfors.
- 1958	Otto Andersson, Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen. Stockholm.
Arill 1921	David Arill, Gubben Jakobs visor. Ord och Bild 1921.
Arnberg 1949	Matts Arnberg, "Ut ur muséet." Röster i Radio nr 31 1949.
- 1959	Matts Arnberg (red), Sex dalakoraler för unison kör sammanställda av Matts Arnberg. Stockholm.
- 1960a	Matts Arnberg, Inspelningar i folkmusikforskningens tjänst. Om visor och låtar. Studier tillägnade Sven Salén. Stockholm.
- 1960b	Matts Arnberg, Recording expedition to the Faroe Islands. Journal of the IFMC, vol. 12.
- 1962	Matts Arnberg (red), Den medeltida balladen. Stockholm.
- 1966	Matts Arnberg, Folkmusik - det är fint det. Några reflektioner om folkmusikintresset och insamlingsarbetet. Spelmansåret, dec. 1966.
- 1969	M. Arnberg, I. Ruong & H. Unsgaard, Jojk. Stockholm.
Arvidsson 1991	Alf Arvidsson, Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850-1980. Diss. Umeå.
Asheim 1991	Håkon Asheim, Einar Övergaards slåtteoppskrifter etter Ulrik i Jensestogun. En svensk notesamling som kilde til et spelemannsrepertoar i Valdres i 1890-åra. Stencilerad uppsats. Oslo.
Bauman 1986	Richard Bauman, Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative. Cambridge, Mass.
Baumann 1976	Max Peter Baumann, Musikfolklore und Musikfolklorismus: Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur: Amadeus.
Bengtsson 1947	Ingmar Bengtsson, Musikskapandets problem. Svenska Dagbladet 1947-07-09.
- 1959	Ingmar Bengtsson, Folkmusik på film. Svenska Dagbladet 1959-05-29.
Berglund 1987	Håkan Berglund, Piglocka. Dragspelets införande och anpassning. Sumlen 1987.
Bjersby 1964	Ragnar Bjersby, Traditionsbärare på Gotland vid 1800-talets mitt. En undersökning rörande P.A. Säves sagesmän. Diss. Uppsala.
Björck 1946	Staffan Björck, Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap. Diss. Stockholm.
Björk m fl 1989	M. Björk, C. von Mentzer, S. Munkert & H. Wahlgren, Tra-la-la eller da-ba-da? Stavelseval vid spontansång. Seminarieuppsats KTH, Musikakustik.
Bjørndal & Alver 1985	Arne Bjørndal & Brynjulf Alver, - og fela ho lét. Norsk spelemannstradisjon. 2. utgåve. Bergen.
Blacking 1967	John Blacking, Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusical Analysis. Johannesburg.
- 1976	John Blacking, How musical is man? London.

- 1977	John Blacking, Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. Yearbook of the IFMC, vol. 9.
Blomberg 1986	Göran Blomberg, "Liten och gammal - duger ingenting till". Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930-1980/83. Uppsala.
Bodor 1981	Ferenc Bodor (red), Nomadic Generation. youth and folk art in hungary 1970-1980. Budapest.
Bohlman 1988	Philip V. Bohlman, The Study of Folk Music in the Modern World. Indiana University Press.
Bohman 1985	Stefan Bohman, Arbetarkultur och kultiverade arbetare. Diss. Stockholm.
Bourdieu 1986	Pierre Bourdieu, Kultursociologiska texter i urval av D. Broady & M. Palme. Stockholm.
Brolinson & Larsen 1990	Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, Satisfactions. Studier i ungdomskulturens musikestetik. Stockholm.
Bronson (1945)	Bertrand Harris Bronson, The ballad as song. Berkeley & Los Angeles 1969.
Buchan 1991	Norman Buchan on Hamish. Tocher no. 43.
Buckley, Edström & Nixon 1991	Ann Buckley, K.-O. Edström & P. Nixon (ed.), Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5-10 August 1989. Göteborg.
Carlsson & Rosén 1980	S. Carlsson & J. Rosén, Svensk historia. 2. 4:e uppl. Lund.
Dybeck 1844	Richard Dybecks självbiografiska anteckningar. Västmanlands fornminnesförenings årsskrift 43:2 1961.
- 1847-48	Swenska Wisor. Upptecknade och samlade. Stockholm.
Edén m fl 1983	M. Edén, S. Salomonsson & L. Stinnerbom, I mitt hem sjöng alla. En studie kring musiktradering i Bohuslän. Stencilerad uppsats i etnologi. Göteborg.
Edström 1989	K Olle Edström, Schlager i Sverige 1910-1940. Göteborg.
- 1991	K Olle Edström, Till förståelsen av mellanmusikens plats och värde. Stencil.
Ehn & Löfgren 1982	Billy Ehn & Orvar Löfgren, Kulturanalys. Malmö.
Ekvall 1980	Leif Ekvall, Friedrich Mehler och musiken på Gotland. Opubl. uppsats i Musikvetenskap, Stockholm.
Farago & Malm 1991	Lars Farago & Krister Malm, Idéer, människor, data. Komplement till utvärderingen av Folkmusik- och dansåret 1990. Musikmuseets rapporter 1991:5.
Flyckt 1950	Yngve Flyckt, Svensk ton på grammofon. Expressen 1950-05-30.
Fonogrammen i kulturpolitiken. Rapport från kulturrådet 1979:1. Stockholm.	
Fonogrammen i musiklivet. Betänkande avgivet av konsertbyråutredningen. SOU 1971:73. Stockholm.	
Fornäs 1979	Johan Fornäs, Musikrörelsen - en motoffentlighet? Göteborg.
- 1984	Johan Fornäs, Framtiden i det som hittills varit. Tvärspel - trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling. Göteborg.
- 1985	Johan Fornäs, Tältprojektet. Musikteater som manifestation. Stockholm/Göteborg.
Forsén 1966	Olof Forsén, Idyll och aktuellt. Malmö.
Forslin 1958	Alfhild Forslin, Sveriges Radios magnetofoninspelningar av svensk folkmusik i Finland 1957. Budkavlen 1958. Även som Meddelanden från Svenskt visarkiv nr 14.
Fredin 1909-33	August Fredin, Gotlandstoner. Svenska landsmål ock svenskt folkliv. Stockholm.
Fujie 1990	Linda Fujie, ICTM Colloquium, "Revival and Renewal in Folk Music and Dance". MS.
Geertz 1973	Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. New York.
Geijer & Afzelius 1814-18	E. G. Geijer & A. A. Afzelius, Svenska folk-visor från forntiden. 1-3. Stockholm.

- 1880 — E. G. Geijer & A. A. Afzelius, Svenska folkvisor. 1-3. Ny betydligt tillökad uppl. utg. av R. Bergström och L. Höijer. Stockholm

Gillingstam 1950 — Hans Gillingstam, Två skillingtrycksförfattare - Jan Erik Lindqvist och Fredrik Lindqvist. Dalarnas hembygdsbok 1950.

Hall 1984 — Jon-Erik Hall, 10 Hall-låtar. Komponerade och arrangerade för två fioler av riksspelman Jon-Erik Hall, Hassela. Falköping.

Hambraeus 1955 — Bengt Hambraeus, ^Folkmusiken och den moderna tonkonsten. Perspektiv 1955 nr 5.

Hambraeus 1991 — Bengt Hambraeus, Avgörande möten med folkmusiken. Dalarnas spelmansblad nr 1 1991.

Hembygden 1929, 1952, 1953, 1954, 1957. Tidning för Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur.

Herndon 1987 — Marcia Herndon, Toward Evaluating Musical Change through Musical Potential. Ethnomusicology vol.31 nr 3.

Hopkins 1986 — Pandora Hopkins, Aural Thinking in Norway. Performance and Communication with the Hardingfele. New York.

Hört och sett 1974 — Hört och sett. Radio och television 1925-1974. Stockholm.

I folkets stugor och herrskapets salonger. Visor, musik och dans i Bohuslän. Uddevalla, 1986.

Isaksson 1979 — Bo i Rannsätt Isaksson, Folkmusiken i Sverige. Motala.

Jansson 1988 — "Det var en baddare att kunna sjunga". Svea Jansson berättar. Sumlen 1988.

Jersild & Ramsten 1988 — M. Jersild & M. Ramsten, Grundpuls och lågt röstläge - två parametrar i folkligt sångsätt. Sumlen 1987.

Johansson 1990 — Tore Johansson, Vägvalet. En bok om folkbildning i brytningstid. Stockholm.

Johnson 1972 — Anna Johnson, Svenska locklåtar i nutidstradition. Studier över storform och funktion. Stencil. Uppsala.

- 1981 — Anna Johnson, "Att åt ett helt folk dana en sångverld..." Om Richard Dybecks konsertverksamhet i idéhistoriskt sammanhang. Studier och essäer tillägnade Hans Eppstein 25.2.1981. Stockholm.

- 1986 — Anna Johnson, Sången i skogen. Studier kring den svenska fäbodmusiken. Diss. Uppsala.

Johnson m fl 1978 — Anna Johnson, Märta Ramsten, m fl, Fäbodmusik i förvandling. Rapport från en exkursion sommaren 1977. STM vol. 60:2 1978. Även som Meddelanden från Svenskt visarkiv nr 42.

Jonsson, Solheim & Danielson 1978 — B. R. Jonsson, S. Solheim & E. Danielson, The Types of the Scandinavian Medieval Ballad. Stockholm - Oslo.

Journal of IFMC 1949-61 — Journal of the International Folk Music Council (IFMC). Cambridge.

Katz 1968 — Ruth Katz, The Singing of Baqqashot by Aleppo Jews. A Study in Musical Acculturation. Acta Musicologica 40.

Kjellberg 1980 — Erik Kjellberg, Vart går jazzen - framåt eller bakåt? Tendenser i svenskt jazzliv ca 1945 - ca 1960. STM vol. 62:1 1980. Även som Meddelanden från Svenskt visarkiv nr 44.

- 1985 — Erik Kjellberg, Svensk jazzhistoria. Stockholm.

Kjellström 1947 — Sven Kjellström, Folklåtens kulturvärde. Uplands-Spelmannen dec. 1947. Uppsala.

Kjellström 1976 — Birgit Kjellström, Dragspel. Om ett kärt och misskänt instrument. Stockholm.

- 1980 — Birgit Kjellström, "Harpor, lurar, nyckelgijgor ... kärngar, drängiar, bönder, pijgor". Om folkliga instrument. Folkmusikboken. Arlöv.

- 1985 — Birgit Kjellström, Hembyggt. Instrumenttillverkning speglad i pressen. Folkmusikvågen. u.o.

Klingfors 1979 — Gunno Klingfors, Barockmusiklåtar? Tidskrift för Tidig Musik årg. 1:3.

Krook 1980 — Lena Krook, Folkmusik och dans i Blekinge. Karlshamn.

Krook & Liljedahl-Nordlinder 1979	Lena Krook & Eva Liljedahl-Nordlinder, Folkmusik och folklig dans i Blekinge. Karlshamn.
Kurkela 1989	Vesa Kurkela, Musiikkii folklorismi & järjestökulttuuriä. Jyväskylä.
Kvifte 1985	Tellef Kvifte, Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk. Arne Bjørndals hundreårsminne. Bergen.
Lahger 1979	Håkan Lahger, Den alternativa musikrörelsen. Texthäfte till gram.skiva Music in Sweden 7 (Caprice CAP 1163).
Laing & Dallas m fl 1975	Dave Laing, Karl Dallas, Robin Denselow & Robert Shelton, The Electric Muse. The Story of Folk into Rock. London
Larsson 1934	Hed Anders Larsson, En flik av Dalarna i Stockholm. Ur en landskapsförenings historia. Gammalt och nytt från Dalarna. Falun.
Larsson 1909	Sam Larsson, De uppländska spelmanstävlingarna i Uppsala 7-8 maj 1909. Svenska landsmål ock svenskt folkliv. B.5. Stockholm.
Leffler 1899	K. P. Leffler, Om nyckelharpospelet på Skansen. Stockholm.
Liliedahl 1987	Karleric Liliedahl, Svenska akustiska grammofoninspelningar 1903-1928. Svenska diskografier 3; Arkivet för ljud och bild. Stockholm.
Lindgren 1983	Ulla Lindgren, Uppsala filial till Dalarna. Dalarnas spelmansblad årg. 3, nr 2.
Lindqvist & Hedström 1990	Svante Lindqvist & Lars Hedström, Folkmusik i Norrbotten. Luleå.
Ling 1964	Jan Ling, Svensk folkmusik. Bondens musik i helg och söcken. Stockholm.
- 1965	Jan Ling, Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång. Uppsala.
- 1967	Jan Ling, Nyckelharpan. Diss. Stockholm.
- 1977	Jan Ling, Hjort Anders Trettondagsmarsch - stilistiska och ideologiska förändringar. Nutida musik vol. 21, nr 2, 1977-78.
- 1978	Jan Ling, "O tysta ensamhet" - från känslosam stil till hembygdsnostalgi. Sumlen.
- 1979	Jan Ling, Folkmusik - en brygd. Fataburen 1979.
- 1985	Jan Ling, Nyckelharpans vandring genom Sverige. Folkmusikvågen. u.o.
- 1989	Jan Ling, Europas musikhistoria. Folkmusiken. Göteborg.
- 1991	Jan Ling, Joint Field Research in the Cultural Dialogue. Musicology and Musical Society in Sweden. Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy. Berlin.
Ling & Ramsten 1984	Jan Ling & Märta Ramsten, Gärdebylåten - en musikalisk ut- och invandrare. Sumlen.
Ling & Ramsten 1990	Jan Ling & Märta Ramsten, Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik. Leksandsspelet förr och nu. Musik och kultur red. av O. Ronström. Lund.
Linné 1734	Carl von Linné, Linnés dalaresa 1734. Iter Dalecarlicum. Uppsala 1953.
Lord 1960	Albert B. Lord, The Singer of Tales. Cambridge, Mass.
Malm 1991	Krister Malm, Fyra musikkulturer. Tradition och förändring i Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad. Stockholm.
Malm & Wallis 1984	Krister Malm & Roger Wallis, Transculturation and the rise of national pop and rock in small countries. Tvärspel - trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling. Göteborg.
af Malmborg 1977	Andreas af Malmborg, SAM och den progressiva musiken. Stencilerad uppsats i Musikvetenskap, Stockholms universitet.
Martinsson 1966-67	Bengt Martinsson, Folkmusik och folkliga danser från Norrbotten. Stencil från Norrbottens museum, Luleå.
Martinsson 1979	Martin Martinsson, Visa och spelmansmiljö från Orust. Fataburen 1979.

Mattsson 1985 — Christina Mattsson, Sveriges Radio, Musikradion och folkmusiken. Folkmusikvågen. u.o.

Mehler 1932 — Friedrich Mehler, Linda min Linda och femton andra gotländska visor satta för en röst med piano. Gehrmans, Stockholm.

Merriam 1964 — Alan P. Merriam, The Anthropology of Music. Evanstone. Northwestern University Press.

- 1977 — Alan P. Merriam, Music Change in Basongye Village. Anthropos vol.72.

Middleton 1990 — Richard Middleton, Studying popular music. Open University Press.

Moberg 1939 — Carl-Allan Moberg, De folkliga koralvarianterna på Runö. STM 1939.

- 1948 — Carl-Allan Moberg, Richard Dybeck och svensk folkmusik. Arv 1948.

- 1951 — Carl-Allan Moberg, Från kämpevisa till locklåt. STM 1951.

- 1955 — Carl-Allan Moberg, Om vallåtar. En studie i de svenska fäbodarnas musikaliska organisation. STM 1955.

- 1959 — Carl-Allan Moberg, Om vallåtar II. Musikaliska strukturproblem. STM 1959.

Musik på fonogram. En översikt över den svenska fonogrammarknaden. Rapport från Statens kulturråd 1989:1.

Myklebust 1982 — Rolf Myklebust, Femti år med folkemusikk. Oslo.

Nettl 1983 — Bruno Nettl, The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Press.

New Grove Dictionary art. Folk Music och Ethnomusicology.

Nilsson 1991 — Pernilla Nilsson, "Det är som gräshoppssvirr och fågelsång...". Rapport om folkmusiken, dess utövare, åhörare och Folkmusik och dansåret sett genom pressens ögon. Musikmuseets rapporter 1991:2.

Nordberg & Nowak 1984 — Jan Nordberg & Lilian Nowak, Musikradions lyssnare 1984. Sveriges Radio; Publik och programforskning.

Nordberg & Nylöf 1988 — Jan Nordberg & Göran Nylöf, Kulturbarometern i detalj: Tema musik. Sveriges Radio, PUB & Statens kulturråd. Stockholm.

Nyhus 1973 — Sven Nyhus, Pols i Rørostraktom. Oslo.

Nässtrom 1937 — Gustaf Nässtrom, Dalarna som svenskt ideal. Stockholm.

Olofsson 1980 — Jan Olofsson, Folkmusik i Kalix älvdal. Luleå.

Olrog 1962 — Ulf Peder Olrog, Om ballader i levande tradition. Den medeltida balladen red. av M. Arnberg. Stockholm.

- 1965 — Ulf Peder Olrog, Visorna från Nötö. Synpunkter kring ett inspelningsprojekt. Meddelanden från Svenskt visarkiv nr 22.

Ong 1982 — Walter J. Ong, Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London & New York.

Pickering & Green 1987 — Michael Pickering & Tony Green (ed), Everyday Culture. Popular Song and the Vernacular Milieu. Popular Music in Britain. Open University Press.

Porter 1976 — James Porter, Jeannie Robertson's 'My son David'. A conceptual performance model. Journal of American Folkore. 89.

Ramsten 1976 — Märta Ramsten, Hurven - en polska och dess miljö. Sumlen 1976.

- 1980 — Märta Ramsten, "Jag vet så dejlig en ros". Om folklig vissång. Folkmusikboken. Arlöv.

- 1982 — Märta Ramsten (utg), Einar Övergaards folkmusiksamling. Uppsala.

- 1989 — Märta Ramsten, Säve, Fredin, Pettersson - tre folkmusikinsamlare på Gotland. Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland. Visby.

Rehnberg 1977 — Mats Rehnberg, Folk. Kaleidoskopiska anteckningar kring ett ord, dess innebörd och användning under skilda tider. Stockholm.

Rice 1987 — Timothy Rice, Toward the Remodeling of Ethnomusicology. Ethnomusicology vol. 31 nr 3.

Roempke 1980 — Ville Roempke, "Ett nyår för svensk folkmusik". Om spelmansrörelsen. Folkmusikboken. Arlöv.

Ronström 1989 — Owe Ronström, Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet. Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland. Visby.

-1990 — Owe Ronström, Danshusrörelsen i Ungern. Musik och kultur. Lund.

Rosenberg 1986 — Susanne Rosenberg, Lisa Boudres sångliga och melodiska gestaltning i tre visor. En analys av ett folkligt sångsätt. Stencilerad uppsats i Musikvetenskap. Stockholm.

Rydbeck 1990 — Olof Rydbeck, I maktens närhet. Stockholm.

Röster i radio 1934, 1935, 1939, 1940, 1943, 1949:31, 1962

Röster om radio 1934 — Röster om radio. Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio. Stockholm.

Saether 1984 — Eva Saether, Folkmusiken lever. Gammal dans och musikkultur i nya former. Stockholm.

Sahlström 1950 — Eric Sahlström. Uppland. Upplands fornminnesförenings årsbok 1950.

Sandler 1930 — Rickard Sandler, Folkets musikaliska fostran. Bokstugan årgång 14. Stockholm.

Sandström 1982 — Eric Sahlström, Upplandslåtar upptecknade av Gösta Sandström. Uppsala.

Sjöberg 1990 — Tommy Sjöberg, Svensk folkmusik på skiva och kassett 1958-1990. Stencil.

Sjödén 1967 — Rune Sjödén, Etermediernas publik. En analys av Sveriges Radios publikundersökningar 1943-1966. Stockholm.

Sjögren 1978 — Magnus Sjögren, Folkmusik i Pitedalen. Luleå.

Sjöstedt 1987 — Torgny Sjöstedt, Spelmanspojkarna från Göteborg. Sumlen 1986.

Smith 1988 — Stephanie Smith, A contextual study of singing in the Fisher family. Diss. Edinburgh.

Sohlmans 1975-79 — Sohlmans musiklexikon. 2 uppl. Stockholm. Artiklarna: Folkmusik, Musikestetik, Musikantropologi.

Slocombe 1961 — [Marie Slocombe], Report on the preservation of authentic folk music recordings with special referene to the activities of radio organizations. Journal of the IFMC vol. 13, 1961.

Spelmannen 1981 nr 2. Tidning för Sveriges Spelmäns Riksförbund.

Sternvall 1935 — Sigurd Sternvall, Sång under segel. Stockholm.

Stockmann 1984 — Doris Stockmann, Volksmusik und Musica Vulgaris: zur Klärung eines Hochmittelalterlichen Terminus. Tvärspel - trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling, Göteborg.

Sundkvist 1978 — Axel V. Sundkvist, Sven Kjellström - Institutet för rikskonserter. Umeå.

Svensk folkmusik för två fioler 1956. Utg. av SSR.

Svenska Akademiens ordbok. Uppslagsorden: folkmusik, allmoge.

Svenska låtar 1922-40 — Svenska låtar samlade av Nils Andersson. Utg. av Olof Andersson. Stockholm. Ny utg. 1972-78.

Svensson 1954 — Sven E. Svensson, Något om bedömning av spelmän och spelmansmusik samt Om bearbetning av folkmusik. Hembygden 1954 nr 4.

Sveriges Medeltida Ballader utg. av Svenskt visarkiv, Band 1. Uppsala 1983.

Sveriges Radios verksamhetsberättelser fr o m 1932.

Sveriges Radios årsbok 1963. Stockholm.

Sörmlandslåten 1969-1980.

Ternhag 1973 — Gunnar Ternhag, Sjungande Tornedalen...men på Seskarö dansade man! Norrländsk tidskrift. 6.

- 1975 — Gunnar Ternhag, Spelmän, spelmän. Uppsatser om kända svenska spelmän samlade och kommenterade av Gunnar Ternhag. Stockholm.

- 1985 — Gunnar Ternhag, Spelmän i lag. Folkmusikvågen. Stockholm.

- 1992 — Gunnar Ternhag, Hjort Anders Olsson - spelman, artist. Hedemora.

Thoor 1951 — Alf Thoor, Ett handtag åt svensk folkmusik. Perspektiv 1951 nr 8.

Thoor 1958 — Alf Thoor, En folkvisa. Musiklivet vår sång 1958, nr 2.

- 1962 Alf Thoor, Recension av Musik i Moderna museet. Expressen 1962-11-10.
Tjugofem år med Sveriges Radio 1949. Falun.
Tonfallet 1976 nr 16.
Turisternas Dalarna. Dalarnas hembygdsbok 1976.
Wallner 1950 Bo Wallner, Polska och blues. Expressen 1949-12-30.
- 1953 Bo Wallner, Stora polskjakten. Expressen 1953-02-12.
- 1971 Bo Wallner, 40-tal. En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet. Stockholm.
- 1980 Bo Wallner, Brännpunkter, blomstringstid. Kring konstmusiken under 1950-talet. STM vol. 62:1.
Velure 1977 Magne Velure, Folklorisme: oppattliving av forntida. Rig 1977 nr 3.
Wikman 1949 K. Robert V. Wikman, Nutida traditionsforskning. Några grundläggande synpunkter och begrepp. Arv 1949.
Winter 1980 Jan Winter, Upptäck vevliran. Tidskrift för Tidig Musik årg. 2:1.
Åhlén 1968 Carl-Gunnar Åhlén, Svensk skivförteckning 1964-66. STM 1968.
- 1969 Carl-Gunnar Åhlén, Svensk skivförteckning 1967-68. STM 1969.

Öhrström 1987 Eva Öhrström, Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige. Diss. Göteborg.
Öst 1940 Jon-Erik Öst, De fem Ranungspolskorna. Göteborg.
56 sörmländska låtar för två fioler och altfiol 1956. Utg. av Södermanlands spelmansförbund.

Opublicerade källor:

Jan Ling, intervju med Leif Stinnerbom, utskrift av bandad intervju 1985. MS hos Jan Ling.
Kungl. Biblioteket, Stockholm, Skill.tr. E 1845 l.
Matts Arnbergs brevsamling.
Margareta Jersild, Opubl. MS om K.P. Leffler.
Musikmuseet, Stockholm: Olof Anderssons arkiv, vol. 14.
Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur: Zornmärkesnämndens arkiv. Protokoll från Zornmärkes-uppspelningarna 1943-1972.
Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur: Statuter för Zornmärket, fastställda av Riksstyrelsen 1975.
Svenskt visarkivs skillingtrycksregistrant.
Svenskt visarkivs skriftliga originalsamling, SVA acc. nr 52 (brev fr. Lena Larsson till U.P.Olrog 1960-06-16).
Svenskt visarkiv: Radiotjänsts folkvisepristävling. SVA acc. nr 275.
Sveriges Radio: Dokumentarkivet: Dagsprogram 1939-06-14.
Sveriges Radio: Programarkivet: Kortkatalog över folkmusiksamlingen samt inspelningsprotokoll till berörda inspelningar.

Inspelningar

Grammofonskivor och kassetter:

Adventures in jazz and folklore. Dux DPY 1705.
Ale Möller, bouzoukispelman. Med vänner. Giga Glp-11.
Anno 1979. Folk och rackare. Sonet SLP-2628.
Bockfot! Sonet SLP-2514.
Den medeltida balladen. Sveriges Radio RELP 5003-5006.
En roliger dans. Gamla danslåtar från Öland, Småland och Östergötland. Bordun BORLP 76-01.
Folk och rackare. YTF 50240.
Folkmusikvågen. Caprice CAP 11309.
Forsen låt. Hurv KRLP-1.
Från den svenska vildmarken. MNW 36P.
Gammal svensk folkmusik från 78-varvare I-III. Schilling Records SR 001-003.

Gatumusik från Stockholm sommaren 76. Caprice CAP 1124.
Gränslöst. Marie Stensby och Per Gudmundsson spelar låtar från norra Bohuslän. Amigo AMLP 703.
Hjort Anders Olsson. Cupol 4465-66.
Hon kom över mon. MNW 17P; även MNW CD 17.
I polskatagen. Ulf Störling spelar gammal dansmusik från Hälsingland. Hurv KRLP-10.
Jazz på svenska. Megafon MFLP S 4.
Jojk. Sveriges Radio RELP 1029:1-7.
Kalle Almlöf. Amigo AMLP 704.
Kalle Almlöf spritt mor esamin. Amigo AMLP 714.
Kebnekaise. Silence SRS 4618.
Kniviga låtar tillägnade länsman i Delsbo. Sonet SLP-2541.
Lena Larsson sjunger visor från Bohuslän. Folkmusik i Sverige 14. Caprice CAP 1179.
Lika många fötter i taket som på golvet. Oktober OSLP 522.
Lillfar och lillmor. Sveriges Radio RHLP 1101.
Locklåtar och musik på horn och pipa. Sveriges Radio RELP 5017.
Luther på axeln och fan i fötterna. Krokben K-2.
Låt och trall. Sonet SLP-2524.
Låtar från Kynnefjäll. SbSml 8201.
Låtar på Dal. Folkmusik från Dalsland. DMC Lp 201.
Med rötter i medeltiden. Sonet SLP-2049.
Meikäläisiä - Folk som vi. Manifest MAN 006.
Mjölnarens måg. Agö Fyr. Forsa ljud Fol LP 8.
Morfars rock och andra dansbitar från Småland. Amigo AMLP 701.
Munspel och handklaver. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv 1. Folkmusik i Sverige. Caprice CAP 1092.
Music in Sweden 9. Folkmusik i förvandling. Caprice CAP 1168.
Norrlåtar. Folkmusik från Norrbotten. Manifest MAN 002.
Old Folklore in Swedish Modern. Dux DRY 1700 el. GDC 30-1.
Per Gudmundsson, säckpipa, med vänner. Giga Glp-8.
Pjål, gnäll och ämmel. Sonet SLP-2510; även SLPCD-2510.
På gränsen. Cinnober Cin LP-4.
På vandring med Lejsme Per. 88-1.
Rackarspel. Folk och Rackare. YTF 50241.
Rättviks spelmanslag. Radiotjänst RA 138.
Sahlström, Eric, nyckelharpa. Radiotjänst RA 153.
Snus, mus och brännvin. Sonet SLP-2522.
Spel opp I spelemänner. Svenska ungdomsringen för bygdekultur Lp nr 1.
Spelmansmusik i Stockholm. Caprice CAP 1249.
Stamp, tamp och långkut. Hurv KRLP-2.
Strängt taget. Folkmusik från västra Jämtland-Härjedalen. Siljum BGS 8917.
Stödestämman -78. GSM LP 79/04.
Svea Jansson sjunger visor från Åbolands skärgård. Folkmusik i Sverige 13. Caprice CAP 1179.
Tagelharpa och videflöjt. MNW 8F.
Trallarnas skiva. Giga GLP-4.
Ulrika Lindholm, vissångerska från Frostviken. Folkmusik i Sverige 15. Caprice CAP 1178.
Unga spelmän från södra Sverige. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv 8. Folkmusik i Sverige. Caprice CAP 1099.
Urminnes hävd. Manifest MAN 13.
Vallåtar och locklåtar. Radiotjänst RD 559.
Vanndaslåt. Folkmusik från Dalsland. HRMLP-1.
Vildhonung. Groupa. Amigo AMLP 713.
Visfolk och tralltokar. Amigo AMCD 719.
Visor och låtar från Bohuslän. Traditionsinspelningar från Svenskt visarkiv 3. Folkmusik i Sverige.

Caprice CAP 1094.
Vispråmen Storken I. Metronome MLP 15351.
Västerdalton. Fjedur FJD LP 72-001.
"å än är det glädje å än är det gråt". Ett minne för livet MILP-001.
Äldre svenska spelmän vol. 1-2. CBS 64918 & 80752.
Än svänger det. Spelmän på "Syd" i Malmö. Amalthea AM 5.

Övriga inspelningar:
Sveriges Radio:
L-B 694 Folkvisor sjungna av Valborg Beer 1934-12-05.
L-B 1.152:1 Vallåtar och vallvisor. Prgm av Nils Svanfeldt 1935.
L-B 3.442 Allmogelåtar 1939-06-14.
L-B 4.836 Hos bujänta och säterstinta. Program av Olof Forsén 1943.
L-B 4.865 Bengtsson, Bixo, Brännlund. Jämtländska spelmän inför mikrofonen. Program av Olof Forsén och Effe Magnusson 1943-02-22.
L-B 10.660 Dalaresan 1949. Insp. av Matts Arnberg.
L-B 12.062 Inspelningar i Hälsingland-Gästrikland. M. Arnberg 1949.
L-B 19.397:4 Fritiof Törnberger, Hällaryds sn, sång. Insp. 1953 av Matts Arnberg.
B 19.920 Jämtlandsresan 1951. Insp. av Matts Arnberg.
B 43.157-58 Dalaresan 1954. Insp. av Matts Arnberg.
Ma 56/10126 Gotlandsresan 1956. Insp. av Matts Arnberg.
Ma 57/11142 Inspelningsresa i Finlands svenskbygder 1957. Matts Arnberg.
Ma 59/12528 Färöresan 1959. Matts Arnberg m fl.
62/M/6257 Musik i Moderna museet.
Samtal med Zornjuryn. Radioprogram 1983-01-02.

Svenskt visarkiv:
SVA BA 297-301 Martin Martinsson, Orust, insp. av M. Ramsten & Bengt R. Jonsson 1968.
SVA BA 372-379 Röros-spelmän, bl a Peder & Sven Nyhus, Post Anders Sjövold och Egil Skott insp. av M. Ramsten 1968.
SVA BA 670-671 Martin Martinsson, Orust, insp. av M. Ramsten 1969.
SVA BA 881 Intervju med Åker Erland Jonsson, Malung, insp. av M. Ramsten 1970.
SVA BA 1497 Arne Nordengren, Avradsberg, insp. av G. Ternhag 1972.
SVA BA 1683-1685 Martin Martinsson, Orust, insp. av M. Ramsten & G. Ternhag 1972.
SVA BA 2018 Zornmärkesdebatt i Södertälje.
SVA BA 2074-2076 Martin Martinsson, Orust, insp. av M. Ramsten 1973.
SVA BA 2938-2945, 2949-2951, 2960-2961 Intervjuer med Matts Arnberg insp. av M. Ramsten 1976-77.
SVA BA 3076-3077 Intervju med Elin Lisslass insp. av Anna Johnson & Boris Ersson 1977.
SVA BA 3202 Martin Martinsson, Orust, insp. av M. Ramsten 1978.
SVA BA 3218-3219 Intervju med medlemmar i Stockholms spelmansgille insp. av M. Ramsten 1979.
SVA BA 3269-3274 Intervju med Ture Gudmundsson, Leksand, insp. av M. Ramsten 1979.
SVA BA 3275-3277 Hans Bryntesson, Arvika, insp. av M. Ramsten 1979
SVA BA 3896-3897 Insp. vid Falun Folk Music Festival 1988 av M. Ramsten.
SVA BA 3950 Intervju med Martin Martinsson insp. av M. Ramsten 1989.
SVA BA 4025-4028 Intervju med Nils Agenmark insp. av M. Ramsten 1990.
SVA BA 4029-4030 Intervju med Bengt Löfberg insp. av M. Ramsten 1990.
SVA BA 4045-4047 Intervju med Gösta Sandström, Täby, insp. av M. Ramsten 1991.
SVA BA 4052-4053 Intervju med Marie Selander insp. av M. Ramsten 1991.
SVA BB 94 Lars Wilhelm Johansson, Lima, insp. av R. Sundqvist 1954.
SVA BB 95 Herman Strömberg, Malung, insp. av R. Sundqvist 1954.
SVA BB 704 Intervju med Håkan Roos insp. av Bo Isaksson 1975.
SVA BB 1171-1172 Spelmän i Rättviks sn insp. av Sven E. Svensson 1958.

SVA BB 2394, 2396 Samuel Johansson "på Stortorpet", Arvika, insp. av L. Stinnerbom 1976 och 1979.
SVA BB 2696-2699 Råmaterial till radioprogramserien Nytt liv i gamla låtar, 1984. Producent: Christina Mattsson.
SVA BB 3266-3267 Intervju med Thore Härdelin och Wille Grindsäter insp. av Christina Mattsson 1984.
SVA BB 3834-3848 Eric Sahlströms samlade repertoar insp. av Esbjörn Hogmark 1984.
SVA FV 41-43 Videodokumentation av Eric Sahlströms repertoar insp. av Esbjörn Hogmark 1984.
Zornmärkesuppspelningarna 1966, 1967, 1970, 1973, 1975, 1978, 1979, 1980, 1982 och 1983.

Artikel I

Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken

Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid

Märta Ramsten

Det stora intresset för folkmusik – och framför allt då den svenska folkmusiken – som de senaste åren gått som en väckelserörelse över Sverige kan avläsas inte bara i besöksfrekvensen vid spelmansstämmor och andra folkmusikevenemang, i antalet folkmusikaliska studiecirklar, i pressen eller i skivindustrin, utan också i musikutbudet i radio och TV.

Delvis har denna folkmusikrenässans yttrat sig i en mycket puristisk inställning till folkmusiken – man hyllar ett spelsätt och ett sångsätt som medvetet söker sig tillbaka till äldre förebilder, främmande för konstmusikaliska arrangemang och glättade inramningar. Man vill komma den folkliga musikens ursprungliga miljö och funktion så nära som möjligt. Man har hos denna musik och dess utövare funnit en musikalisk värld att identifiera sig med, ett alternativ till den kommersiella schlagerindustrin och den förkättrade finkulturen. För dagens radiolyssnare – och kanske i än högre grad de yngre programmakarna – har det blivit självklart att folkliga spelmän och sångare kan och skall höras bland annan musik i både melodiradio och musikradio. Men folkmusiken har inte alltid seglat i sådan medvind. Det som kan synas självklart idag, var absolut inte självklart för tio, tjugo eller trettio år sedan.

Det är mot den bakgrunden och den snabba utvecklingen de allra senaste åren som jag tycker det är angeläget att se närmare på en institutionell men samtidigt personlig insats av betydelse under en epok inom den svenska folkmusiken, då denna var allt annat än "inne" bland såväl vanliga lyssnare som musikfolk av facket.

Vid ingången till 1950-talet hade den traditionella folkmusikens villkor förändrats i takt med samhällsomvandlingen. Radio och grammofon fyllde musikbehovet i de flesta svenska hem – det fanns allt mindre plats för eget hemmusicerande. Folkets Park och andra större dansplatser följde med tidens smak i fråga om dansmusik. Den traditionella folkliga musiken var helt enkelt omodern och de folkmusikaliska traditioner som fanns i landet var slumrande. Den generation som då var medelålders hade visserligen i allmänhet vuxit upp med äldre musiktraditioner – åtminstone på landsbygden – och kunde också litet till mans återge denna musik när så var befogat. Men det var bara i undantagsfall som folkmusiken hade en funktion hos denna generation. Revival-tendenser satte alltmer prägel på den folkmusik som framfördes i och genom ideella föreningar och organisationer som Svenska Ungdomsringen, spelmansförbunden och hembygdsföreningarna.

Arbetet med uppteckning och insamling av folkmusik ansågs vara färdigt. Samlingsverket Svenska låtar hade kommit ut, Folkmusikkommissionen låg i dvala och folkmusikforskarna såg det som sin uppgift att bearbeta ett färdigt insamlat material. Svenskt visarkiv startades 1951 som visregister – insamling av material stod då inte på programmet. Landsmålsarkiven och liknande institutioner spelade in dialekter och folkminnen med folkmusik som biprodukt.

Också i radions programutbud – i folkmusikprogrammen – fram till 1950-talet speglas den samtida synen på folkmusiken. Folkmusik, i originaltappning ansågs inte

Hjort Anders Olsson (1865–1952) framträdde i åtskilliga radioprogram på 30- och 40-talen. Foto Röster i radio.

rumsren, utan måste först slipas och finputsas och stoppas i en välljudande förpackning för att kunna konkurrera med andra musikprogram. Folkliga visor framfördes av konsertsångare/erskor. I spelmansprogrammen kunde man ibland lyssna till folkliga spelmän – låt vara de mer etablerade – men lika ofta utfördes låtarna av violinister. En insändare i Dagens Nyheter 1929 angående folkmusiken i radio säger oss mycket om samtidens inställning till "allmogemusiken":

Att låtarna lämpa sig bra för två violiner och hälst böra föredragas så är ej tu tal om, men de böra vara kontrapunktiskt arrangerade och föredragas av violinister som äro i stånd att giva dem ett avslipat och konstnärligt utförande med hänsyn till det kontrapunktiska behandlingssättet.

Då först kommer låtarnas musikaliska värde till sin rätt och de blir njutbara för både den oskolade och den mera kräsne åhöraren.

Och Dagens Nyheter tillfogar ett PS:

K. L. (sign.) har otvivelaktigt rätt. Det enformiga framgnidande av mer eller mindre enkla låtar som nu på programmen ståta med namnet folkmusik kan i längden endast avskräcka musikaliska människor från denna konstform.[1]

Detta var, i grova drag, den folkmusikaliska situationen när Radiotjänst/SR genom en av sina musikproducenter, *Matts Arnberg*, gjorde en medveten satsning på den svenska folkmusiken från 1948 och framåt. Genom fältinspelningar av folkliga visor och låtar hos traditionsbärare i olika delar av landet byggde han upp den stora folkmusiksamling som nu ligger i radioarkivet. Och med utgångspunkt från detta material arbetade han för en förändrad syn på folkmusiken i programmen. Han såg också till att svensk folkmusik blev tillgänglig på skiva.

Den här artikeln avser att behandla Sveriges Radios och i synnerhet Matts Arnbergs folkmusikverksamhet fram till 1968, det år då Samarbetsnämnden för svensk folkmusik började ett generellt inspelningsarbete förlagt till Svenskt visarkiv. Man kan säga att radions pionjärarbete på folkmusikområdet därmed var slut. Verksamheten började då komma in i andra rutiner och folkmusiken fick en naturlig plats i programutbudet.

Det nationella arvet. Folkmusik i radio 1925–1948.

Radion hade ju fram till 1956 ett enda riksprogram och detta hade naturligtvis en enorm genomslagskraft – konkurrensen från TV fanns inte då, som bekant. Antalet licenser uppgick t.ex. 1935 till 834 143 och 1940 till 1 470 375.[2] I den första stora publikundersökningen som genomfördes 1943 fick man fram uppgifter om att den svenske genomsnittslyssnaren lyssnade på radio 2,5–3 timmar per dag. Gammaldansmusik och grammofontimmen m.fl. program hade lyssnarsiffror på upp till 50 %. Det säger sig självt att folkmusikprogrammens form och valet av inslag i dessa har haft betydelse för smak- och idealbildning hos lyssnare och aktiva folkmusikutövare, i synnerhet de som inte haft fast förankring i en lokal mu-

siktradition. Det kan därför vara intressant att se hur radions folkmusikutbud såg ut fram till 50-talet.

Jag har gått igenom två årgångar av Radiotjänsts programblad *Röster i Radio* – 1934 och 1940, slumpmässigt utvalda – och antecknat alla folkmusikprogram som sändes under dessa år (dvs. de program som rubricerats som folkmusik, allmogemusik, spelmansmusik, folkvisor, eller där det på annat sätt framgår att detta slags musik avses). En stickprovsmässig genomgång av andra årgångar visar att programutbudet höll sig ganska likartat under en lång följd av år fram till 50-talet. Programförutsättningarna var också relativt oförändrade under denna period. Som nyss nämndes fanns bara en programkanal, riksprogrammet, kompletterat med lokalprogram på vissa sändningstider. Radiotjänst hade fortfarande en relativt liten stab av medarbetare (1935 62 anställda, 1940 116 och 1945 203 anställda). All musik – både s.k. underhållningsmusik och "seriös" musik – sköttes av musikavdelningen. De flesta program sändes *direkt* från studio. På grund av dyrbara och komplicerade inspelningsförfaranden – inspelningarna gjordes genom gravering på lackskivor – var det endast större evenemang och kända artister som spelades in.

1934 sändes i riksprogrammet sammanlagt ett 70-tal folkmusikprogram samt ett par folkmusikföredrag. Det gör nästan ett och ett halvt program per vecka. 1940 var folkmusikutbudet lägre: ett 50-tal folkmusikprogram – alltså ungefär 1 program/vecka.

Folkmusikprogrammen under en månad kunde se ut t.ex. så här:

Oktober 1934

10/10 17.05–17.30 Allmogelåtar spelade av Carl Gudmundsson och Tore Zetterström

Sven Kjellström (sittande) och Olof Andersson gjorde många spelmansprogram under 30- och 40-talen. Foto Musikmuseet.

15/10	17.05–17.30	Folkmusik från Dalarna av Anton Rosén och Påhl Olov Olsson samt historier på Leksandsmål berättade av Spegel-Anna (Falun)
19/10	19.00–19.15	Folkvisor sjungna av Edit Widmark-Lundblad
24/10	17.05–17.25	Allmogelåtar spelade av Olle Andersson och Axel Boberg (Malmö)
27/10	16.15–16.30	Folkvisor sjungna av Gösta Kjellertz
31/10	17.05–17.25	Allmogelåtar spelade av Erik Nilsson och Mårten Andersson (Östersund)

En del av namnen härovan behöver kanske kommenteras. Carl Gudmundsson, Anton Rosén och Påhl Olov är alla dalaspelmän – den senare alltför välbekant för dagens folkmusikutövare för att behöva någon presentation. Carl Gudmundsson var också folkmusikuppteckna re. Tore Zetterström, nyckelharpspelman från Tierp, uppträdde mycket i radio på 30- och 40-talen och hade en allsidig repertoar. De båda jämtspelmännen, Erik Nilsson, klarinett, och Mårten Andersson, fiol, deltog båda i den stora riksspelmansstämman på Skansen 1910 och var erkänt skickliga spelmän. Axel Boberg var organist och musiklärare i Malmö, men var också folkmusikintresserad och gjorde många uppteckningar av visor och låtar. Olof Andersson är välkänd som en av männen bakom samlingsverket Svenska låtar och var också själv spelman. Folkvisorna sjöngs av Edit Widmark-Lundblad, konsertsångerska, och Gösta Kjellertz, opera- och operettsångare.

Vid genomgång av 1934 och 1940 års folkmusikprogram urskiljer sig sex olika programtyper där folkmusik förekom och presenterades.

1. *Spelmansmusik.*

Typexempel: 10/10 17.05–17.30 *Allmogelåtar* spelade av Carl Gudmundsson och Tore Zetterström.

Detta är den vanligaste typen av folkmusikprogram – två eller tre spelmän på fioler eller fiol och klarinett eller nyckelharpa. 1934 sändes ett 30-tal sådana här låtprogram på 20–25 minuter, alla med sändningstid 17.05. Spelmän från hela landet medverkade – under 1934 förekom flera kända namn som t.ex. Pål Olle, Hjort Anders, Jon Erik Öst, Bengt & Daniel Bixo och Olof Tillmans spelmanslag. Oftast förekommande spelmän under året var Ivan Ericson och Theodor Ohlsson, Johnny Schönning och Nils Alderling, Olof Andersson och Axel Boberg, samtliga etablerade musiker och i flera fall yrkesmusiker. År 1940 var det Ivan Ericson och Theodor Ohlsson, Ragnar Schelén och Philip Widén, Folke Englund och Fritz Johansson samt nyckelharpspelmannen Tore Zetterström som var de mest anlitade spelmännen. 1934 sändes dessutom i lokalradio 9 låtprogram över Boden, 6 över Malmö-Hörby och 3 över Sundsvall med lokala spelmansförmågor.

2. *Folkvisor.*

Under den rubriken sändes program med vokal folkmusik. Det var alltid utbildade sångare och sångerskor som framförde folkvisorna a cappella, till pianoackompanjemang eller till eget gitarr- eller lutackompanjemang. Typexempel: 19/10 *Folkvisor* sjungna av Edit Widmark-Lundblad. 1934 förekom ett 20-tal sådana här visprogram och 1940 ett 10-tal. Sändningstiden var antingen eftermiddagen 17.05 eller kvällstid. De artister som lät höra sig oftast var konsertsångerskorna Valborg Beer och Edit Widmark-Lundblad samt operasångare Nils Svanfeldt.

3. *Föredrag och kåserier.*

1934 förekom två föredrag om folkmusik hållna av docenterna Carl-Allan Moberg och Johan Götlind. 1940 sändes en serie *Berömda spelmän*, kåserier av Olof Andersson med musikillustrationer av Olof Andersson, Johnny Schönning och professor Sven Kjellström.

4. *Konsertprogram med folkmusik.*

Typexempel: 1934 4/5 20.30–21.30. *Sveriges Europakonsert. I folkton.* Medverkande: Helga Görlin och Olle Björling, sång, Tore Zetterström, nyckelharpa, Radiokören och Radioorkestern.

Under 40-talet kommer också allt fler program där folkmusik arrangerats för

orkester av t.ex. Sven Sköld och Gunnar Hahn.

5. *Berättelser och historier på bygdemål med inslag av spelmansmusik.*

Typexempel: 1934 22/1 17.05–17.30 *Historier och låtar.* Britt-Stina berättar om "Kalvdanspannkaka" på rospiggsmål. Låtar spelade av Evert Lambertz och Ruben Sjöblom.

Inte mindre än 16 sådana här program förekom 1934 och 9 stycken 1940. Programmen kom från olika delar av landet och kan sägas vara ett utslag av hembygdsrörelsens verksamhet. Sändningstiden var – liksom för låtprogrammen – i allmänhet 17.05.

6. *Program från reportageresor*

Sven Jerring, Olof Forsén, Gustaf Näström, Lars Madsén m.fl. gjorde program från sina reportageresor (t.ex. Näströms serie Svenska lynnen och landskap) med inslag av folkmusik, utförd av lokala spelmän och vissångare/erskor.

De två sistnämnda programtyperna producerades av radions föredragsavdelning, de övriga av musikavdelningen. Det framgår tydligt att musikavdelningen i sina folkmusikprogram gjorde en bestämd skillnad mellan folkvisor och allmogelåtar när det gäller *framförandet.* I de senare tillät man vanliga spelmän – alltså icke yrkesmusiker – att framträda, även om, vilket jag påpekade förut, det var lika vanligt att yrkesviolinister utförde låtarna. Folkvisor däremot utfördes alltid av konsert- och operasångare – att det skulle finnas folkliga sångare och sångerskor som var bärare av en musiktradition med egenvärde kände man inte till. Eller det kanske snarare var så att de inte ansågs hålla måttet rent konstnärligt.

När det gäller sändningstider ser man också en tydlig tendens. De bästa sändningstiderna – kvällstid ansågs som sådan – förbehölls den arrangerade folkmusiken och folkvisor utförda av yrkessångare.

Programsammansättningen speglar den konstmusikaliska attityd till folkmusiken som man ofta finner hos nyckelpersoner på den seriösa musikens område – både då och nu – och det var just från de senares led som de ansvariga för radions musikprogram hämtades. Folkmusiken skulle naturligtvis finnas med – den är ju vårt nationella arv – men den måste först göras rumsren och öronvänlig och ges den inramning som kan anses musikaliskt värdig. Det är alltså samma värdering av och syn på folkmusiken som fanns i "bildade" kretsar vid 1800-talets mitt (jämför t.ex. Dybecks aftonun-

Rättviks spelmanslag 1948. Foto M. Berg, Rättvik.

derhållningar) som går igen i radions musikprogram under 30- och 40-talen.

Radion hade dessutom ett som åtaget ansvar som folkbildare och i der 30-i all musikundervisning vid denna tid hämtade man från den seriösa musiken. (Som jämförelse kan nämnas att våren 1928 radierades en operaföreställning per vecka från Kungl. Teatern! Och detta under bästa kvällstid. Senare lyssnarundersökningar visade en låg "uppskattningsindex" för operaföreställningarna! Men mot slutet av 40-talet sändes fortfarande 20 till 30 operor per år.)

Runö-resan 1938 och Folkvisetävlingen 1947–48

I de programtyper med folkmusikinslag (nr 5 och 6 ovan) som producerades av radions kulturavdelning (dåvarande föredragsavdelningen) medverkade folkliga sångare och spelmän – s.k. traditionsbärare. Kulturhistoriskt intresserade reportrar som Sven Jerring, Karl-Axel Arvidsson, "Lubbe" Nordström, Gustav Näsström, Olof Forsén, Quitt Holmgren, Lars Madsén m.fl. använde ofta folkliga musiker i sina program från reportageresor. Dessa utgjorde en del av miljöbeskrivningen.

En reportageresa med huvudsyfte att spela in folkliga koraler hos den svensktalande befolkningen på Runö gjordes redan 1938 av dåvarande docenten i musikforskning, Carl-Allan Moberg, och Sven Jerring. Detta blev en unik folkmusikdokumentation – dock med tekniska vedermödor. Inspelningarna gjordes vid denna tid på lackskivor och man fick forsla med sig stora och tunga gravérverk. Tekniker var Johan von Utfall, sedermera teknisk direktör på SR. 41 folkliga koraler spelades in, av dessa var inte mindre än 38 stycken melodivarianter till texter ur 1695 års psalmbok. En redogörelse för det insamlade materialet lämnade C-A Moberg i Svensk Tidskrift för Musikforskning 1939. I artikeln har C-A Moberg för första gången möjlighet att göra en analys utifrån *inspelat material* i stället för uppteckningar, vilket betyder att han också kan gå in på sångsätt och uppförandepraxis. Eller som Moberg själv uttrycker sig beträffande värdet av inspelningarna: "...som tilläte en exakt och naturlig återgivning av alla de obestämbara nyanser i föredraget, vilka äga en sådan betydelse för vår uppfattning av den tonande materian men aldrig framkomma i enbart notskriften eller den litterära beskrivningen."[3]

Olof Forsén, fil lic i folklivsforskning, hade anställts på Radiotjänst 1930. Med sin folkloristiska skolning ansåg han det självklart att inte bara folkliga berättare utan också sångare och spelmän skulle medverka. 1947 startade han i samarbete med Gustav Adolfs Akademien i Uppsala och Nordiska Museet en *folkvisetävling*, där allmänheten-lyssnarna inbjöds att skriva ned och skicka in gamla visor. I åtskilliga program under sommaren och hösten 1947 samt våren 1948 informerade man om tävlingen och berättade om olika folkliga visgenrer. Mats Rehnberg gjorde t.ex. program om bevärings- och soldatvisor, om rallarvisor och om arbetssånger, Hilding Celander om julvisor.

Insamlingen resulterade i ca 10.000 visuppteckningar. 1:a, 2:a och 3:e pristagarna (Valborg Carlsson, Åsens bruk, Dalsland, P. N. Persson, Mackmyra, Gästrikland och Emil J. Söderman, Ramsjöstrand, Skåne) lämnade en försvarlig mängd visuppteckningar av hög kvalité, enligt bedömarna. Och bedömningen hade överlåtits till tre visspecialister; Nils Dencker, folkhögskolelärare och folkmusikforskare, Ulf Peder Olrog, som två år senare var med om att bilda Svenskt visarkiv, och Richard Broberg, arkivarie vid dåvarande Landsmålsarkivet i Uppsala.

På initiativ av Olof Forsén följdes tävlingen upp genom inspelningar av de visor som skickats in. Förutom Forsén själv var det Matts Arnberg, Karl-Axel Arvidsson, Mats Rehnberg m.fl. som reste runt till tävlingsdeltagarna och spelade in deras visor. Inspelningarna användes sedan i en serie program "Folkets röst. Axplock ur radions folkviseinsamling", som sändes 1948–

Malungs spelmanslag vid radioinspelning 1958. Längst fram sitter lagets nestor, Herman Strömberg, flankerad av Matts Arnberg och Knis Karl Aronsson. Den senare var "hallåman" vid radioprogram med de olika spelmanslagen i Dalarna. Foto Rune Ohlén, Malung.

49. Inspelningarna skulle också "berika radioprogrammen under de närmaste åren", enligt Forséns uttalande i en skriftlig redogörelse för Folkviseinsamlingen inlämnad till chefskollegiet i Radiotjänst 22/4 1950.

Det inkomna materialet registrerades och ordnades upp av Sigbrit Plaenge Jacobsson på Radiotjänst. Numera har allt det skriftliga materialet överförts till Svenskt visarkiv.

Matts Arnbergs folkmusikinspelningar 1948–1968

Matts Arnberg anställdes på Radiotjänsts musikavdelning 1946. Musikavdelningen hade på den tiden hand om radions hela musikutbud – allt från underhållningsmusik till symfonier och opera. Dåvarande musikchef var Natanael Broman, men den som Arnberg fick mest att göra med var Nils Castegren som hade hand om den "lätta" musiken.

Matts Arnbergs musikbakgrund var helt inriktad på s.k. klassisk musik. Han hade en fil kand från Uppsala universitet med bl.a. 3 betyg i ämnet musikforskning, och hade också varit utövande musiker som violinist i Akademiska kapellet.

På Musikavdelningen fick Arnberg syssla med all slags musik. Hans intresse för och senare specialisering på folkmusik kan dateras till sommaren 1948. Han har själv i en bandad intervju redogjort för hur det gick till.·Radion skulle på midsommar-

afton ha direktsändning från en spelmansstämma på Gotland. Ingen på Musikavdelningen ville avstå från midsommarledigheten, så Arnberg – såsom den yngste på avdelningen – fick uppdraget att rapportera från stämman.

Och jag gjorde programmet. Där var spelmanslag och det var en hel del spelmän osv. Men när det hela var slut, då fick jag höra nånting från några buskar. Det var två spelmän som stod där och spelade. Och jag blev fullkomligt häpen, nästan chockad utav det. Det här var ju musik, musik med kvalitet, musik med substans – det hade jag aldrig upptäckt tidigare inom folkmusiken. Jag var inte särskilt imponerad av dräkterna där och hela ståhejet omkring det. Och jag var inte särskilt intresserad då av att det hade ett kulturhistoriskt, ett etnologiskt värde. Utan det var enbart alltså denna musikaliska substans, att det hade ett musikaliskt egenvärde – det var det som var en så chockartad upplevelse för mig. Och det var Nils Agenmark och Täpp Daniel – Daniel Stenback från Gärdsjö i Dalarna – som stod där och spelade.[4]

Matts Arnberg förblev alltså likgiltig för själva den officiella delen av stämman med spelmanslag och danslag i dräkter. Men efter stämmans slut, när "buskspelet" tog vid, blev han folkmusikaliskt "väckt". Detta ledde till att han vid hemkomsten genast tog kontakt med ordföranden i Dalarnas spelmansförbund, Knis Karl Aronsson, och fick reda på att det under sommaren skulle bli spelmansstämma i Malung. Arnberg åkte dit och fick höra många av Dalarnas stora spelmän och knöt många betydelsefulla spelmanskontakter. För hans personliga del betydde det att han började lära om från violinist till spelman. Som radioman reagerade han för att radion dittills försummat spelmansmusiken i sina program.

Under hösten – den 25 augusti – dristade sig Arnberg att sända ett program med Rättviks spelmanslag *på bästa kvällstid* kl 19.30 – vilket vållade en del diskussioner bland radions programplanerare. Som jag redogjort för tidigare fanns vid denna tid fortfarande bara en programkanal i radion, riksprogrammet, och ingen TV. Det var alltså en mycket stor lyssnarprocent på radions kvällsprogram och en eftertraktad sändningstid för programmakare. Dittills hade spelmansmusik sänts enbart på eftermiddagstider – på kvällstid förekom folkmusik enbart i arrangerad form eller utförd av etablerade och kända artister. Programmet med Rättviks spelmanslag tycks ha mottagits positivt eftersom det snart följdes av flera – Dalaföreningens, Orsa och Malungs spelmanslag. Arnberg kunde också börja förverkliga sin idé om grammofoninspelningar av svensk folkmusik. I januari 1949 spelades den första 78-varvsskivan in– med Rättviks spelmanslag.

Bland de många traditionsbärare som Matts Arnberg spelade in vid Dalaresan 1949 var Finn Jonas Jonsson, Boda, som sjöng krusade koraler och visor. Här tillsammans med Matts Arnberg under en TV-inspelning i Boda 1963. Foto Strålin & Österlund, Falun.

Dalaresan 1949

Som nämnts ovan hade Radiotjänst åren 1948–49 på Olof Forséns initiativ börjat följa upp den då avslutade folkvisetävlingen med inspelningar. Forsén, som kände till Arnbergs nyvaknade folkmusikintresse, föreslog att han skulle hjälpa till med dessa inspelningar och Arnberg i sin tur föreslog att han i så fall skulle göra en inspelningsresa till Dalarna.

På en fråga till Arnberg varför han just valde Dalarna först berättar han att det berodde på flera orsaker.[5] Under spelmansstämman i Malung sommaren 1948 hade han fått kontakt med åtskilliga dalaspelmän och han hade i dalaspelet hittat en musikalisk substans som han dittills inte mött i någon annan musik. Ett annat skäl var – enligt Arnberg – att han själv hade rötter i landskapet.

Inspelningsresan i Dalarna ägde rum 14–23 mars 1949. Arnberg hade i de flesta fall direkt eller genom ombud i förväg kontaktat de personer han skulle spela in. Stommen var de meddelare som skickat in bidrag till folkvisetävlingen. Men på eget bevåg utvidgade Arnberg inspelningarna att omfatta också en hel del spelmän.

Hans viktigaste kontakt i Dalarna var Knis Karl Aronsson i Leksand som försåg honom med ett stort antal namn på vissångare/erskor och spelmän i olika dalasocknar. Även Olof Andersson, utgivaren av samlingsverket Svenska låtar och spelmansspecialisten framför andra, skickade på Arnbergs begäran en "Förteckning över spelmän med för dalamusiken karakteristiskt spelsätt".[6]

Matts Arnberg har berättat att när han vid hemkomsten redovisade sitt material för Olof Forsén höjde denne på ögonbrynen. Materialet var nämligen betydligt mer omfattande än han från början tänkt sig. Olof Forsén var då chef för aktualitetsavdelningen och det var alltså denna avdelning som bekostade resan. I en intervju som artikelförfattaren gjorde med Olof Forsén 1963 bekräftade han också att han i förstone tyckt att Arnberg överskridit sina befogenheter något – men att hans grundinställning naturligtvis var positiv till det hela.

En inspelningsresa vid den här tiden betydde en hel expedition – värt att tänka på för nutida inspelare som bara har att hänga en bandspelare över axeln. Vid dalaresan användes en 5-tons inspelningsbuss med tekniker och chaufför. Det var alltså en oerhört dyrbar historia. Och det är att märka att Radiotjänst var ett unikt radioföretag på det sättet att man så tidigt satsade på fältinspelningar. Långa reportageresor både inom och utom landet gjordes redan på 1930-talet.

Bandspelare fanns inte då, utan inspelningarna gjordes med hjälp av två gravérverk på lackskivor. Speltiden var ca 4 minuter på varje lackskivesida. Arnberg hade fått med sig 112 lackskivor och det gällde alltså att hushålla med dem under 10 dagars inspelning.

Tekniker var Ragnar "Raggen" Ivarsson. Mikrofonen var av den typ som kallades "bomben", dvs. en Velocity-mikrofon. Inspelningarna skedde i allmänhet i traditionsbärarnas hem, i köket eller vardagsrummet, där alltså Arnberg höll till med mikrofonen. Teknikern satt i bussen och kontakten mellan intervjuare och tekniker skedde genom anropet "Vi kommer om tio sekunder." Detta var en svårarbetad inspelningsmetod, eftersom tio sekunders tystnad före tagningen av en visa eller låt, som spontant kommit fram, givetvis hämmar blyga personer utan mikrofonvana – som det här oftast var fråga om. Inspelningssituationen blev litet märkvärdig och inte så litet onaturlig.

Med de tekniska resurser som fanns säger det sig självt att det blev ett starkt begränsat urval ur sångarnas och spelmännens repertoar som kunde spelas in. Hur Arnberg gjorde urvalet har han redogjort för i en intervju[7]. Han förberedde själva "tagningarna" väl, gick igenom vistexter och lyssnade på melodier. Han spelade i första hand in de melodier som han ansåg ovanliga och ålderdomliga och som framfördes med vad han ansåg vara ge-

nuint spelsätt och sångsätt. Han var medveten om det subjektiva i detta urvalsförfarande, men motiverade det med att syftet i första hand var att skapa ett intressant programmaterial. Data och biografiska uppgifter om traditionsbärarna antecknades.

Följande socknar besöktes: Leksand, Rättvik, Boda, Mora, Orsa, Älvdalen, Särna, Transtrand och Malung. 4 instrumentala och 107 vokala inslag, därav en del lockrop och vallåtar, spelades in.[8]

Matts Arnbergs folkmusikintresse hade väckts av spelmansmusiken, men under denna sin första längre inspelningsresa möter han också den folkliga visan:

Redan på kvällen tog Olof Gudmundsson oss med ut till Björs Olle och när jag fick höra honom sjunga dessa gamla visor – det måste jag säga – det var samma fantastiska musikaliska upplevelse som jag hade haft nere på Gotland när jag fick höra spelmansmusiken. Detta sätt att sjunga och dessa intervall han hade och dessa ålderdomliga melodier osv., det var någonting som jag inte hade en aning om att det existerade överhuvudtaget. Och sen dan därpå kom jag till Storerkers Anna som också hade detta egendomliga fascinerande sätt att sjunga som ju skilde sig så enormt från dessa konstbesjungerskor som man hade hört tidigare i radio. Det var mitt första möte med den folkliga visan – den äkta folkliga visan. Och det är klart att man tar sig för pannan och säger: varför i Herrans namn har vi aldrig fått höra det här?[9]

Efter dalaresan följde samma år en kortare inspelningsresa till Gästrikland och Hälsingland – också den en uppföljning av 1947–48 års folkvisetävling. Vid denna resa spelade Arnberg huvudsakligen in visor.[10]

Jämtlandsresan 1951

Den 2 april 1951 ansökte Matts Arnberg hos radiochefen om "att snarast få fortsätta de inspelningar av folkmusik, som påbörjades i samband med den nu avslutade folkviseinsamlingen". Som motiv anförde han: "Det är fullkomligt omöjligt att komma detta musikaliska material inpå livet genom uppteckningar; den enda framkomliga vägen är inspelningar". Och vidare: "Då vi ännu här i landet har möjligheten att göra folkmusikprogram med äkta musik – en förmån som man i andra länder i högsta grad avundas oss – bör vi se till att denna traditionella musik bevaras, så att vi har en möjlighet att göra program av denna art även i framtiden".

I ansökan föreslår Matts Arnberg vidare att han samma år skulle göra en inspelningsresa i Jämtland. Den skulle få karaktären av en "upptäcktsresa", dvs. Arnberg skulle först själv göra en rekognosceringsresa i Jämtlands län och senare med inspelningsbuss och tekniker följa upp de kontakter han då fått. Samtidigt nämner Arnberg att musikavdelningen för kommande budgetår begär *ett särskilt anslag för folkmusikinspelningar.*

Radiochefen biföll Arnbergs anhållan om att få göra folkmusikinspelningar i Jämtland. Inspelningsresan ägde rum i september 1951 och omfattade spelmansmusik, visor och lockrop. Följande socknar besöktes: Frostviken, Alanäs, Ström, Föllinge, Mörsil, Kall, Offerdal, Mattmar, Alsen, Gåxsjö, Marieby, Oviken och Klövsjö. Sammanlagt 31 traditionsbärare spelades in.[11]

I en rapport över resan (19/11 1951) beskriver han uppläggningen av resan, som alltså avvek från de föregående. "Jag gjorde först en rekognosceringsresa ensam i bil under ca 14 dagar, varefter själva inspelningarna tack vare den grundliga planeringen, kunde klaras på ca 14 dagar."

Den här gången spelade man in på magnetofonband, men eftersom banden ännu så länge var oerhört kostsamma och man dessutom var osäker på beständigheten, fördes inspelningarna över till lackskivor vid hemkomsten.

Lappland 1953

1953 gjorde Matts Arnberg två långa resor i lappmarkerna för att dokumentera samernas sång – jojken. Tidigare hade jojkar spelats in sporadiskt i samband med Olof Forséns reportageresor. Nu planerade

Matts Arnberg tillsammans med Håkan Unsgaard, vid den tiden chef för Radiotjänsts distriktskontor i Sundsvall, att göra en omfattande inventering av jojktraditionerna i landet. Som medhjälpare och kontaktman fungerade Israel Ruong, nomadskoleinspektör med stor personkännedom och med grundlig kunskap om jojken och dess väsen.

Första resan gjordes i mars–april och omfattade ett nordligt område från Jokkmokk i söder till Karesuando i norr. Nästa expedition företogs redan i november–december samma år och sträckte sig från Tärnaby till Arjeplog. Tekniker vid båda resorna var "Raggen" Ivarsson.

Dessa båda resor gav ett stort och rikt jojk-material som långt senare, 1969, redigerades till en grammofonutgåva som publicerades av SR:s förlag. Till grammofonutgåvan följde en bok – *Jojk* – drygt 300 sidor med reseberättelser, texter och utförliga kommentarer (se s 153).

Dalaresan 1954

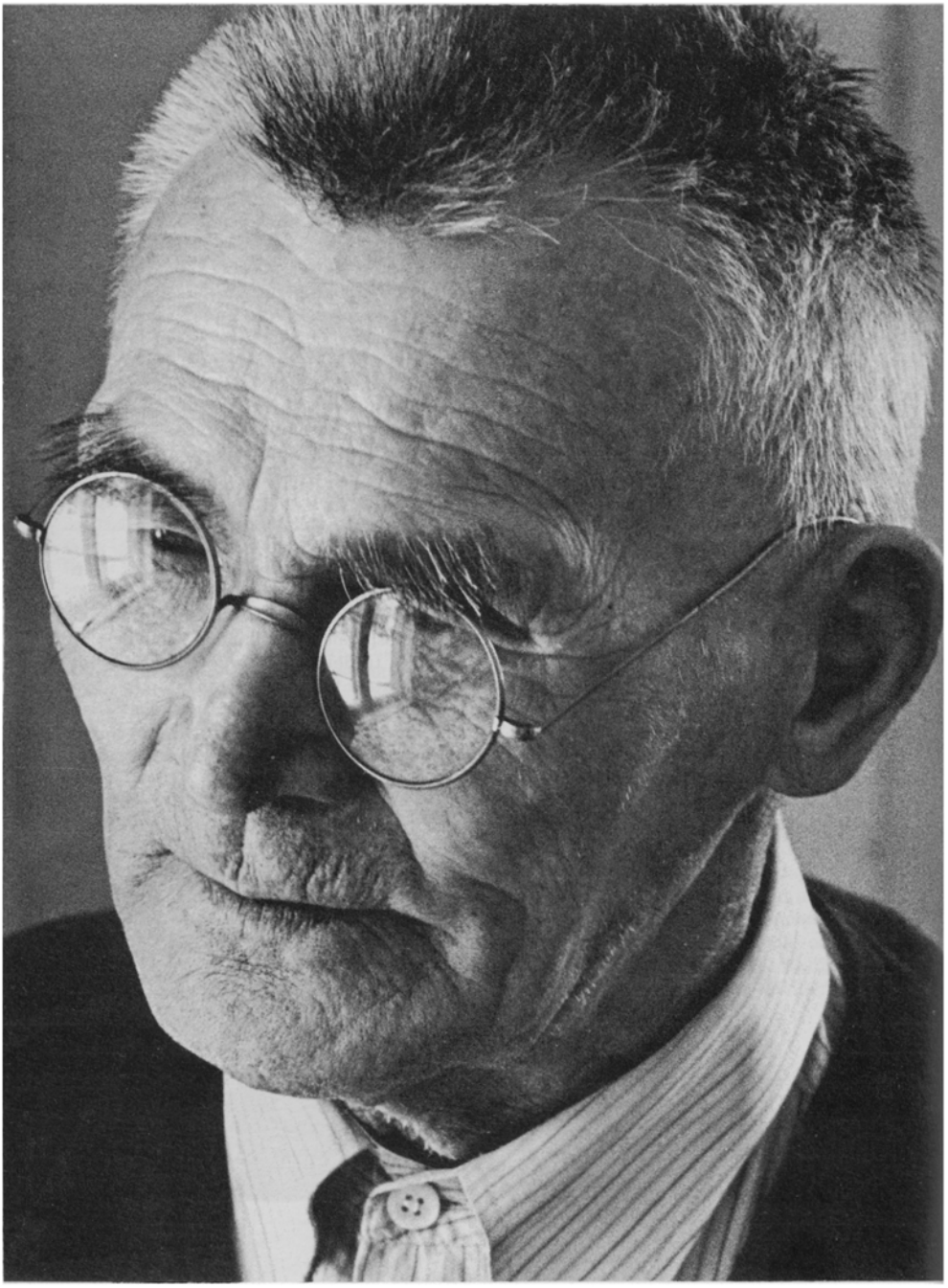
1954 gjorde Arnberg åter en inspelningsresa i Dalarna. Men den här gången hade han med sig några musikforskare från Uppsala med Carl-Allan Moberg i spetsen. Musikforskarna hade fått upp ögonen för värdet av folkmusikinspelningar och hade utbett sig hos Radiotjänst att få följa med på en inspelningsresa. Inte minst intresserad var C-A Moberg själv, som just då höll på med forskningar kring lockropen och vallmusiken. Övriga deltagare var Arne Arnbom, Sture Bergel och Bengt Hambraeus.

Resan följde i stort samma route som 1949 – Leksand, Boda, Bingsjö, Orsa, Älvdalen, Högstrand, Malung. Behållningen blev även denna gång ett stort antal visor och fiollåtar – och, inte minst, lockrop.[12] I två uppsatser "Om vallåtar" (STM 1954 och 1959) tog C-A Moberg upp till behandling bl.a. de lockropsinspelningar som gjordes 1954. Men även spelmansmusiken gjorde stort intryck på musikforskarna, och spelmanskvällen på Pekkosgården i Bingsjö framstår långt senare för Moberg som "det odiskutabla contrapunto alla mente under nattens trollska improvisationsspel i storstugan..."[13]

Som en poäng i sammanhanget kan nämnas att efter inspelningsresans slut åkte C-A Moberg och Matts Arnberg direkt till Riksspelmansstämman i Furuvik, där de båda tilldelades Zornmärket i guld för sina insatser för folkmusiken.

Dittills hade Matts Arnberg gjort sina resor bredvid sitt ordinarie arbete som musikproducent. Det betydde att han endast

Olle Falk, Offerdal, spelades in av Matts Arnberg under Jämtlandsresan 1951.



Nils Mattias Andersson, Tärnaby – Mannen på Oulavuolie. Andersson spelades in för radion 1953. Drygt tio år senare gjordes en tv-film om honom. Foto Pål Nils Nilsson.

sporadiskt kunde företa längre resor, när arbetssituationen så medgav.

1955 blev Arnberg sektionschef för den s.k. "tal"-sektionen på musikavdelningen, dvs. den sektion som har omhand s.k. musikbildande program. Arnberg kämpade samtidigt för att få arbeta med folkmusiken och lyckades periodvis få ledigt från de ordinarie göromålen för att kunna göra inspelningsresor.

1956 besökte Matts Arnberg Gotland i inspelningsärenden. Ragnar Bjersby och Svante Pettersson, de främsta kännarna av gotländsk folkmusik, ställde upp som kontaktmän. 21 traditionsbärare spelades in – de flesta vissångare/erskor.[14]

1957 blev det stora inspelningsåret. Från mars till oktober besöktes Småland, Bohuslän (däribland vissångerskan Lena Larsson från Kungälvs Ytterby), Dalsland, Medelpad, Gästrikland och Dalarna. Och i november företogs en längre resa i svenska Finland.

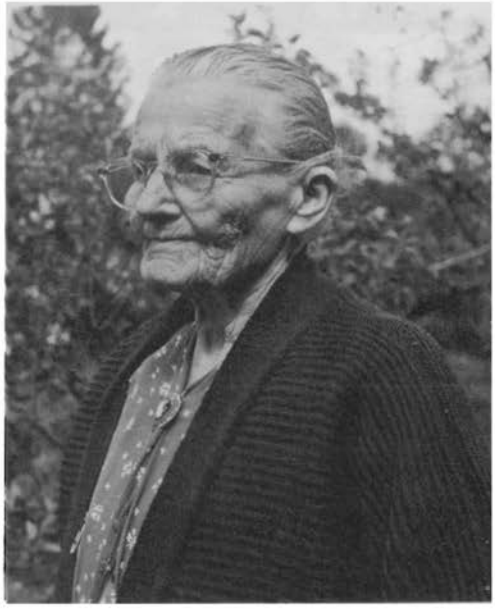
Finlandsresan 1957

Alltsedan tidigt 50-tal hade radion och Svenskt visarkiv ett visst samarbete när det gällde inspelningar. Med hjälp av Svenskt visarkivs register försökte man systematiskt leta fram områden där det fanns äldre vistradition att spela in. Ett sådant område var de svenskspråkiga delarna av Finland. Framför allt var det några av öarna i Åbolands skärgård som hade särskilt stark vistradition och som *Ulf Peder Orlog* vid Svenskt visarkiv bedrev forskningar kring.

Olrog och Arnberg tog kontakt med folkloristen Alfhild Forslin i Åbo som åtog sig det tidsödande arbetet att försöka leta fram de traditionsbärare, vars visor tecknats upp på 20- och 30-talen av Greta Dahlström och henne själv. Om hur förberedelserna gick till berättar Alfhild Forslin i en uppsats i Budkavlen 1958, *Sveriges Radios magnetofoninspelningar av svensk folkmusik i Finland*. Det började med Arnbergs planeringsresa till Åbo:

> I september 1957 gjorde han ett besök i Åbo för att höra om han kunde få medhjälpare, ty nu skulle det bli allvar av planen. Med energi och smittande trosvisshet satte han fart på förberedelsearbetet, som främst skulle bedrivas i Sibelius-Muséets vid Åbo Akademi regi. Sedan Arnberg rest tillbaka till Stockholm lät professor Otto Andersson en blänkare ingå i tidningspressen. Greta Dahlström och jag gick igenom våra 25–35 år gamla förteckningar på sagesmän – vem av dessa kunde tänkas leva ännu? Samtidigt gällde det att medelst penna och telefonlur söka nå kontakter med lämpliga personer, vilka kunde tänkas spåra upp sångare och spelmän på sina hemorter.

Vendla Johansson (f 1871) Delary, Småland, inspelad 1957.



Det syntes oss framförallt angeläget att få upp kontakten med Greta Dahlströms begåvade vissångerska Svea Jansson från Nötö, som redan i unga år – i början på 1920-talet – där hade meddelat henne ett stort antal ballader ur sin mormorsmormors repertoir. Nu hade Svea nått upp i 50-årsåldern.

Men var fanns hon? På Nötö hade man förlorat kontakten med Svea för ca 10 år sedan, men man trodde att hon befann sig på Åland. Med Mariehamnspolisens hjälp finkammades hela öriket på alla som bar – eller hade burit – namnet Svea Jansson och på detta sätt dök den rätta Svea slutligen upp i Jomala, Andersböle.

Man fick alltså tag på *Svea Jansson* och hon reste över till Åbo för inspelningen som började den 18 november. Och det visade sig att hon var ett ännu större visfenomen än man först trott. Hon meddelade själv helt frankt: "Nog kan jag tusen visor". Så småningom skulle Sveriges Radio och Svenskt visarkiv spela in mellan 700 och 800 av dessa.[15]

Men Svea Janssons visor är inte bara många, de är också märkliga på det sättet att åtskilliga av dem representerar 1700-talstradition via endast ett mellanled. Svea Jansson lärde sig nämligen flera ballader, skämtvisor och vaggvisor av sin mormor, Eva Gustava Jansson (f. 1842). Och Eva Gustava hade i sin tur lärt sina visor av sin mormor Caisa Eriksdotter (f. 1786) på Hitis.

Vid detta första tillfälle sjöng Svea Jansson ett 40-tal visor – däribland flera långa ballader samt skämtvisor och barnramsor. Men det var inte bara Svea Jansson, utan också 45 andra traditionsbärare – de flesta representanter för den äldre svenska vistraditionen i Finland – som spelades in under två veckor i Åbo och Åbolands skärgård, Nyland och Österbotten. Tekniker var Lars-Ive Flood. Bland de inspelade sångarna fanns flera som sedan låtit höra tala om sig och som vi kunnat lyssna till i

Första mötet mellan vissångerskan Svea Jansson (f. 1904) Nötö och Matts Arnberg ägde rum i Sibeliusmuseum, Åbo, 1957.

Det viskunniga syskonparet, Lena Larsson (f. 1882) och Anders Karlsson, Kungälvs Ytterby, Bohuslän, spelades in av Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog 1957. Foto Hilbert Nilsson.

radio många gånger, t.ex. Xenia Rönnblom, Nagu, med en stor repertoar av bl.a. sånglekar, Viktor Johansson, Houtskär med många fina sjömansvisor och Hilma Ingberg, Bromarf, med åtskilliga äldre skämtvisor, bl.a. "I fjol så gick jag med herrarna i hagen" (se s 155).[16]

Ytterligare 106 visor med Svea Jansson spelades in vid en expedition till Åland påföljande år. Annars blev 1958 något av ett mellanår. Det vill säga i studio i Stockholm spelade Matts Arnberg in inte mindre än 270 visor med en och samma traditionsbärare, nämligen *Ulrika Lindholm*, uppvuxen i Frostavikens socken i norra Jämtland. Hon har sedan, jämte Svea Jansson och *Lena Larsson* från Kungälvs Ytterby, framstått som en av radions tre stora folkliga vissångerskor.[17]

Färöresan 1959

Samma år började Arnberg planera en svensk-norsk-dansk inspelningsexpedition till Färöarna. Arnberg var vid denna tid styrelsemedlem i International Folk Music Councils (IFMC:s) radiokommitté och han hade där föreslagit att man skulle göra gemensamma inspelningsexpeditioner ("joint expeditions") till områden med odokumenterad folklig musiktradition. En första sådan expedition skulle på Arnbergs initiativ gå till Färöarna. Avsikten var att dokumentera den unika "kvad-dansen", en sångdans med medeltida anor som fortfarande levde i stark tradition på de olika färiska öarna.

Danmarks radio skulle stå för rekognosceringsarbetet och uppdrog åt arkivarien vid Dansk Folkemindesamling, Torkild Knudsen, och Thomas Alvad att i januari 1959 förbereda inspelningarna på platsen.

Inspelningsresan ägde rum i februari 1959. Förutom danskarna och Matts Arnberg deltog Rolf Myklebust från Norsk Rikskringkasting. Det var också meningen att BBC skulle delta i expeditionen, men man hoppade av i sista ögonblicket. Tekniker var Gösta Wiker från Sveriges Radio. Det tekniska arbetet var besvärligt. Förutom att man fick frakta den tunga apparaturen i båt mellan de olika öarna och bära med sig stora ackumulatorer eftersom det inte fanns ström på alla öar, så fanns det också andra problem. Man fick experimentera med provisoriska mikrofonupphängningar eftersom kvaddansen framfördes av

Ulrika Lindholm (f. 1886) Frostviken, Jämtland har sjungit in över 300 visor för Sveriges Radio.

upp till 50–60 personer ringlande i tät långdans i trånga lokaler.

Tidpunkten för inspelningarna – fastetiden – var vald med tanke på att manfolket då var hemma från fisket. Färöiska radion hjälpte till med kontakterna med ortsbefolkningen. Ett 80-tal band med i huvudsak kvaddans spelades in under ca 14 dagar.[18] Det inspelade materialet har sedan använts i många programsammanhang. Bl.a. gjorde Arnberg en serie program med rubriken "Att dansa är nödvändigt" där han framför allt tog upp kvaddansens sociala funktion.

Arnberg hade under första halvåret 1959 varit frikopplad från sina ordinarie åligganden för att enbart ägna sig åt folkmusiken, bl.a. Färöresan. Den 5 okt 1959 anhöll dåvarande chefen för musikavdelningen, Nils Castegren, hos radiochefen om att Arnberg skulle få fortsätta att arbeta enbart med folkmusiken, där hans huvuduppgifter skulle vara:

1. att svara för folkmusikprogram i radio
2. att inventera och samla musikaliskt traditionsmaterial
3. att svara för Sveriges Radios utgivning av grammofonskivor med folkmusik.

Radiochefen biföll ansökan men lät samtidigt skriva in i direktionsprotokollet (7/11-59) "att dessa arbetsuppgifter vid budgetårets utgång skulle vara helt avvecklade varefter Arnberg fr.o.m. den 1 juli 1960 skulle återgå till sin ordinarie tjänst som chef för sektionen för musikbildande program inom musikavdelningen. I detta sammanhang konstaterade direktionen att de av Arnberg utförda arbetsuppgifterna, innebärande i huvudsak insamling och konservering av folkmusikaliskt material, ej låg inom Sveriges Radios ordinarie arbetsuppgifter utan snarare borde utföras av andra institutioner. Därtill kom att finansieringsmöjligheter inom Sveriges Radio för sådana arbeten inte kunde väntas föreligga under de närmaste åren."

Karin Ljungberg (f. 1900), Bruksvallarna, Härjedalen, intervjuas om lockrop och sång i sätern 1960.

Erika Johansson och Karin Norberg, Floen, Bruksvallarna lyssnar tillsammans med Matts Arnberg på en "tagning" under en inspelningsresa i Härjedalen 1960.

Under 60-talet gjorde dock Arnberg fortfarande en del inspelningsresor inom musikavdelningens ordinarie budget. Bl.a. kan nämnas resor till Härjedalen, Hälsingland och Östergötland 1960 (den senare tillsammans med Jan Ling), Västmanland och Skåne 1961, Åland och södra Lappland 1962, Ångermanland 1963 och flera resor i Dalarna 1964.

Från 1962 stod också Arnberg till TV:s förfogande som expert och konsult i frågor rörande folkmusikprogram. Ett samarbete inleddes med TV-producenten Lars Egler och tillsammans genomförde de flera filmexpeditioner. Bland det första man satsade på var en serie spelmansporträtt: Gössa Anders, Orsa och Olof Tillman, Floda (1962), Evert Åhs, Carl-Gustaf Färje och Sväs Anders, Älvdalen (1963), Olle Falk, Offerdal och Eric Nilsson, Mattmar (1964). En del av dessa filmades i samband med en längre expedition 1963 då man dels dokumenterade lockrop, dels polsktraditioner. Polskedans filmades i Dalarna, Jämtland–Härjedalen och Hälsingland. Medhjälpare var dansforskarna Ingvar Norman och Göran Karlholm.

Några av de största vissångerskorna presenterades också i bild: Lena Larsson, Ulrika Lindholm (1963), Karin Sikström (1964) samt Svea Jansson (1969). En unik dokumentation gjordes också 1964 – en skildring av sälgflöjtstillverkning.

Dessa filmexpeditioner får ses som en uppföljning av tidigare ljudinspelningar för radion.

Under de första årens filminspelningar arbetade ett TV-team på 9–10 personer. Betydligt smidigare dokumentationsarbete blev det när Arnberg inledde samarbete med fotografen Pål Nils Nilsson. Detta tvåmannateam – Pål Nils Nilsson skötte filmningen och Matts Arnberg ljudet – gjorde vid 60-talets mitt en film om jojk – *Mannen på Oulavuolie* – samt två filmer från Bingsjö by i Dalarna.

Arnberg sökte sig nu också utomlands för TV-filmning av musiketnografiskt material – Israel (1968), Indien (1969) och Jamaica (1970).[19]

Från 1966 blev Matts Arnberg på egen begäran frikopplad från sektionschefsuppdraget för att enbart verka inom folkmusikområdet. Efter nästan 20 års arbete med folkmusik avdelades därmed en *tjänst för folkmusikprogram* på musikavdelningen.

Samtidigt växte kraven på en mera systematisk dokumentation av hela landets folkliga musiktraditioner, ett arbete som Sveriges Radio som programproducerande institution rimligen inte kunde åta sig. Tillsammans med Musikhistoriska museet, Svenskt visarkiv och Sveriges spelmäns riksförbund lyckades radion genom Samarbetsnämnden för svensk folkmusik driva igenom en riksomfattande inspelningsverksamhet som startade 1968 med Svenskt visarkiv som bas. När Svenskt visarkiv sedan förstatligades 1970 inlemmades inspelningsverksamheten i visarkivets ordinarie arbetsuppgifter.

Därmed kunde folkmusiktjänsten vid Sveriges Radio avlastas från dokumentationsarbetet och i stället koncentrera sig på programverksamheten, som det under 70-

Matts Arnberg och TV-producenten Lars Egler diskuterar en scen under TV-filmning av spelmannen Olof Tillman, Dala Floda. Foto G. Zetterqvist 1962.

talet kom att ställas allt större krav på som en följd av "folkmusikvågen".

Sveriges Radios folkmusiksamling omfattar för närvarande ca 8.000 musiknummer (vokala och instrumentala), spelade och sjungna av traditionsbärare som i de flesta fall nu gått ur tiden. Eller som Arnberg själv uttrycker det: "Även om man idag har kommit igång med en systematisk inventering av den levande traditionen genom Svenskt visarkiv, så representerar våra tidigare inspelningar en annan generation, som haft en närmare kontakt med det samhälle, där denna äldre musik brukades på ett naturligare sätt och där den hade sin ursprungliga funktion kvar. Det är således fråga om ett material som, vid sidan av uppteckningarna, bildar grunden för kännedom om den äldre svenska musiktraditionen."[20]

Den exotiska kryddan. Folkmusik i radio 1949–1968.

En annan typ av folkmusikprogram började märkas i programtablåerna vid 1940-talets slut. Visserligen fanns det fortfarande program med arrangerad folkmusik – ofta var det Sven Sköld eller Gunnar Hahn som gjorde bearbetningar för orkesterbesättning. Violinister spelande låtar förekom alltmer sällan, medan folkvisor i körsättning eller utförda av konsertsångerskor alltjämt hade sin givna plats och publik.

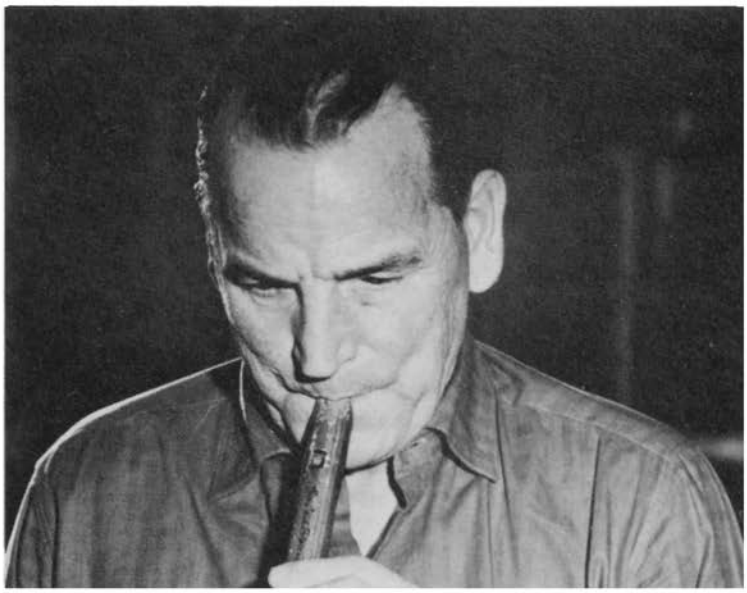
Men samtidigt börjar resultaten från Matts Arnbergs inspelningsresor att synas och höras. Dvs. till att börja med märks en viss försiktighet från Arnbergs sida när det gäller att presentera folkmusiken i "originaltappning". I en artikel i Röster i Radio 51/1949 – Ut ur muséet – skriver Arnberg:

Vi har inom vårt lands gränser en musik, som för otränade lyssnare verkar nästan lika exotisk och obegriplig som en gamelangorkester från Java... Det är därför utomordentligt vanskligt att presentera den verkligt värdefulla delen av svensk folkmusik i radio. De riktigt gamla låtarna för en eller två fioler är nog strängt taget minst lika exklusiva och svårtillgängliga som modern kammarmusik... För att inte göra folkmusikprogrammen i radio alltför exklusiva måste man ofta tillgripa den utvägen att låta skolade musiker spela låtar i mer eller mindre konstfulla arrangemang. Anrättningen blir på så sätt mera aptitlig för lyssnarna, men musiken förlorar tyvärr det mesta av sin ursprunglighet och egenart. Endast verkliga spelmän med sin egen bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa...

Som tidigare nämnts valde Arnberg att gå vägen över spelmanslagen för att vänja lyssnaröronen. "Under det senaste året har radiopubliken fått stifta bekantskap med en ny typ av låtprogram, i vilka man kan presentera åtminstone de mera lättillgängliga, inte alltför 'krokiga' låtarna på ett sätt som även otränade lyssnare kan ha glädje av. Jag tänker här på spelmanslagen..."

Från 1950 och framåt gör Arnberg en typ av spelmansprogram som för oss nu verkar självklara, men som då var något helt nytt. Han presenterar mindre kända eller helt okända spelmän i inspelningar som han gjort vid sina resor i landet. Det blir ett slags *spelmansporträtt* där Arnberg berättar om spelmannens bakgrund och miljö och presenterar hans låtar.

Reaktionerna inför de här programmen är naturligtvis blandade och i Arnbergs svarsbrev till spelmansförbund och enskilda, som hört av sig beträffande folkmusikutbudet, redogör han för sina åsikter om hur folkmusiken bör presenteras i radio. "Med det relativt lilla utrymme vi har för folkmusik i radio för närvarande måste vi se till att vi får med bara de allra yppersta och ett absolut krav från min sida är att vi får spelmän som har sin egen bygds dialekt i spelsättet" (1952-05-05). "Du förstår kanske att mitt arbete inte kan ledas av några absoluta kvalitetsbedömningsprinciper, utan att det hela tiden blir tal om kompromisser mellan kvalitét och äkthet och ra-



Kontaktman och medhjälpare vid många inspelningar i Älvdalen var Ewert Åhs, hembygdsforskare och spelman.

diolyssnarnas mottaglighet för sådana delikata kvaliteter." (1951-01-25).

Musikforskaren Bo Wallner uttryckte sig entusiastiskt om spelmansprogrammen i Expressen (1950-05-30): "Det man bjudits på har i flera fall varit så märkligt att jag personligen inte tvekar att nämna dessa nyprogramtillskott bland den gångna säsongens höjdpunkter. Bingsjöspelmännens låtar har särskilt etsat sig in i minnet. Var det någon som efter studium av samlingen 'Svenska låtar' hade tänkt sig att en dalpolska skulle klinga så egenartat 'primitiv' i originalversion? En formlig bisvärm av ornament, ett surr av drillar, förslag, dubbelgrepp, stråkarpeggion som i en musikalisk bikupa!"

I början av 50-talet kom ett fruktbärande samarbete till stånd mellan visforskaren Ulf Peder Olrog och Matts Arnberg. Det är nu programmen om de folkliga visorna kommer igång. Åren 1952–53 sänder Olrog och Arnberg en serie program om olika visgenrer – kärleksvisor, andliga visor, historiska visor, skämtvisor m.m. Under 1954–55 ytterligare en serie om folkliga visor och schlager. De olika inspelningsresorna ger också upphov till enstaka visprogram och porträtt av traditionsbärare.

1958 – efter Finlandsresan (se s ••) – vågade man sig på en serie om sex program om *Den medeltida balladen*. Serien byggde helt och hållet på traditionsinspelningar av ballader. Den föregicks av ett inspelningsarbete som var inriktat på just balladgenren. Matts Arnberg beskriver det så här: "Kärleksvisor, skämtvisor och andliga visor hade vi haft nog av i folkmusikarkivet för att kunna ge representativa och intressanta prov på i de tidigare programmen om olika visgenrer. Men till en programserie om den medeltida balladen var våra sam-

Matts Arnberg 1962. Foto Ulf Strålhle, Röster i radio.

lingar inte representativa nog. För att fylla luckorna fordrades ett direkt på balladerna inriktat insamlingsarbete."

Ulf Peder Olrog berättar om hur man gick tillväga: "På visarkivet sökte vi spåra redan upptecknade traditionsbärare, samtidigt som vi gjorde förteckningar över de ballader som fortfarande kunde finnas kvar. Framför allt dessa ballader efterlystes sedan genom radions försorg."

De största balladfynden gjorde man i svenska Finland under resan där 1957 och detta material blev stommen inte bara i programserien utan också i den skivutgåva om fyra LP-skivor som publicerades 1962 och som var en direkt uppföljning av programserien.

Musikskribenterna lyssnade med både förundran och förtjusning till dessa äldre kvinnor och män som okonstlat och med stor inlevelse sjöng sin ungdoms visor – ofta omedvetna om den månghundraåriga traditionsprocess som ligger bakom dessa ballader.

Alf Thoor skriver i Musiklivet 2/1958: "Vi håller ju oss med något som i högtidliga sammanhang kallas för 'en folkviseskatt'. Denna folkviseskatt var en gång för decennier sedan en nationell stolthet, något man höll tal om och utfäste sig att främja och vårda." Alf Thoor lämnar sedan en redogörelse för hur folkvisan spritts i arrangerad form och klätts upp "för att presenteras bland väluppfostrat folk". Han kommer så fram till de inspelade visor som presenterats i radioprogrammen och ställer frågan: "Kan vi nu också hoppas på att de skall ge oss en ny syn på folkvisan? Kan det finnas en möjlighet för oss att 'koppla förbi' de städade pianofolkvisor som våra klassiska folkvisesamlingar har spritt och istället ge oss kontakt med den tidlösa folkvisan?"

Samarbetet mellan Arnberg och Olrog fortsatte och 1961–62 var tiden mogen för en serie önskeprogram, *Sjung visan för mig*. Man hade en panel bestående av tre folkliga vissångerskor som tillsammans hade en ansenlig repertoar, nämligen Lena Larsson från Bohuslän, Ulrika Lindholm från Jämtland och Svea Jansson från svenska Finland. Programledare var Arnberg och Olrog. Programmen sändes med publik som fick önska sig i stort sett vad de ville av gamla visor som de tre viskunniga kvinnorna kunde sjunga.

Vissångerskorna hamnade alltså på scenen och det gjorde också spelmännen, men i ett helt annat sammanhang. I en av radions offentliga konserter från Moderna museet i Stockholm (6/11 1962) stod både yrkesmusiker och spelmän – konstmusik och folkmusik – på programmet. I sällskap med Edgar Varèses Octandre och Folke Rabes Pièce för talkör, uppträdde två dalaspelmän med bingsjö-låtar. "Skall vi äntligen lyckas befria folkmusiken från knätofsarna?" utropade Alf Thoor i sin recension av konserten (Expressen 10/11 1962). Och han skriver vidare:

> ... när Sveriges Radio lockade med "Musik i Moderna museet" i tisdags, stod Nils Agenmark och Påhl Olle och spelade låtar i eleganta kavajkostymer med Picasso bakom ryggen. Och de båda svarade enligt min mening för kvällens starkaste inslag: sugande intensiva låtar, virtuost spelade, och med ekon ifrån sekler bakåt, av traditioner och mänsklig erfarenhet och konstskicklighet.
>
> – – –
>
> Men starkast lyste det om låtarna. De fick nu, just som konsertnummer, en lyskraft, en laddning som knappt kan ha varit större i något annat sammanhang, och till det då denna slutenhet som gör konsertnummer till individuella konstverk för oss.

Initiativet till den här konserten – "en händelse med perspektiv framåt" – jämte publiceringen av grammofonutgåvan "Den medeltida balladen" samma år renderade Arnberg Expressens musikpris "Spelmannen" år 1962. I motiveringen kunde man läsa att han "gjort en ovärderlig insats för att rädda en svensk musikkultur som höll på att gå förlorad, och dessutom har han bevisat denna folkmusiks konstnärliga livskraft" (Expressen 1962-12-14).

1963–64 samarbetade Matts Arnberg från musikavdelningen och Ulf Peder Olrog och Håkan Norlén från underhållningsavdelningen i en stort upplagd serie *Den lät-*

ta musiken. Serien var ett försök att kartlägga och beskriva en musikgenre – underhållningsmusiken – som uppskattades av majoriteten av lyssnare, men som blivit sedd över axeln av s.k. seriösa musiker och forskare.

Något år senare tog Arnberg, Olrog och Norlén initiativ till ett program med folkmusik i bearbetning och tolkning av fyra av våra främsta jazzmusiker – Jan Johansson, Georg Riedel, Bengt-Arne Wallin och Bengt Hallberg. Programmet, som producerades av Olle Helander, fick titeln "Le jazz de ville et le jazz des champs" och sändes som tävlingsbidrag till Triumph Varieté i Monte Carlo 1965. Och där vann det pris som bästa underhållningsprogram. Delar av programmaterialet publicerades också på grammofon (se s 155). I Röster i Radio skriver Herbert Connor: "Det är ett musikaliskt äventyr att höra vad som händer när fyra unga musikertemperament och framstående jazzmusiker konfronteras med ett folkloristiskt stoff som är bundet till en ålderdomlig tradition och en bestämd miljö." Och enligt Connor är det "första gången i den svenska jazzens historia som ursprungsmaterialet presenteras samtidigt med arrangemangen".

Programmet ingick också i en helkväll med folkmusik som sändes måndagen den 15 november 1965 i P2. Kvällens olika inslag såg ut så här:

20.15 *Kväll med folkmusik.*
Matts Arnberg, Håkan Norlén och Ulf Peder Olrog presenterar:
1. Jazz och folkmusik – ett musikaliskt äventyr. Sveriges vinnande bidrag i tävlingen om Europas bästa underhållningsprogram i anslutning till internationella radioveckan. Intervju med Olle Helander.
2. c:a 21.25 Får man göra så här? Om bearbetad folkmusik. Intervju med Sven Wilson.
3. c:a 21.55 Musiken som försvinner. Illustrationsmaterial ur radions folkmusikarkiv.

En unik filmdokumentation av sälgflöjtstillverkning gjorde Matts Arnberg 1964 hos Eugen Hällkvist i Hammerdal, Jämtland. Foto P. Å. Blidegård.

Lyssnarreaktionerna uteblev inte – tre dagar senare lämnade radions upplysningscentral sin rapport över telefonsamtal från lyssnare: "Önskas i repris av säkert 20-talet vid det här laget. Anses vara ett av de finaste program som getts genom åren. Matts Arnberg är välkommen så ofta som möjligt."

Under rubriken *Så lät det förr* producerade Arnberg under en följd av år på 1960-talet en mängd program om folkliga visor och låtar – program som byggde på inspelningar i folkmusiksamlingen.

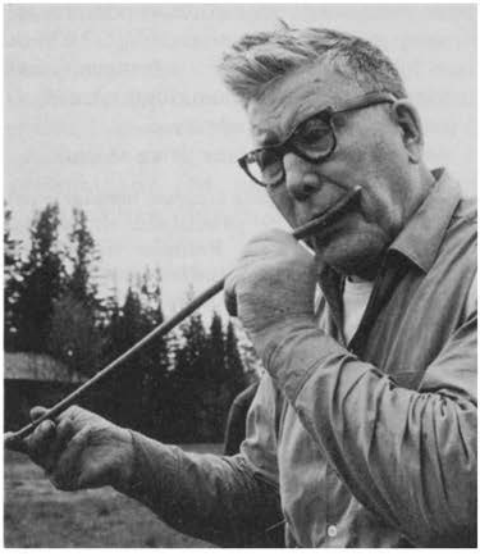
1966 skriver Arnberg i ett brev till dåvarande musikchefen Karl-Birger Blomdahl, att han behöver medhjälpare till produktionen av folkmusikprogram. Han har sett en antydan till den folkmusikvåg som också mycket riktigt kommer med 60-talets sista år och som han tycker bör mötas i programhänseende. Han tror att det växande folkmusikintresset hos lyssnarna till en del "har sin grund i den politik som förts under en lång följd av år beträffande folkmusikprogrammen i radio, och som i stort

gått ut på att ersätta arrangemang med levande tradition och att i presentationerna skala av all falsk romantik och i stället försöka att framhäva de rent musikaliska kvaliteterna i den äkta folkliga musiken. Dessa programformer har möjliggjorts genom den omfattande inspelningsverksamhet, som bedrivits under snart 20 år, och som helt inriktats på den äldre levande traditionen."

Han delar upp folkmusikens publik i följande kategorier:

1. Äldre människor som genom miljö och erfarenhet har direkt affinitet till denna musik.
2. En relativt exklusiv och fördomsfri publik, som annars söker sig till "seriös" musik.
3. Ungdom, som kanske fått sitt intresse väckt via den internationella folkmusikvågen, men som sedan sökt sig vidare mot äkta tradition. Denna publik "spisar folkmusik" på samma hängivna sätt, som jazzpubliken spisar jazz och är minst lika ortodox.

"Den övriga publiken kan man sannolikt nå bäst genom en ökad integrering; det bör vara både möjligt och naturligt att i större block med seriös musik blanda in folkmusik, såväl svensk som utländsk." (ur brev till K-B Blomdahl 1966-01-25)



I dag kan man konstatera att de här önskemålen och spådomarna delvis gått i uppfyllelse. På musikavdelningen finns nu två heltidstjänster för folkmusikprogram samt 1/5 tjänst för utomeuropeisk folkmusik. Folkmusikprogrammen sänds nu i alla kanaler och finns insprängda i de mest skiftande programtyper. Intresset för den folkliga musiken i olika former har ökat lavinartat under 1970-talet. "Risiga" gammelmansprestationer på fiol som för 10 eller 20 år sedan var otänkbara att sända – bereder idag en stor skara fantaster bland lyssnarna högtidsstunder framför radioapparaterna. Musikavdelningen har två år i rad (1977 och 1978) anordnat en folkmusikvecka i gamla riksdagshuset i Stockholm där äldre traditionsbärare och yngre folkmusiker spelat och sjungit sig samman vid direktsända framträdanden.

Sveriges Radio och folkmusikforskningen. Publikationsverksamheten

Inspelning av folkmusikaliskt traditionsmaterial kom igång sent i Sverige, egentligen först 1948 i och med Matts Arnbergs och radions inspelningsverksamhet. Vid de finländska forskningsinstitutionerna t.ex.

hade man varit mer förutseende. Inspelningar gjordes där under tidigt 1900-tal med hjälp av dåtidens inspelningsapparat, fonografen, av bl.a. musikforskarna A. O. Väisänen och Otto Andersson.

Arnberg kommenterar detta så här:

Att man inte kom igång tidigare berodde emellertid endast till en del på bristande ekonomiska och tekniska resurser. Främsta orsaken till dröjsmålet var att man bland fackmännen utgick ifrån, att den värdefulla äldre folkmusiktraditionen redan var helt försvunnen i vårt land.

– – –

Det är därför inte särskilt förvånansvärt att fackmän och forskare med några få undantag i förstone intog en rätt avvaktande attityd gentemot radions insamling av musikaliskt traditionsstoff. Så småningom förbyttes emellertid denna passiva inställning bland såväl musikfolk och forskare i ett klart positivt intresse. Numera betraktar man detta klingande traditionsmaterial som en värdefull, för att inte säga nödvändig, komplettering till de tidigare uppteckningarna.[23]

Och denna positiva attityd till inspelningarna kan man utläsa av artiklar redan ett par år efter det att Arnberg började sin inspelningsverksamhet.

1951 redogör landets ende professor i musikforskning, Carl Allan Moberg, i Svensk Tidskrift för Musikforskning (STM) för folkmusikinsamlingen i Sverige från äldre tider till nutid.

En redogörelse av detta slag skulle ej vara fullständig, om man förbiginge den *svenska radions* insatser. Både ur organisatorisk, lokalhistorisk och teknisk synpunkt har denna mäktiga institution ingripit på ett avgörande sätt vid bevarandet, studiet av och förståelsen för svensk allmogemusik. För en översikt härav är tiden ännu icke mogen". (Från kämpavisa till locklåt, STM 1951)

Men redan åtta år senare har Moberg insett inspelningarnas betydelse för forskningen:

Viktigare än allt annat på hela det folkmusikaliska studieområdet är f.n. uppteckningen och katalogiseringen av det rika material som föreligger i främst Sveriges Radios inspelningar. Innan dessa föreligger transkriberade kan vi inte uppnå en någorlunda tillförlitlig översikt av vare sig folkvisans eller den egentliga folkmusikens former och uttrycksmedel. (Om vallåtar II, STM 1959)

Och Ingmar Bengtsson, då docent i musikforskning, skriver samma år i en understreckare i Svenska Dagbladet, att mot äldre tiders uppteckningar av folkmusik "kan vår egen tid ställa *inspelningarnas* trogna bevarande av folkmusikaliska återgivningar in i deras minsta detaljer. Därmed har folkmusikforskningen fått ett ovärderligt material, som kompletterar de äldre uppteckningarna i flera betydelsefulla hänseenden." (Sv D 1959-05-29).

På grund av upphovsrättsliga bestämmelser har större delen av radions inspelade material hittills varit svåråtkomligt för forskare. Därför är det framför allt de inspelningar som givits ut på grammofon som väckt uppmärksamhet hos forskare och fackfolk. Mellan 1949 och 1953 kom 33 stycken 78-varvsskivor med folkmusik (se förteckningen s 157) från Radiotjänst, samtliga producerade av Arnberg. Den första innehöll Rättviks spelmanslag – med bl.a. Gärdeby gånglåt – som blev en försäljningsframgång och som bidrog till att lämna vägen fri för en fortsatt utgivning av folkmusik.

De flesta skivorna upptog spelmansmusik från Dalarna, men spelmän från Skåne, Gotland, Uppland och Hälsingland fick också plats i serien.

Spelmansskivorna gav upphov till en liten debatt i tidningarna mellan musikkritikerna Bo Wallner och Alf Thoor om allspel kontra solospel. Alf Thoor ansåg att allspelet hade ett socialt berättigande som "umgängesform spelmän emellan" men skriver samtidigt:

Därför vore det också önskvärt, att Radiotjänst när folkmusikserien byggs ut inte ger fullt så stor plats åt ensemblespelet som nu i begynnelsen. Rättviks spelmanslag och Nordergutarna är båda utmärkta i sitt slag, men det ligger en avgrund befäst mellan vad de spelar och vad som presteras på skivorna med solospelmän! (Ett handtag åt svensk folkmusik, ur Perspektiv 8/1951).

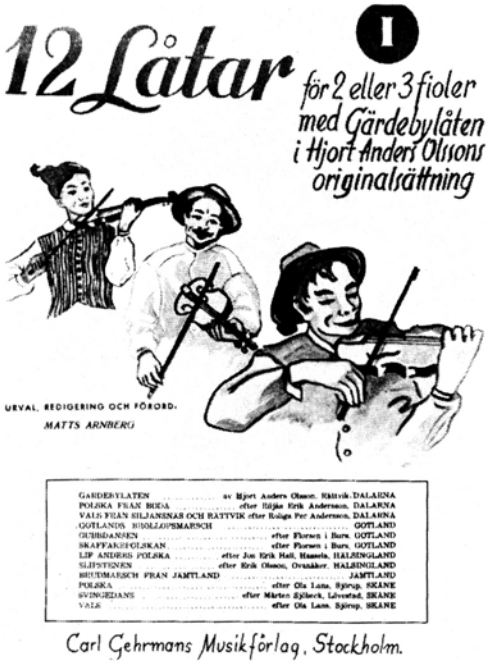
Alf Thoor anser vidare att seriens absoluta toppunkt är Röjås Jonas och Pål Olles utförande av Boda-låtar – "man vet bara inte vilket man beundrar mest, primstämman eller sekunderingen eller samspelet". Och Björn Johansson skriver i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning om samma spelmän: "Inför dem skulle jag vilja buga mig så djupt som inför Johan Sebastian Bach." (GHT 1960-11-15)

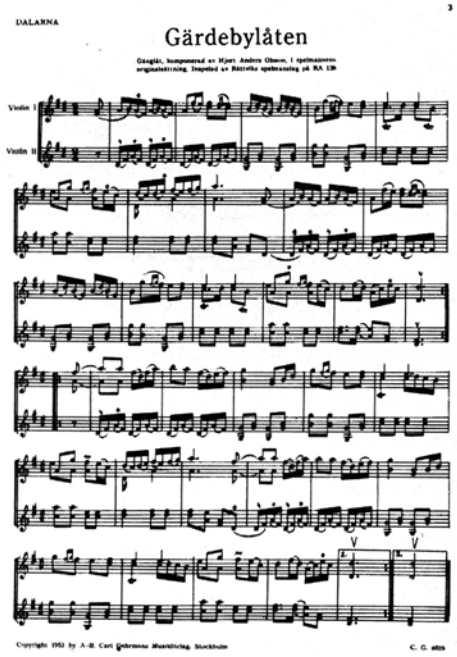
Bland de tidigaste 78-varvsskivorna fanns också ett par som presenterade en annan typ av folkmusik än spelmansmusiken – en skiva med vallmusik på bl.a. kohorn, bockhorn och näverlur och en med de litet ovanligare instrumenten säckpipa och spelpipa. Ture Gudmundsson trakterade dessa instrument. På skivan med vallmusik fanns också de nu så berömda transtrandskulningarna med Karin Edvards och Elin Lisslass som spelades in hösten 1948. Som ett kuriosum kan nämnas att inspelningen skedde i Dalarna via telefonledning till Stockholm där de direktgraverades på matriser. Dessa inspelningar kom att betyda mycket för forskningen kring fäbodmusiken och lockropen, något som professor C-A Moberg just då var sysselsatt med.[24]

På tre skivor publicerades också dalakoraler, insjungna av Kammarkören och instuderade av Eric Ericson. De utsirade koralerna var här unisont framförda till skillnad från vad som dittills varit brukligt i körsammanhang. De sex insjungna koralerna gavs också senare ut i noter på Sveriges Körförbunds förlag.[25] Både insjungningarna och notutgåvan har sedan blivit normgivande när det gäller framförande av folkliga koraler.

De flesta 78-varvsinspelningarna återutgavs på Ep-skivor under slutet av 50-talet. Och flera av dem samlades också på Lp-skivor senare (se förteckningen s 157).

På 60-talet svarade radion för tre stora grammofonutgåvor med folkmusik. Samtliga tre kan sägas vara epokgörande i sitt slag, eftersom inget liknande hade givits ut tidigare i Sverige eller ens i Norden. 1962 publicerades *Den medeltida balladen* – 4 LP-skivor samt en bok med kommentarer av Matts Arnberg, Ulf Peder Olrog, Karl-





De berömda transtrandskulningarna har dokumenterats både på grammofon och TV-film. Ovan Karin Edvardsson Johansson och nedan Elin Lisslass. Foto 1963

Ivar Hildeman, Sture Bergel och Nils L. Wallin. Tre av LP-skivorna innehåller traditionsinspelningar av ballader och den fjärde skivan upptar en rekonstruktion av balladdans med sång av musikstuderande vid Folkliga musikskolan i Ingesund.

Och recensionerna lät inte vänta på sig. Åke Brandel skriver i Aftonbladet under rubriken "Radion och dess praktgummor": "Utgåvan är ett imponerande monument över radions kulturmedvetande när det är som starkast. Den öppnar ovärderliga per-

spektiv på balladen som en genuin del av vårt kulturarv." (1962-02-21)

I detta instämmer också dagspressens övriga recensenter fast i olika ordalag. Men man ställer sig inte enbart högaktningsfull till utgåvan, man har också hittat rent estetiska förtjänster hos balladen och dess utövare. Eller som P. A. Hellquist uttrycker det, att "grundmaterialet i sig självt är fängslande och har ett betydande artistiskt egenvärde" (SvD 1962-02-21). Och i Dagens Nyheter har Folke Hähnel gripits av balladens trollkraft: "Det är en märklig, fantasieggande utgåva. Här gläntas på dörren till en halvt försvunnen värld, som det lönar sig att långsamt tränga in i" (1962-02-21). Utgåvan recenseras inte bara i svenska tidningar utan också i utländska facktidskrifter. Professorn i musikvetenskap vid Köpenhamns universitet, Nils Schiørring, är förvånad över att balladerna fortfarande lever så starkt i den folkliga sångtraditionen:" ... it is indeed striking how much has been collected in a period in which the view was longprevailing that exactly these ballads, which are the oldest evidence of an independent musical tradition in the North, were irretrievably lost, or at least extant only in such faded forms that, broadly speaking, they were of no interest today." Och han framhåller vidare dess värde för den nordiska balladforskningen: "The series Den medeltida balladen is of paramount importance for disseminating a knowledge of the Nordic ballad". (Journal of the International Folk Music Concil vol XVI, 1964)

Den internationellt ryktbare folkmusikforskaren Erich Stockmann i Berlin skriver i tidskriften Die Musik-Forschung (nr XVII, hft 1) om den här utgåvan att den "mit ähnlich sichbaren Erfolg in Europa vorerst ohne Parallele ist".

Den andra skivsatsningen under 60-talet ägnas fäbodmusiken. 1966 publicerade Sveriges Radio en LP med *Locklåtar och musik på horn och pipa*. Till skillnad från de första 78-varvsskivorna med vallmusik som enbart innehöll musik från Dalarna har Arnberg på den här skivan ställt samman lockrop allåtar från flera fäbodområden. Dälockroenteras också för första gången sälgflöjten, som man länge trodde var utdöd i Sverige.

Den här skivan har lustigt nog en parallell bland de skriftliga utgåvorna av folkmusik. 120 år tidigare, 1846, publicerade Richard Dybeck lockrop och vallåtar i en bok med titeln *Svenska vallvisor och hornlåtar*. Han var då den förste i Sverige som uppmärksammade den svenska fäbodmusiken.

1969 kom så radions största skivsatsning inte bara på folkmusikområdet, utan överhuvudtaget – och det gällde *Jojk*, en presentation av samernas musik på 7 LP-skivor med tillhörande bok. Detta var första gången samernas musik gjordes tillgänglig på grammofon i Sverige. Och eftersom det var fråga om en relativt okänd sångkonst, svårtillgänglig för många, satsade radion på en utförlig presentation av materialet. Till de sju LP-skivorna följde en bok på drygt 300 sidor med reseberättelse, texter och kommentarer på både svenska och engelska. För utgåvan svarade Matts Arnberg, Håkan Unsgaard och Israel Ruong.

Fältarbetet gjordes vid två inspelningsexpeditioner 1953 (se s 136) och i februari året därpå redigerades och protokollfördes inspelningarna. Men det dröjde ytterligare 15 år innan jojkinspelningarna publicerades på grammofon.

Arnberg skriver i företalet till boken Jojk:

> I skivserien redovisas allt som spelades in under expeditionerna. Att på ett material som detta lägga musikaliska eller textmässiga kvalitetssynpunkter och göra ett urval, som med nödvändighet måste bli mycket subjektivt, vore att förgripa sig på speglingen av det traditionsmaterial som vi kommit i beröring med.[26]

Något urval har alltså inte gjorts utan på skivorna finns samtliga jojkinspelningar med som gjordes 1953. Skivserien uppfyller därmed kraven på en vetenskaplig utgåva och både musikforskare och etnologer stryker under i sina omdömen om utgåvan att materialet redovisats på ett föredömligt

sätt både ur musik- och textsynpunkt. I Dansk Musiktidskrift 11/1971 anmäler Erik Dal utgåvan som "en stor och karakterfuld indsats i nordisk musiketnologi". Och musiketnografen och tonsättaren Poul Rovsing Olsen bekänner i en stor upplagd artikel om "Jojk" i Berlingske Tidende (1971-02-07) att "jeg får lyst til atter engang at give udtryck for den med misundelse blanded beundring, som svenskerne kun alt for ofte ved at inspirere os til".

Men enligt recensenterna har utgåvan också andra – inte mindre viktiga – förtjänster. Man anser överlag att Israel Ruongs bidrag till boken är beundransvärt, att han har lyckats med den svåra uppgiften att skildra jojkens funktion och liv och att tolka jojkarnas text till svenska. Flera recensenter talar om en stor poetisk upplevelse. Och Pål Nils Nilssons fotoillustrationer anses allmänt ge boken ytterligare en dimension i skildringen av jojkens miljö.

Under 70-talets första år återknyter Arnberg i skivutgivningen på sätt och vis till den allra första utgivningen kring 1950. Då som nu är det i första hand spelmansmusik från Dalarna han satsar på. Men han behöver nu inte gå lika försiktigt tillväga och väja för svårlyssnade låtar. Vid 70-talets början finns en mycket medveten publik som vet vad den vill ha och som törstar efter äktheten hos arkivinspelningarna. Arnberg kan kosta på sig att vara exklusiv i sitt val av spelmän och låtar (se förteckningen s 157).[27]

Här kan också tilläggas något om Arnbergs och därmed SR:s internationella kontakter på folkmusikområdet. På Ernst Emsheimers tillskyndan blev Arnberg i början av 50-talet "Swedish Liaison Officer" för International Folk Music Council (IFMC), en internationell sammanslutning av folkmusikforskare. Arnberg deltog regelbundet i IFMC:s årliga kongresser på olika håll i världen och knöt på så sätt viktiga internationella kontakter som bl.a. underlättade utbytet av programmaterial.

1967–1977 var han ordförande i den 1952 bildade radio- och arkivkommittén inom IFMC. Sveriges Radio stod som värd för det första separata mötet för denna kommitté. Mötet hölls i Radiohuset, Stockholm, under tre dagar i september 1965. Ett 20-tal delegater från 18 olika radiostationer deltog i mötet som sedan fått efterföljd. Numera hålls årligen separata möten för denna kommitté med olika radioföretag som värd.

Gärdebylåten och I fjol så gick jag med herrarna i hagen

Om folkmusik som slog – på gott och ont

"Jag skulle vilja se den innehavare av en grammofon som inte blir eld och lågor när han får höra Rättviks spelmanslag spela upp Gärdebylåten! Den brusande stråkklangen och härliga svikten gör gånglåten full rättvisa. Jag önskar jag vore rik och kunde låta var och en som hos grammofonhandlaren inköper 'Music, Music, Music' få den här spelmansskivan gratis på villkor att jag efter en månad erhöll den av de båda skivorna som vederbörande inte ville behålla. Jag tror att jag skulle få det präktiga nöjet att krossa tiotusentals 'Music, Music, Music' till atomer!"[28]

Det är den skarpa och fruktade musikkritikern Yngve Flyckt som står för detta hänförda utrop i en Expressenartikel 1950 om svensk musik på grammofon. Och hans hänförelse gäller förstås Radiotjänsts första folkmusikskiva – Rättviks spelmanslag med bl.a. Gärdebylåten. Och det var inte bara Yngve Flyckt som föll i farstun för Gärdebylåten. Den slog snabbt och blev en försäljningsframgång som bidrog till att Radiotjänst beslöt sig för att fortsätta ge ut folkmusikskivor.

Gehrmans musikförlag nappade snabbt på spelmansmusikens popularitet och gav i samarbete med Matts Arnberg ut tre låthäften med transkriptioner av de låtar som spelats in på grammofon. Detta ställde till ett visst rabalder, eftersom Hjort Anders Olsson stod som Gärdebylåtens upphovsman i ett av låthäftena. Hjort Anders hade nämligen uppgivit att han komponerat låten och eftersom man i det läget inte kunde

bevisa motsatsen köpte Gehrmans utgivningsrätten till Gärdebylåten från Hjort Anders. Rättviks spelmanslag gav upp ett ramaskri och menade att Gärdebylåten – eller Gärdeby gånglåt som man föredrog att kalla den – spelats allmänt i Rättvikstrakten och visst inte hade Hjort Anders till upphovsman. Sedermera har också uppgiften om Hjort Anders som upphovsman vederlagts – bland annat tack vare några äldre uppteckningar av gånglåten. Men kvar står att Hjort Anders spelade den mycket vid turnéer och i radio på 30- och 40-talen och på det viset bidrog till låtens popularitet. Det var dock grammofoninspelningen med Rättviks spelmanslag som gjorde den till den verkliga "landsplågan" på 50-talet. Vem har inte till Gärdebylåtens första takter sjungit nidversen "Sätter man på radion hör man Gärdebylåten, stänger man av radion blir man jädrigt belåten"?

Melodins stora popularitet kan också avläsas i det stora antalet arrangemang av Gärdebylåten som spelats in på grammofon ända fram i våra dagar. Men de flesta kom naturligtvis på 50-talet när melodin slog som bäst i underhållningsbranschen. Då kunde man lyssna till den i de mest skiftande arrangemang med t.ex. William Linds glada spelmän, Brita Borg & Flickery Flies, Willard Ringstrands hammondensemble, Bertil Bernadotte & his Dixilanders, Arméns musikkår, KFUM-kören, SAS manskör, The Red shirts skiffle group och – inte minst – Postflickorna.

Just Postflickornas inspelning från 1953 av Gärdebylåten med nyskriven text av Nils Ferlin – "Viljom I så leken vi fiol med varandra" – bidrog starkt till melodins popularitet inte bara här hemma i Sverige utan också utomlands. Och redan vid mitten av 50-talet hade Gärdebylåten hunnit bli internationell genom Helmut Zacharias och Percy Faiths orkestrar. Under 70-talet hade den blivit en favoritlåt bland unga musikgrupper som Grus i Dojjan, Folklynnet och Hemkört liksom hos utländska artister som James Last och The McCalmans.

Under Matts Arnbergs inspelningsexpedition till Svensk-Finland 1957 besökte han bl.a. Hilma Ingberg i Bromarf, i sydvästra hörnet av Finland. Denna kvicka och smått ampra 70-åring sjöng in åtskilliga visor – mest äldre skämtvisor – kraftfullt och osentimentalt, allt medan hon bakade kakor och bullar till sitt namnsdagskalas. Bland skämtvisorna fanns "I fjol så gick jag med herrarna i hagen... I år har jag något som sparkar i magen", en mycket spridd visa på motivet "hon dansade en sommar".

I mitten av 60-talet tog Ulf Peder Olrog, Matts Arnberg och Håkan Norlén initiativ till ett större underhållningsprogram för radion (se s 148). Fyra svenska jazzmusiker, Jan Johansson, Georg Riedel, Bengt-Arne Wallin och Bengt Hallberg, fick välja folkliga visor och låtar ur SR:s folkmusiksamling för att sedan göra en jazzbearbetning med utgångspunkt från inspelningarna. Programmet, som vann första pris i en internationell tävling om bästa underhållningsprogram för radion – Triumph Varieté 1965 – publicerades till större delen på grammofon samma år – Adventures in jazz and folklore.

Jan Johansson hade bl.a. nappat på Hilma Ingbergs insjungning av "I fjol så gick jag...". I äkta Jan Johanssonsk anda med känsla och respekt för den folkliga musiken gjorde han en tolkning av visan som inleds med hela originalinspelningen för att sedan låta de olika instrumenten varsamt ta över det melodiska materialet. Via Jan Johansson blev Hilma Ingbergs insjungning av "I fjol så gick jag..." spelad i radio och i många andra sammanhang och togs snart upp av flera unga vissångare. Monica Zetterlund t.ex. turnerade med visan i folkparkerna. Men det dröjde ända till 1969–70 innan intresset för visan började visa sig på grammofonmarknaden. Kören Dammtussarna lanserade den som öppningsnummer på sin skiva i december 1969. Strax efter kom Hootenany Singers med både en EP och en LP med visan arrangerad av två numera välkända herrar, Björn Ulvaeus och Benny Andersson. På den stora Gärdesfesten i Stockholm sommaren 1970

framfördes visan av bl.a. Östan sol, västan måne och under 70-talet har flera både svenska och utländska musikgrupper tagit upp Hilma Ingbergs version av visan. I folksångarkretsar tillhör den numera "standardrepertoaren" och sjungs som allsång vid folksångarstämmor.

"Gärdebylåten" och "I fjol så gick jag med herrarna i hagen" är båda exempel på hur en låt eller visa genom våra dagars massmedia – här alltså radio och grammofon – kan få ett nytt liv, samtidigt som den hamnar ganska långt från äldre traditionssamband.

Fotnoter

1 DN-citaten återgivna efter Hembygden årg. 3, 1929.
2 Uppgifterna är hämtade ur SR:s jubileumsbok *Hört och sett.* Radio och television 1925–1974.
3 *C–A Moberg.* De folkliga koralvarianterna på Runö (STM 1939), s 20.
4 SVA BA 2938
5 Ibid.
6 Odat. brev från Olof Andersson till Matts Arnberg.
7 SVA BA 2938
8 Prod.nr L-B 10.660
9 SVA BA 2938
10 Prod. nr L-B 12.062
11 Prod.nr B 19.920
12 Prod.nr B 43.157-58
13 Brev från C-A Moberg till Matts Arnberg 1964-11-07 (MA:s privata korrespondens)
14 Prod.nr Ma 56/10126
15 Ett urval finns tillgängligt på grammofonskivan *Svea Jansson sjunger visor från Åbolands skärgård* (Caprice CAP 1156), utg. våren 1979.
16 Prod.nr MA 57/11142
17 Ett urval visor med Lena Larsson och Ulrika Lindholm kommer att publiceras hösten -79 resp. våren -80 på skivmärket Caprice.
18 Prod.nr Ma 59/12528
19 Av materialet redigerades följande TV-filmer:
Israel (i samarbete med Pål Nils Nilsson)
Att skapa tradition (sändes 1968-05-02)
Indien (i samarbete med Deben Bhattacharya)
Raga jajawanti (sändes 1968-12-30)
Bröllop i Jaipur (sändes 1969-09-30)
Langas, Öknens spelmän (sändes 1969-10-15)
Jamaica
Thank you, Massa (sändes 1970-12-14)
20 Ur brev till Magnus Enhörning 1976-01-13
21 *M Arnberg* (red), Den medeltida balladen, Sthlm 1962, s 36.
22 Ibid. s 70.
23 Ibid. s 32 ff.
24 Resultaten av Mobergs forskningar publicerades senare i två artiklar i STM 1955 och 1959 "Om vallåtar".
25 Sex dalakoraler för unison kör, sammanställda av M Arnberg, Sthlm 1959.
26 Arnberg/Ruong/Unsgaard, Jojk, Sthlm 1969, s 4.
27 1978 publicerades ett dubbelalbum med de jämtländska spelmän som Arnberg spelade in 1951: Vall-trall och Lapp Nils-låtar (SRLP 1316–1317).
28 Expressen 1950-05-30.

Källor

Här är på sin plats att redovisa att författarens egna iakttagelser och förvärvade kunskaper under anställning vid SR:s inspelningsarkiv 1960–1965 (bl.a. katalogisering av folkmusiksamlingen) och SR:s musikavdelning 1966–1967 har underlättat faktainsamlandet för denna framställning.

Otryckta

Matts Arnberg, Stockholm. Brev och skrivelser.

Svenskt visarkiv (SVA). Radiotjänsts folkvisepristävling. Förteckningar och sammanträdesprotokoll. SVA acc nr 275.
Intervjuer med Matts Arnberg, inspelade av Märta Ramsten 1976–1977. SVA BA 2938–2945, 2949–2951, 2960–2961.

Sveriges Radio, Radioarkivet. Kortkatalog över folkmusiksamlingen.

Tryckta

Forsén, O., Idyll och aktuellt. Olof Forsén berättar radiominnen. Malmö 1966.

Hört och sett. Radio och television 1925–1974. Sthlm 1974.

Röster i Radio, årg. 1934–1968.

Röster om radio. Kring högtalare och mikrofon. Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio. Sthlm 1934.

Sjödén, R., Etermediernas publik. En analys av Sveriges Radios publikundersökningar 1943–1966. Sthlm 1967.

Tjugofem år med Sveriges Radio. Sthlm 1949.
Sveriges Radios årsböcker.
Mindre tidnings- och tidskriftsartiklar (se text och fotnoter).

Följande skrifter och artiklar av *Matts Arnberg*:
Ut ur muséet, i Röster i Radio 51/1949.
Folkmusic and Country Fiddlers in Sweden, i Musikrevy 1954.
Schweden im Volkslied, i Musikrevy 1959.
Inspelningar i folkmusikforskningens tjänst, i Om visor och låtar. Studier tillägnade Sven Salén. Sthlm 1960. (Svenskt visarkivs skrifter. 2).
Fiddles, pipes and herding tunes – Folkmusic in Dalecarlia, i Musikrevy international 1960.
Recording expedition to the Faroe Islands, i Journal of the International Folk Music Council, vol 12 1960.
Att klä upp fattiga släktingar från landet, i Fönstret 6/1962.
(Red.), Den medeltida balladen. En orientering och kommentar till Sveriges Radios inspelningar. Sthlm 1962.
Folkmusic in Sweden. Ireland Festival of Folk Music and Folklore. Sthlm 1966.
Folkmusik – det är fint det. Några reflektioner om folkmusikintresset och insamlingsarbetet, i Spelmansåret 1966 samt i Skansvakten 1967.
Tills. med *Roung, I.* och *Unsgaard, H.*, Jojk. Sthlm 1969.

SR:s grammofonutgåvor med svensk folkmusik t.o.m. 1975

(samtliga producerade av Matts Arnberg)

RA/RD = 78-varvsskivor (publ. 1949–1953)
RAEP = 45-varvsskivor (publ. 1958-1960)
RAEP/RCLP/SRLP = 33-varvsskivor (publ.år anges efter varje skiva)

Dalarna

RA 124	Ture Gudmundsson, spilåpipa & säckpipa
RA 138–139	Rättviks spelmanslag
RA 140–142	Dalaföreningens spelmanslag
RA 156–157	Röjås Jonas & Pål Olle, fiol
RA 161–162	Carl Gudmundsäter & Sundfors Matts, fiol
RA 176	Dalaföreningens spelmanslag
RA 177–178	Rättviks spelmanslag
RA 179–181	Dalakoraler. Kammarkören
RA 184–185	Ewert Åhs, fiol & spilåpipa
RA 186–188	Malungs spelmanslag manslag (RAEP 1–2)/1959/
RA 189–190	Röjås Jonas & Pål Olle, fiol
RD 559	Vallåtar och locklåtar
RAEP 1	Rättviks spelmanslag (RA 138–139)
RAEP 2	Malungs spelmanslag (RA 186–188)
RAEP 3	Röjås Jonas & Pål Olle, fiol (RA 189–190)
RAEP 11	Röjås Jonas & Pål Olle, fiol (RA 156–157)
RAEP 12	Sex dalaspelmän
RAEP 13	Sex dalaspelmän
RAEP 14	Dalakoraler. Kammarkören (RA 179–181)
RAEP 15	Dalakoraler. Kammarkören (RA 179–181) & Finn Jonas, sång
RAEP 18	Ewert Åhs, fiol & spilåpipa (RA 184–185)
RCLP 1001	Rättviks & Malungs spelmanslag (RAEP 1–2)/1959
RELP 1123	Låtar från Enviken och Ore. Fyra dalaspelmän /1972/
RELP 1124	Låtar från Orsa. Gössa Anders Andersson, fiol /1972/
RELP 1125	Låtar från Bingsjö. Hjort Anders, Nils Agenmark, Pekkos Helmer och Pekkos Gustaf /1972/
RELP 1139	Ja hör ni flickor käre (RA 189–190, 156–157, 138–139, RAEP 12) /1971/
RELP 1206	Låtar från Östbjörka. Pers Erik, Pers Hans, Göras Anders, Göras Leif /1974/
RELP 1207	Låtar från Blecket och Gärdsjö. Blank Kalle, Blank Anders, Petters Erik /1974/

Gotland

RA 158–160	Nordergutarnas spelmanslag
RAEP 21	Nordergutarnas spelmanslag
RAEP 22	Svante Pettersson & Sigvard Huldt, fiol

Hälsingland	
RA 143–144	Theodor Ohlsson & Erik Öst, fiol
RAEP 8	Theodor Ohlsson & Erik Öst, fiol
Skåne	
RA 174–175	Carl-Eric Berndt & Richard Isacsson, fiol & träskofiol
RAEP 9	Carl-Erik Berndt & Richard Isacsson, fiol & träskofiol
Uppland	
RA 152–153	Eric Sahlström, nyckelharpa
RAEP 16	Eric Sahlström, nyckelharpa (RA 152–153)
RAEP 17	Eric Sahlström & Gösta Sandström, nyckelharpa
Övrig folkmusik	
RELP 5003–06	Den medeltida balladen, 4 LP + bok /1962/
RELP 5017	Locklåtar och musik på horn och pipa /1966/
RELP 1029	Jojk, 7 LP + bok /1969/
RELP 1146	Svanpolska och andra spelmanslåtar från Gotland, Hälsingland, Skåne och Uppland (RAEP 8, 9, 16 & 22) /1972/

Summary

The Swedish Broadcasting Corporation, Matts Arnberg and Folk-Music

Owing to the rapid development within folk-music in the last few years, it is deemed appropriate to study closely an institutional but at the same time personal achievement of importance during an epoch when Swedish folk-music was anything but popular either among common listeners or music professionals.

The folk-musik programmes of the radio up to the 1950's reflect the contemporary attitude to folk-music. Popular music performed by local musicians was considered more or less vulgar. Such music was played by violinists, and folk-songs were sung by concert singers.

That was the siutation when one of the young music producers at *Sveriges Radio* (the Swedish Broadcasting Corporation), Matts Arnberg, deliberately ventured to launch Swedish folk-music from 1948 onwards. By recording popular ballads and tunes played by traditional musicians in various parts of the country, he built up the big collection of folk-music that is now stored in the archives of *Sveriges Radio*. A large part of the article is devoted to a study of Matts Arnberg's journeys, how the recording started, technical and economic resources, the planning of various journeys, recording methods, etc.

During the 1960's, Arnberg also documented folk-music by recording it on TV, both in Sweden and abroad.

Starting from his field recordings he then endeavoured, in his programmes, to change people's attitude towards folk-music. Local folk-musicians and bands of folk-musicians were allowed to perform at peak listening time, and in the early -60's items with amateur and professional musicians were interlaced at a concert in the Modern Art Museum in Stockholm, forming part of one of the radio's ordinary concert series.

In collaboration with Ulf Peder Olrog, the folk-song researcher, he also arranged several series of programmes featuring popular ballads, all of them based on field recordings. In 1958, a noted series of such programmes was devoted to the medieval ballad, which also resulted in an edition of grammophone records entitled *Den medeltida balladen* (The Medieval Ballad) – 4 LP-records and a book.

The present article also tells us how important the recorded material is for research, in particular that which has been published in the form of grammophone records or books. The great ventures *Den medeltida balladen* and *Jojk* – a presentation of Sami music on 7 LP-records with a book – have also been noted internationally.

The international contacts of *Sveriges Radio* within this field have been considerable in that Arnberg was, for some ten years, chairman of the IFMC's radio committee. *Sveriges Radio* arranged the first separate conference for this committee in 1965.

Finally, the article treats of two examples of folk-music – the Gärdeby tune and a comic song – which have become extremely popular by having been launched by the radio, and which have then been adapted and arranged in various forms.

Artikel II

Hartsa med brylcreme

Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik

Av Märta Ramsten

> Jag skulle vilja se den innehavare av en grammofon som inte blir eld och lågor när han får höra Rättviks spelmanslag spela upp Gärdebylåten! Den brusande stråkklangen och härliga svikten gör gånglåten full rättvisa. Jag önskar jag vore rik och kunde låta var och en som hos grammofonhandlaren inköper 'Music, Music, Music' få den här spelmansskivan gratis på villkor att jag efter en månad erhöll den av de båda skivorna som vederbörande inte ville behålla. Jag tror att jag skulle få det präktiga nöjet att krossa tiotusentals 'Music, Music, Music' till atomer![1]

Det var den skarpe och fruktade musikkritikern Yngve Flyckt som stod för detta hänförda utrop i en artikel i Expressen 1950 om svensk musik på grammofon. Och hans hänförelse gällde Radiotjänsts första folkmusikskiva — Rättviks spelmanslag med bl.a. Gånglåt från Rättvik (Gärdebylåten) —, som hade publicerats året innan.

Gärdebylåten kan ses som både en signatur och en symbol för folkmusiken under 50-talet. Den hade visserligen lanserats av Hjort Anders redan på 30- och 40-talen under hans turnéer och vid hans framträdanden i radio. Men det var grammofoninspelningen med Rättviks spelmanslag som gjorde den till den verkliga "landsplågan" på 50-talet. Vem har inte till Gärdebylåtens första takter sjungit nidversen "Sätter man på radion hör man Gärdebylåten, stänger man av radion blir man jädrigt belåten"?

Det finns åtskilliga notiser om Gärdebylåtens popularitet bland spelmän i hela landet under 50-talet. Den blev snabbt den populäraste allspelslåten, som skulle spelas av alla lag och vid alla spelmansstämmor. 1952 besökte spelmän och folkdansare från Orsa en folkfestival i Perugia i Italien:

> När Orsaborna i sina vackra dräkter dansade i Italien blev det stormande applådåskor som, enligt pressen, övergick till orkan, när Gärdebylåten spelades upp.[2]

Och i ett referat från spelmansstämman i Uppsala 1953 skriver signaturen Meg i Hembygden:

> Inte ens på Uppsalastämman den 25 oktober slapp man höra Sveriges signaturmelodi Gärdebylåten. Inget fel med den, men det är faktiskt på tiden att vi lär svenska folket begära någon annan fin låt som avslutning på en spelmansträff.[3]

Gärdebylåtsfebern spred sig också till våra nordiska grannar och år 1957 kan man läsa:

1 Expressen 1950-05-30.
2 Hembygden 1952, nr 5—6, s. 50.
3 Hembygden 1953, nr 5, s. 79.

Ålands spelmansgille hade i juli månad en stor stämma på Jan Karlsgården. Med Ålands fana i spetsen inmarscherade de många spelmännen under tonerna av Gärdebylåten.[4]

Melodins stora popularitet kan också avläsas i det stora antalet arrangemang av Gärdebylåten som spelats in på grammofon ända fram i våra dagar.[5] Men de flesta kom naturligtvis på 50-talet när melodin slog som bäst i underhållningsbranschen. Då kunde man lyssna till den i de mest skiftande arrangemang med t.ex. William Linds glada spelmän, Brita Borg & Flickery Flies, Willard Ringstrands hammondensemble, Bertil Bernadotte & his Dixielanders, Arméns musikkår, KFUM-kören, SAS manskör, The Red Shirts Skiffle Group och — inte minst — Postflickorna.

Just Postflickornas inspelning från 1953 av Gärdebylåten med nyskriven text av Nils Ferlin — "Viljen I så lekom vi fiol med varandra" — bidrog starkt till melodins popularitet inte bara här hemma i Sverige utan också utomlands. Och redan vid mitten av 50-talet hade Gärdebylåten hunnit bli internationell genom Helmut Zacharias' och Percy Faiths orkestrar. Under 70-talet blev den en favoritlåt bland unga musikgrupper som Grus i Dojjan, Folklynnet och Hemkört liksom hos utländska artister som James Last och The McCalmans.

Detta var historien om Gärdebylåtens lansering och exploatering under 50-talet, historien om hur en spelmanslåt genom våra dagars massmedia — här alltså radio och grammofon — kan få ett nytt liv, samtidigt som den hamnar ganska långt från äldre traditionssamband.

Det finns flera orsaker till att jag valt att utgå från just Gärdebylåten när jag här skall försöka beskriva några av de viktigaste folkmusikhändelserna under 50-talet. Från den första inspelningen av Gärdebylåten kan man dra trådarna vidare till

Radiotjänsts satsning på inspelningsverksamhet och på folkmuslikprogram som bygger på traditionsinspelningar
Radiotjänsts utgivning av folkmusikskivor
Lagspelets utbredning och debatten för och emot lagspel
Dalarnas dominans som folkmusiklandskap

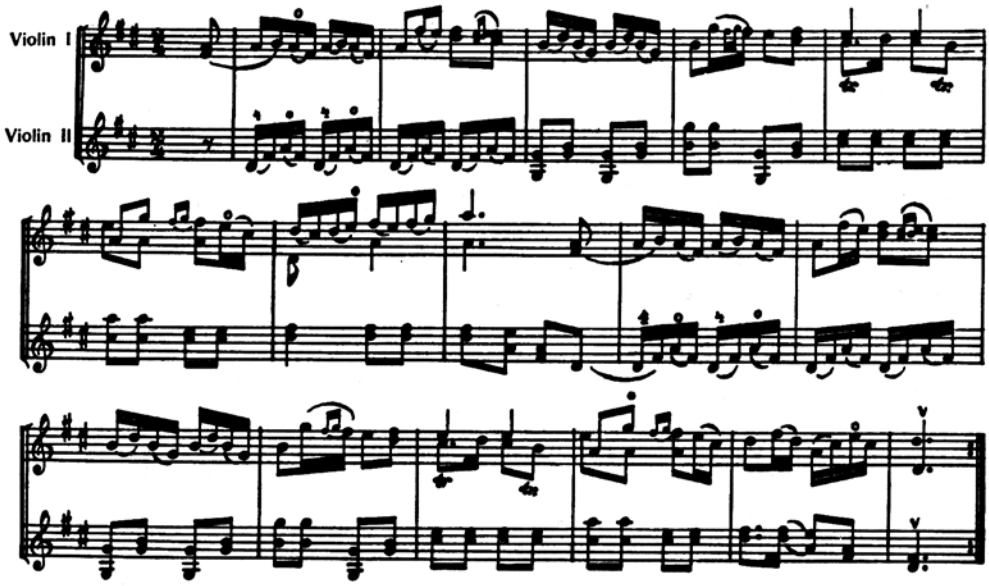
Radion hade ju fram till 1956 ett enda riksprogram och detta hade naturligtvis en enorm genomslagskraft — konkurrensen från TV fanns inte då, som bekant. Det säger sig självt att folkmusikprogrammens form och valet av inslag i dessa haft betydelse för smak- och idealbildning hos lyssnare och aktiva folkmusikutövare, i synnerhet de som inte haft fast förankring i en lokal musiktradition. För att förstå Radiotjänsts insatser för folkmusiken på 50-talet är det därför nödvändigt att göra en snabb tillbakablick på folkmusikutbudet i radion på 30- och 40-talen.

I programsammansättningen speglas den samtida synen på folkmusiken. Folk-

4 Hembygden 1957, nr 4, s. 62.
5 Denna passus samt delar av den fortsatta framställningen om SR och folkmusiken är hämtade från min uppsats Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid. Publ. i Fataburen 1979.

Gärdebylåten

Gånglåt, komponerad av Hjort Anders Olsson, i spelmannens originalsättning. Inspelad av Rättviks spelmanslag på RA 138



Början av Gärdebylåten som den lanserades på noter. (© Gehrmans Musikförlag)

musik i originaltappning ansågs inte rumsren, utan måste först slipas och finputsas och stoppas i en välljudande förpackning för att kunna konkurrera med andra musikprogram.

Folkliga visor framfördes av konsertsångare/erskor. I spelmansprogrammen kunde man ibland lyssna till folkliga spelmän — låt vara de mer etablerade — men lika ofta utfördes låtarna av violinister. En insändare i Dagens Nyheter 1929 angående folkmusiken i radio säger oss mycket om den tidens inställning till "allmogemusiken":

> Att låtarna lämpa sig bra för två violiner och hälst böra föredragas så är ej tutal om, men de böra vara kontrapunktiskt arrangerade och föredragas av violinister som äro i stånd att giva dem ett avslipat och konstnärligt utförande med hänsyn till det kontrapunktiska behandlingssättet.
>
> Då först kommer låtarnas musikaliska värde till sin rätt och de blir njutbara för både den oskolade och den mera kräsne åhöraren.

Och Dagens Nyheter tillfogar ett PS:

> K. L. (sign.) har otvivelaktigt rätt. Det enformiga framgnidande av mer eller mindre enkla låtar som nu på programmen ståta med namnet folkmusik kan i längden endast avskräcka musikaliska människor från denna konstform.[6]

[6] DN-citaten återgivna efter Hembygden 1929.

Detta var, i grova drag, den folkmusikaliska situationen när Radiotjänst/SR genom en av sina musikproducenter, *Matts Arnberg*, gjorde en medveten satsning på den svenska folkmusiken från 1948 och framåt. Genom fältinspelningar av folkliga visor och låtar hos traditionsbärare i olika delar av landet byggde han upp den stora folkmusiksamling som nu ligger i radioarkivet. Och med utgångspunkt från detta material arbetade han för en förändrad syn på folkmusiken i programmen. Han såg också till att svensk folkmusik blev tillgänglig på skiva.

I en uppsats i Nordiska museets och Skansens årsbok *Fataburen* 1979 kallad *Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken. Ett stycke folkmusikhistoria i modern tid,* har jag utförligt behandlat folkmusikprogrammens sammansättning före och efter 1950 liksom Matts Arnbergs olika inspelningsresor. Här kommer jag därför bara att göra en kort resumé av utvecklingen på 50-talet.

Matts Arnberg anställdes hos Radiotjänst 1946. Hans musikbakgrund var helt inriktad på s.k. klassisk musik. Han hade en fil.kand. från Uppsala universitet med bl.a. 3 betyg i ämnet musikforskning, och hade också varit utövande musiker som violinist i Akademiska kapellet.

Efter en kort sejour på Musikbiblioteket blev Arnberg producent på Musikavdelningen. Där fick han syssla med all slags musik. Hans intresse och senare specialisering på folkmusik kan dateras till sommaren 1948, då han skickades att sköta en direktsändning från en spelmansstämma på Gotland på självaste midsommarafton. Där blev han "väckt" — han råkade få höra två dalaspelmän som stod och spelade för sig själva. "...det var enbart denna musikaliska substans, att det hade ett musikaliskt egenvärde — det var det som var en så chockartad upplevelse för mig."[7]

Under sommaren tog Arnberg kontakt med Dalarnas spelmansförbund och besökte spelmansstämman i Malung, där han fick höra många av Dalarnas stora spelmän och knöt många betydelsefulla spelmanskontakter. För hans personliga del betydde det att han började lära om från violinist till spelman. Som radioman reagerade han mot att radion dittills försummat spelmansmusiken i sina program.

Under hösten — den 25 augusti — dristade sig Arnberg att sända ett program med Rättviks spelmanslag *på bästa kvällstid* kl. 19.30 — vilket vållade en del diskussioner bland radions programplanerare. Som jag redogjort för tidigare fanns vid denna tid fortfarande bara en programkanal i radion, riksprogrammet, och ingen TV. Det var alltså en mycket stor lyssnarprocent på radions kvällsprogram och en eftertraktad sändningstid för programmakare. Dittills hade spelmansmusik sänts enbart på eftermiddagstider — på kvällstid förekom folkmusik enbart i arrangerad form eller utförd av etablerade och kända artister. Programmet med Rättviks spelmanslag tycks ha mottagits positivt eftersom det snart följdes av flera — Dalaföreningens, Orsa och Malungs spelmanslag.

Och nu startade Arnberg också regelrätta inspelningsresor i syfte att söka upp och spela in traditionsbärare. Jag kan här inte gå in på bakgrunden till resorna — den intresserade får jag hänvisa till den nyss nämnda uppsatsen.

7 Ur inspelad intervju med Matts Arnberg (SVA BA 2938).

Matts Arnbergs inspelningsverksamhet

Första resan gick till Dalarna 1949. Den följdes av Jämtland 1951, Lappland 1953, åter Dalarna 1954, Gotland 1956, Småland, Bohuslän, Dalsland, Medelpad, Gästrikland och svenska Finland 1957 samt Färöarna 1959. Den senare resan var en samproduktion mellan de danska, norska och svenska radioföretagen. 50-talet var det decennium då Matts Arnberg gjorde de stora och viktiga resorna. Expeditionen till svenska Finland t.ex. var en stor satsning som gjordes i samarbete med Ulf Peder Olrog och de finlandssvenska folkmusikforskarna Otto Andersson, Greta Dahlström och Alfhild Forslin. 46 traditionsbärare spelades in, däribland den riksbekanta Svea Jansson. Alfhild Forslin har berättat om hur man förberedde resan och lyckades spåra Svea Jansson, vilket faktiskt var ett riktigt detektivarbete:

> Greta Dahlström och jag gick igenom våra 25—35 år gamla förteckningar på sagesmän — vem av dessa kunde tänkas leva ännu? Samtidigt gällde det att medelst penna och telefonlur söka nå kontakter med lämpliga personer, vilka kunde tänkas spåra upp sångare och spelmän på sina hemorter.
>
> Det syntes oss framförallt angeläget att få upp kontakten med Greta Dahlströms begåvade vissångerska Svea Jansson från Nötö, som redan i unga år — i början på 1920-talet — där hade meddelat henne ett stort antal ballader ur sin mormorsmormors repertoir. Nu hade Svea nått upp i 50-årsåldern.
>
> Men var fanns hon? På Nötö hade man förlorat kontakten med Svea för ca 10 år sedan, men man trodde att hon befann sig på Åland. Med Mariehamnspolisens hjälp finkammades hela öriket på alla som bar — eller hade burit — namnet Svea Jansson och på detta sätt dök den rätta Svea slutligen upp i Jomala, Andersböle.[8]

Man fick alltså tag på *Svea Jansson* och hon reste över till Åbo för inspelningen som började den 18 november. Och det visade sig att hon var ett ännu större visfenomen än man först trott. Hon meddelade själv helt frankt: "Nog kan jag tusen visor". Så småningom skulle Sveriges radio och Svenskt visarkiv spela in mellan 700 och 800 av dessa.

Men Svea Janssons visor är inte bara många, de är också märkliga på det sättet att åtskilliga av dem representerar 1700-talstradition via endast ett mellanled. Svea Jansson lärde sig nämligen flera ballader, skämtvisor och vaggvisor av sin mormor, Eva Gustava Jansson (f. 1842). Och Eva Gustava hade i sin tur lärt sina visor av sin mormor Caisa Eriksdotter (f. 1786) på Hitis.

Inspelning av folkmusikaliskt traditionsmaterial kom igång sent i Sverige, egentligen först kring 1950 i och med Matts Arnbergs och radions inspelningsverksamhet. Vid de finländska forskningsinstitutionerna t.ex. hade man varit mer förutseende. Inspelningar gjordes där under tidigt 1900-tal med hjälp av dåtidens inspelningsapparat, fonografen, av bl.a. musikforskarna A. O. Väisänen och Otto Andersson.

[8] A. Forslin, Sveriges Radios magnetofoninspelningar av svensk folkmusik i Finland (Budkavlen 1958).

Arnberg kommenterar detta så här:

Att man inte kom igång tidigare berodde emellertid endast till en del på bristande ekonomiska och tekniska resurser. Främsta orsaken till dröjsmålet var att man bland fackmännen utgick ifrån, att den värdefulla äldre folkmusiktraditionen redan var helt försvunnen i vårt land.

— — —

Det är därför inte särskilt förvånansvärt att fackmän och forskare med några få undantag i förstone intog en rätt avvaktande attityd gentemot radions insamling av musikaliskt traditionsstoff. Så småningom förbyttes emellertid denna passiva inställning bland såväl musikfolk och forskare i ett klart positivt intresse. Numera betraktar man detta klingande traditionsmaterial som en värdefull, för att inte säga nödvändig, komplettering till de tidigare uppteckningarna.[9]

Och denna positiva attityd till inspelningarna kan man utläsa av artiklar redan ett par år efter det att Arnberg började sin inspelningsverksamhet.

1951 redogör landets enda professor i musikforskning, Carl-Allan Moberg, i STM för folkmusikinsamlingen i Sverige från äldre tider till nutid:

En redogörelse av detta slag skulle ej vara fullständig, om man förbiginge den *svenska radions* insatser. Både ur organisatorisk, lokalhistorisk och teknisk synpunkt har denna mäktiga institution ingripit på ett avgörande sätt vid bevarandet, studiet av och förståelsen för svensk allmogemusik. För en översikt härav är tiden ännu icke mogen.[10]

Men redan åtta år senare har Moberg insett inspelningarnas betydelse för forskningen:

Viktigare än allt annat på hela det folkmusikaliska studieområdet är f.n. uppteckningen och katalogiseringen av det rika material som föreligger i främst Sveriges Radios inspelningar. Innan dessa föreligger transkriberade kan vi inte uppnå en någorlunda tillförlitlig översikt av vare sig folkvisans eller den egentliga folkmusikens former och uttrycksmedel.[11]

Och Ingmar Bengtsson, då docent i musikforskning, skriver samma år i en understreckare i Svenska Dagbladet, att mot äldre tiders uppteckningar av folkmusik "kan vår egen tid ställa *inspelningarnas* trogna bevarande av folkmusikaliska återgivningar in i deras minsta detaljer. Därmed har folkmusikforskningen fått ett ovärderligt material, som kompletterar de äldre uppteckningarna i flera betydelsefulla hänseenden." (SvD 1959-05-29.)

Men misstron mot bandspelaren satt i länge. 1954 genomförde exempelvis folkmusikuppteknaren och violinisten Karl Sporr en inventering av folkmusiken i Lima och Transtrand i Dalarna genom att göra notuppteckningar av låtar och visor.

50-talets folkmusikprogram i radion

Resultaten från Matts Arnbergs inspelningsresor börjar märkas i programtablåerna vid 50-talets början. Det blev en annan typ av folkmusikprogram. Visser-

9 M. Arnberg (red.), Den medeltida balladen, Sthlm 1962, s. 32 ff.
10 C.-A. Moberg, Från kämpevisa till locklåt, STM 1951.
11 C.-A. Moberg, Om vallåtar II, STM 1959.

ligen fanns det fortfarande program med arrangerad folkmusik — ofta var det Sven Sköld eller Gunnar Hahn som gjorde bearbetningar för orkesterbesättning eller kvartett. Violinister spelande låtar förekom alltmer sällan, medan folkvisor i körsättning eller utförda av konsertsångerskor alltjämt hade sin givna plats och publik.

Till att börja med märks en viss försiktighet från Arnbergs sida när det gäller att presentera folkmusiken i "originaltappning". I en artikel i Röster i radio 1949:31 — Ut ur muséet — skriver Arnberg:

> Vi har inom vårt lands gränser en musik, som för otränade lyssnare verkar nästan lika exotisk och obegriplig som en gamelangorkester från Java... Det är därför utomordentligt vanskligt att presentera den verkligt värdefulla delen av svensk folkmusik i radio. De riktigt gamla låtarna för en eller två fioler är nog strängt taget minst lika exklusiva och svårtillgängliga som modern kammarmusik... För att inte göra folkmusikprogrammen i radio alltför exklusiva måste man ofta tillgripa den utvägen att låta skolade musiker spela låtar i mer eller mindre konstfulla arrangemang. Anrättningen blir på så sätt mera aptitlig för lyssnarna, men musiken förlorar tyvärr det mesta av sin ursprunglighet och egenart. Endast verkliga spelmän med sin egen bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa...

Som tidigare nämnts valde Arnberg att gå vägen över spelmanslagen för att vänja lyssnaröronen.

> Under det senaste året har radiopubliken fått stifta bekantskap med en ny typ av låtprogram, i vilka man kan presentera åtminstone de mera lättillgängliga, inte alltför 'krokiga' låtarna på ett sätt som även otränade lyssnare kan ha glädje av. Jag tänker här på spelmanslagen...

Från 1950 och framåt gör Arnberg en typ av spelmansprogram som för oss nu verkar självklara, men som då var något helt nytt. Han presenterar mindre kända eller helt okända spelmän i inspelningar som han gjort vid sina resor i landet. Det blir ett slags *spelmansporträtt* där Arnberg berättar om spelmannens bakgrund och miljö och presenterar hans låtar.

Reaktionerna inför de här programmen är naturligtvis blandade och i Arnbergs svarsbrev till spelmansförbund och enskilda, som hört av sig beträffande folkmusikutbudet, redogör han för sina åsikter om hur folkmusiken bör presenteras i radio.

> Med det relativt lilla utrymme vi har för folkmusik i radio för närvarande måste vi se till att vi får med bara de allra yppersta och ett absolut krav från min sida är att vi får spelmän som har si negen bygds dialekt i spelsättet (1952-05-05).
>
> Du förstår kanske att mitt arbete inte kan ledas av några absoluta kvalitetsbedömningsprinciper, utan att det hela tiden blir tal om kompromisser mellan kvalitet och äkthet och radiolyssnarnahs mottaglighet för sådana delikata kvaliteter (1951-01-25).

Musikforskaren Bo Wallner uttryckte sig entusiastiskt om spelmansprogrammen i Expressen (1950-05-30):

> Det man bjudits på har i flera fall varit så märkligt att jag personligen inte tvekar att nämna dessa nyprogramtillskott bland den gångna säsongens höjdpunkter. Bingsjöspel-

männens låtar har särskilt etsat sig in i minnet. Var det någon som efter studium av samlingen 'Svenska låtar' hade tänkt sig att en dalpolska skulle klinga så egenartat 'primitiv' i originalversion? En formlig bisvärm av ornament, ett surr av drillar, förslag, dubbelgrepp, stråkarpeggion som i en musikalisk bikupa!

I början av 50-talet kom ett fruktbärande samarbete till stånd mellan visforskaren Ulf Peder Olrog och Matts Arnberg. Det är nu programmen om de folkliga visorna kommer igång. Åren 1952—53 sänder Olrog och Arnberg en serie program om olika visgenrer — kärleksvisor, andliga visor, historiska visor, skämtvisor m.m. Under 1954—55 ytterligare en serie om folkliga visor och schlager. De olika inspelningsresorna ger också upphov till enstaka visprogram och porträtt av traditionsbärare.

1958 — efter Finlandsresan — vågade man sig på en serie om sex program om *Den medeltida balladen.* Serien byggde helt och hållet på traditionsinspelningar av ballader.

De största balladfynden gjorde man i svenska Finland under resan där 1957 och detta material blev stommen inte bara i programserien utan också i den skivutgåva om fyra LP-skivor som publicerades 1962 och som var en direkt uppföljning av programserien.

Musikskribenterna lyssnade med både förundran och förtjusning till dessa äldre kvinnor och män som okonstlat och med stor inlevelse sjöng sin ungdoms visor — ofta omedvetna om den månghundraåriga traditionsprocess som ligger bakom dessa ballader.

Alf Thoor skriver i Musiklivet 1958, nr 2:

Vi håller ju oss med något som i högtidliga sammanhang kallas för 'en folkviseskatt' Denna folkviseskatt var en gång för decennier sedan en nationell stolthet, något man höll tal om och utfäste sig att främja och vårda.

Alf Thoor lämnar sedan en redogörelse för hur folkvisan spritts i arrangerad form och klätts upp "för att presenteras bland väluppfostrat folk". Han kommer så fram till de inspelade visor som presenterats i radioprogrammen och ställer frågan:

Kan vi nu också hoppas på att de skall ge oss en ny syn på folkvisan? Kan det finnas en möjlighet för oss att 'koppla förbi' de städade pianofolkvisor som våra klassiska folkvisesamlingar har spritt och istället ge oss kontakt med den tidlösa folkvisan?

Radiotjänsts skivutgivning

Mellan 1949 och 1953 kom 33 stycken 78-varvsskivor med folkmusik från Radiotjänst, samtliga producerade av Arnberg. Den första innehöll Rättviks spelmanslag — med bl.a. Gärdeby gånglåt — som blev en försäljningsframgång och som bidrog till att lämna vägen fri för en fortsatt utgivning av folkmusik.

De flesta skivorna upptog spelmansmusik från Dalarna, men spelmän från Skåne, Gotland, Uppland och Hälsingland fick också plats i serien.

Bland de tidigaste 78-varvsskivorna fanns också ett par som presenterade en

Hjort Anders Olsson

annan typ av folkmusik än spelmansmusiken — en skiva med vallmusik på bl.a. kohorn, bockhorn och näverlur och en med de litet ovanligare instrumenten säckpipa och spelpipa. Ture Gudmundsson trakterade dessa instrument. På skivan med vallmusik fanns också de nu så berömda Transtrandskulningarna med Karin Edvards och Elin Lisslass som spelades in hösten 1948. Som ett kuriosum kan nämnas att inspelningen skedde i Dalarna via telefonledning till Stockholm där de direktgraverades på matriser. Dessa inspelningar kom att betyda mycket för forskningen kring fäbodmusiken och lockropen, något som professor C.-A. Moberg just då var sysselsatt med.

På tre skivor publicerades också dalakoraler, insjungna av Kammarkören och instuderade av Eric Ericson. De utsirade koralerna var här unisont framförda till skillnad från vad som dittills varit brukligt i körsammanhang. De sex insjungna koralerna gavs också senare ut i noter på Sveriges körförbunds förlag. Både insjungningarna och notutgåvan har sedan blivit normgivande när det gäller framförande av folkliga koraler.

De flesta 78-varvsinspelningarna återutgavs på Ep-skivor under slutet av 50-talet. Och flera av dem samlades också på Lp-skivor senare.

Debatt för och emot spelmanslag

14 av de nämnda 78-varvsskivorna upptog spelmanslag. Spelmanslagen[12] hade vuxit fram under 40-talets början — i krigets skugga. Dalaföreningens spelmanslag var bland de första — sex kända dalaspelmän på "herrarbete" i Stockholm bildade detta lag. Men landskapet följde snart efter. 1940 bildades Leksands spelmanslag, 1944 Rättviks och 1945 Transtrands.

40-talet var också det decennium då många spelmansförbund bildades och i spåren av deras verksamhet med bl.a. anordnande av spelmansstämmor startades det också spelmanslag litet varstans i Sverige. Många var kritiska till företeelsen och menade att den var främmande för den sanna spelmansmusiken. Inte minst utgivningen av Radiotjänsts skivor med spelmanslag satte igång en debatt som blommade upp kring 1950 och pågick i flera år.

Ture Gudmundsson berättade i en intervju som jag gjorde med honom våren -79 att han var med när Oskar Lindberg första gången fick höra Radiotjänsts inspelning av Rättviks spelmanslag med Gärdebylåten. Oskar Lindberg tog sig för huvudet och sade: "Men vad i Herrans namn är detta?" Och Ture Gudmundsson själv var också kritisk mot framförandet: "Dom spelade någonting som gick under namnet Gärdebylåten hos alla dessa hopfösta 25—30 individualister. Det skulle inte falla dem in att försöka rätta till någonting i hänsyn till någon annan... på skivan fick det ju låta som det ville och det gjorde det ju också."[13]

Konstnären och spelmansvännen Bror Hjorth initierade 1949 den s.k. Gås Andersnämnden, en sammanslutning av 10 upplandsspelmän, som varje år skulle dela ut Gås Andersmedaljen till en förtjänt spelman i syfte att främja solospelet. Denna nämnd ansåg att "spelmansförbundens förkärlek för stora spelmanslag var förkastlig och ödeläggande för gammellåten".[14]

I Bror Hjorths uppsats *Folkmusiken och konsten*, 1954, understryker han gång på gång att de gamla spelmännen var konstnärer och att den enskilde spelmannen måste komma till heders på nytt. "Den nya formen med samspel av stora spelmanslag är ett ont som kommer att ta död på folklåten".

Radiotjänsts grammofonskivor gav också upphov till en debatt mellan musikkritikerna Bo Wallner och Alf Thoor om lagspel kontra solospel. I kvällstidningen Expressen (1950) skriver Bo Wallner:

> De äkta låtarnas karaktär är inte masspelets, det är solistisk musik. Allspelet uppfostrar medelmåttor och kommer att förvandla låtspelet till ett sällskapsnöje för amatörer.[15]

Alf Thoor ansåg å andra sidan att allspelet hade ett socialt berättigande som "umgängesform spelmän emellan", men skriver samtidigt:

> Därför vore det också önskvärt, att Radiotjänst när folkmusikserien byggs ut inte ger fullt så stor plats åt ensemblespelet som nu i begynnelsen. Rättviks spelmanslag och

12 Ville Roempke har behandlat spelmanslagens framväxt i Folkmusikboken, red. J. Ling m. fl., Sthlm 1980, kap. 8, s. 280 ff.
13 Ur inspelad intervju med Ture Gudmundsson 1979 (SVA BA).
14 Artikeln Bror Hjort och folkmusiken II (Spelmansåret 1968, s. 9).
15 Expressen 1950-08-16.

Nordergutarna är båda utmärkta i sitt slag, men det ligger en avgrund befäst mellan vad de spelar och vad som presteras på skivorna med solospelmän![16]

Debatten gick vidare i Svenska ungdomsringens organ *Hembygden*, där bl.a. upplandsspelmannen Ernst Hägg står upp till försvar för spelmanslagen:

Apropå stämmorna så kan jag inte nog understryka vikten av dessa, av så många förkättrade, *spelmanslag och spelmansförbund*, som vi har så stor glädje av. Den s.k. "värstsjukan", som vi säger här i Uppland, får inte splittra sammanhållning och laganda. Och så vill jag ännu en gång betona min åsikt, att en spelman inte mister sin egenart om han spelar med i ett lag. Har en spelman ett speciellt egenartat sätt att framföra sina låtar på, så förlorar han det inte genom samspel med andra. Det är min mening![17]

Och vi låter Sörmlands spelmansförbunds ordförande under många år, den dynamiske Gustav Wetter, avsluta 50-talets debatt om allspelet. Hans replik är hämtad ur ett referat från Uppsalastämman 1954 som han skrev för tidningen Hembygden:

Allspelningen under Sven E. Svenssons ledning var ett skolexempel på precision, stilkänsla, frasering och nyansering. Mitt sorgliga framträdande som allspelsledare var motsatsen till detta. På Studenternas idrottsplats försökte jag att med den stora spelmans-skaran spela en upplandsvals, som i god tid tillsänts samtliga deltagande spelmän för inövning. Gud sig förbarme vad det lät! Utav hundra spelmän kunde högst femton melodien, och av dessa spelade en tredjedel 2:a reprisen, en tredjedel 3:e och återstående tredjedelen försökte sig på både 1:a och 4:e repriserna. Återstoden brummade på tonika och dominant i F-dur och tittade åt höger och vänster, och när jag genom ivriga armrörelser försökte få kungjort att vi skulle sluta på en gång dröjde det åtminstone 60 sek. innan några eftersläntare behagade sluta upp med att spela... Mycket kan jag anföra till mitt försvar, men jag säger bara detta nu: inte ens ängeln Gabriel kan bringa ordning och precision över en i frihet lössläppt spelmansskara, som varken hör eller ser när de sluppit lösa i s.k. allspel... Jag har ju delvis lancerat allspelningen och är mycket missmodig över resultatet i Uppsala...

...Trots dåliga erfarenheter från Uppsala tror jag fortfarande på allspelet som en samlingspunkt och manifestation under en stor stämma, men det får inte bli huvudpunkten och aldrig självändamål.[18]

Daladominans

För att återknyta till Gärdebylåten — dalalåten som slog — så är den representativ också i det avseendet — alltså dalamusikens popularitet. Daladominansen är märkbar i hela 50-talets folkmusikutbud.

24 av de 33 skivor Radiotjänst ger ut i början på 50-talet upptar folkmusik från Dalarna. Och i spelmansprogrammen i radio porträtteras påfallande många dalaspelmän. Och det var också till Dalarna Matts Arnberg ställde sin första inspelningsresa.

De mest kända dalalåtarna sprids snabbt och spelas med förkärlek i så gott som hela landet — det är väl i så fall bara de s.k. hälsingelåtarna som kan bjuda

16 Alf Thoor, Ett handtag åt svensk folkmusik, ur Perspektiv 1951, nr 8.
17 Hembygden nr 3—4, 1952, s. 46.
18 Hembygden 1954, nr 4, s. 70.

dem konkurrens. Spelmän från Dalarna åker på turnéer och representerar Sverige i bl.a. USA, Tyskland och Italien.

När Bror Hjorth och Gås Andersnämnden delar ut Gås Andersmedaljen under 50-talet är drygt 3/4 delar av medaljörerna från Dalarna.

I tidningsrubrikerna dyker det då och då upp rubriker om "För mycket Dalarna i radions folkmusikprogram" och "Varför bara Dalarna?" som vittnar om ett visst missnöje bland folkmusikintresserade i förbigångna landskap. Och Matts Arnberg svarar i Röster i radio (nr 25/26, 1956):

> Visst är det riktigt, att Dalarna dominerar våra folkmusikprogram i radio. Men det har sin självklara förklaring i det faktum, att vi i Dalarna har en levande spelmanstradition kvar, och det i en utsträckning som i inget annat landskap. Den levande traditionen är något mycket väsentligt, när det gäller folkmusik. Så länge vi är lyckliga nog att i Dalarna ha en mängd spelmän, som är vana att spela sin bygds låtar tillsammans, kommer vi att, all landskapsjalusi till trots, ta vara på möjligheten att till lyssnarna förmedla vitaliteten och spelglädjen i den riktiga spelmansmusiken. Det gäller för övrigt inte bara Dalarna utan också — fastän kanske inte i samma utsträckning — t.ex. Uppland, Hälsingland och Gotland.

Sign. Meg i Hembygden 1957, som i flera artiklar dessförinnan talat för att det i rättvisans namn borde vara musik från samtliga Sveriges landskap i spelmansprogrammen, faller till föga efter att ha lyssnat till ett radioprogram med Pekkos Gustaf och Pål Olle:

> Och vilka polskor! Hetsiga, oregelbundna, hedniska! Ja, nog blir man både häpen och överväldigad när man får vara med om en musikupplevelse som denna. ... den gav måhända svar på frågan: Varför just *Dalarna!*[19]

Den starka spelmanstraditionen i Dalarna och det medvetna bevarandet av äldre traditioner överhuvudtaget är givetvis en väsentlig förklaring till den dalska musikens ställning i folkmusiksammanhang. Sedan ett decennium tillbaka hade man också en stark organisation — Dalarnas spelmansförbund.

Det räcker med att hänvisa till namn som Hazelius, Zorn, Ancarcrona och Forsslund, samt till publikationer som Gustav Näsströms *Dalarna som svenskt ideal* och *Turisternas Dalarna* (Dalarnas Hembygdsbok 1976) för att påminna om landskapets särställning i den svenska nationalromantiken.

Folkmusiken och forskningen

Vår dittills ende professor i musikvetenskap, Carl-Allan Moberg, ägnade större delen av sin forskning på 50-talet åt den svenska folkmusiken. Han publicerade också under 50-talet flera folkmusikartiklar i STM:

Två kapitel om svensk folkmusik, STM 1950
Från kämpevisa till locklåt, STM 1951
Om vallåtar I—II, STM 1955 och 1959

[19] Hembygden 1957, nr 4, s. 62.

Dessa uppsatser har ju blivit klassiska och grundläggande när det gäller modern folkmusikforskning i Sverige.

Vid Musikhistoriska museet bedrevs det också forskningar under 50-talet i svensk folkmusik. Olof Andersson, en av redaktörerna för verket Svenska låtar, upprättade då sitt stora variantregister över låtar. "Det är utan tvekan en av de viktigaste händelserna i svensk musikforskning under senare år!" utropar Bo Wallner i en artikel i Expressen den 12/2 1953 med rubriken "Stora polskjakten", och han fortsätter:

> I allt rör det sig i denna första etapp om ca 14.000 danser, delvis hämtade ur museets värdefulla arkiv av gamla handskrivna spelmansböcker, den äldsta från 1731... Registret får... en vida större betydelse än bara uppslagsverkets. Där återspeglas en folkmusikens egen kulturgeografi, och detta är viktigt, eftersom Nils Andersson vid sin uppläggning av Svenska Låtar inte tog fasta på sådana samband utan disponerade verket efter landets administrativa indelning, i landskap, härader o.s.v.
>
> Det är ingen överdrift att påstå att endast Olof Andersson kunnat genomföra detta arbete effektivt och inom rimlig tid. Tre år har han hållit på: en arbetsgrupp på två, tre forskare hade inte kunnat klara uppgiften raskare. Bara en allmän litteraturorientering skulle ha kunnat ta ett år eller väl det — vilket inte hindrar att Olof Andersson skulle ha varit betjänt av en sakkunnig assistent. Men på den punkten har ekonomien satt stopp. Häromåret visste man knappast hur man skulle få pengar till notpapper![20]

1951 grundades Svenskt visarkiv. Under 50-talet gjordes där en omfattande källgenomgång av äldre visuppteckningar och tryck och det upprättades också visregister vilka ligger till grund för den visforskning som bedrivits där under 60- och 70-talen.

Till initiativtagarna hörde visforskaren Ulf Peder Olrog som på 50-talet själv bedrev viktiga forskningar kring de folkliga visorna. Framför allt intresserade han sig för vistraditionen i den åboländska skärgården — ett musikaliskt reservat — och hans forskningar kom alltmer att utgå från *inspelningar* av vistraditionen där.

Också Carl-Allan Moberg reste sig från skrivbordet. Tillsammans med sitt "licenciatseminarium" (Arne Arnbom, Sture Bergel och Bengt Hambræus) följde han med Matts Arnberg på en inspelningsresa till Dalarna 1954. Resan följde i stort samma route som 1949 — Leksand, Boda, Bingsjö, Orsa, Älvdalen, Högstrand, Malung. Behållningen blev ett stort antal visor och fiollåtar — och, inte minst, lockrop. Carl-Allan Moberg, som just då bedrev forskningar kring lockropen och vallmusiken, var alltså särskilt intresserad av att komma i kontakt med en levande fäbodtradition.

Director musices Sven E. Svensson, känd för eftervärlden som en stor musikteoretiker, ägnade stort intresse åt framför allt spelmansmusiken. Han satt under 50-talet med som jurymedlem vid de årliga uppspelningarna för Zornmärket och han har också arrangerat låtar — jag återkommer strax till det. Som musikteoretiker forskade han i den s.k. svävande intervallen hos de äldre spelmännens utförande av låtar. Och han begav sig själv till Dalarna med bandspelare i slutet

[20] Cit. efter Hembygden 1953, nr 2, s. 30.

av 50-talet för att försöka hitta och dokumentera spelmän med detta ålderdomliga spelsätt. Hans inspelningar finns på Inst. för musikvetenskap i Uppsala.

Men intresset och känslan för de folkliga musiktraditioner som finns i landet på 50-talet är ingalunda entydiga. Och folkmusikens plats i det svenska musiklivet är heller inte självklar. En nedlåtande inställning till "knätofs" möter man hos musik- och kulturpersonligheter på alla nivåer — här skall bara anföras ett exempel, ett replikskifte mellan Bo Wallner och Bo Alander i Musikrevy 1956. Bo Wallner recenserar där Bo Alanders skrift *Die schwedische Musik*, utgiven av Svenska Institutet.

Ett annat centralt område nämns endast i förbigående: jag tänker på folkmusiken. Då denna hör till våra bästa musikaliska exportartiklar är detta stor skada, i all synnerhet som den håller en så god kvalitét och i hög grad har väckt internationellt fackmannaintresse. Det kan nämnas att Radiotjänst under de senaste fyra åren sänt inte mindre än 86 program med svensk folkmusik över utländska stationer, därav 16 över tysskspråkiga sändare.

Ur Replik från Bo Alander:

Att beröra folkmusiken i flera sammanhang och mera utförligt än vad som skett vore meningslöst. Herr Wallners uppfattning av dess värde som svensk exportvara förefaller omåttligt överdriven. En sak är fackmännens och radioföretagens entusiasm, en annan är lyssnarnas. Enligt undertecknads erfarenhet under en flerårig radioverksamhet utomlands, finns det ingen svensk musik som det är så svårt att få den stora publiken att uppskatta som just folkmusiken.

Om bearbetning av folkmusik

Samme Sven E. Svensson som nyss forskade i äldre spelsätt och för folkmusiken karakteristiska avvikelser från konstmusikaliska skaltyper, samme man åtog sig också att göra arrangemang av låtar för både Svenska ungdomsringen och Sveriges spelmäns riksförbund. När man hör Svenssons arrangemang av Vindmölledans, avsedd att dansas till av folkdanslag, som utgavs på grammofon på 50-talet av Ungdomsringen, uppfattar man detta som en helt annan musikvärld där det konstmusikaliska idealet slår igenom. Det finns ingenting av spelmanslåtens karakteristika här mer än möjligen ett melodiskelett.

Denna konstmusikaliska inställning till folkmusiken var förhärskande på 50-talet. När Sveriges spelmäns riksförbund (SSR) år 1956 gav ut ett låthäfte med 100 låtar från Sveriges alla landskap valde man att publicera uppteckningarna med arrangerad understämma. Arrangemangen var gjorda av bl.a. Sven E. Svensson, Gunnar Hahn, Göran Olsson Föllinger, Ivan Ericson och Ture Gudmundsson.

I en notis i Hembygden 1952 annonseras ett nytt låthäfte utgivet av musikkonsulenten i Östersund, Lennart Lundén, på Nordiska musikförlaget. Låtarna är arrangerade för två fioler och altfiol. I förordet kan man läsa:

Meningen med detta låthäfte är att visa spelmän och låtspelare vägen till en kammarmusikalisk stil och att ge musikstuderande och kammarmusikvänner, som till äventyrs inte har kontakt med den svenska folkmusiken, prov på några av dess uttrycksmöjligheter. För

musikskolor bör samlingen kunna komma till användning som ett steg på vägen mot den wienklassiska kammarmusiklitteraturen.[21]

Vid de stora riksspelmansstämmorna under 50-talet, anordnade av Svenska ungdomsringen, möter man ett nytt programinslag som också pekar mot dessa ideal. Till Riksspelmansstämman i Uppsala 1954 ombads Sven E. Svensson att skriva en festuvertyr. Så skedde och Sven E. Svensson berättade samma år i Hembygden under rubriken "Om bearbetning av spelmansmusik" hur han gick till väga vid komponerandet.

Efter att ha förkastat en rad förslag, som jag hade uppställt för mig själv, återstod ingen annan utväg än att tillgripa den gamla concertoformen med två orkestrar — i detta fall en unison spelmansorkester konserterande mot en mindre, flerstämmig ensemble. — Men nu gällde det melodival och form. De värdefullaste melodierna kunde inte komma ifråga för den unisona spelmansorkestern. Här fick jag dock hjälp av Presto, som valde ut sex låtar, som dels är kända för varje spelman, dels är lämpliga för unisont spel. Till dessa fogade jag själv Bysskalles "Storsvarten" för nyckelharpa och Gelottes präktiga g-mollpolska för solofiol. Presto lät trycka de sex låtarna och skickade ut dem till de olika spelmansförbunden. Formproblemet var svårare att lösa. En svitartad form, där spelmansorkestern skulle svara för melodin och den lilla ensemblen för ackompanjemanget, tilltalade mig inte, och en rapsodi liknande Midsommarvaka kunde inte komma ifråga av praktiska skäl. I denna rapsodiform återkommer ofta melodierna i nya tonarter och olika instrumentbesättning. Dessutom är de vid återkomsten stundom mer eller mindre förändrade. Detta skulle vara omöjligt att åstadkomma under ett par korta repetitioner. Efter att ha övervägt ytterligare formförslag stannade jag slutligen för att genomkomponera uvertyren i ett slags rapsodiform för den mindre ensemblen. Mot denna bakgrund lät jag unisonorkestern inträda kontrapunktiskt med sina låtar. På detta sätt nåddes en alfrescoverkan, som knappast hade kunnat åstadkommas på annat sätt. Spelmansorkesterns inträde med en låt, som alla åhörare kände, betydde vid varje tillfälle både klang- och innehållsmässigt en höjdpunkt, som kontrasterade såväl mot den lilla ensemblens klangliga och kontrapunktiska bakgrund som mot de två solopartierna.[22]

Och så här upplevde Gustav Wetter — ordförande i Södermanlands spelmansförbund — detta inslag i stämman.

Det började bra! Director musices Sven E. Svensson hade enkom för detta tillfälle komponerat Svensk Spelmansrapsodi i gammal conserto grosso-stil med en liten orkester, som fick spela och ligga i för hela slanten hela tiden och så en stor spelmansorkester, som spelade samstämmigt några utvalda låtar. Två granna upplandspolskor var invävda i denna konstvävnad som soli för respektive nyckelharpa och fiol. Det var en pampig festouvertyr i Bachs och Händels stil och den visade att vår svenska folkmusik ypperligt låter sig väl inpassa på ett högre plan än folkdansare och deras spelmän i gemen är vana vid.[23]

Någon inspelning av denna festuvertyr finns så vitt jag vet inte bevarad. Men Sven E. Svensson skrev ytterligare två beställningsverk under 50-talet, tvenne rapsodier, en till Riksspelmansstämman i Karlstad 1957 och en till Borås 1959. Den sistnämnda rapsodin med titeln Spel opp i spelemänner finns utgiven på

21 Cit. efter Hembygden 1952, nr 2, s. 18.
22 Hembygden 1954, nr 4, s. 64.
23 Hembygden 1954, nr 4, s. 69.

grammofon av Svenska ungdomsringen. Den är skriven för soli, blandad kör, barnkör, unison spelmansorkester och liten orkester.

Många av musikens stora mästare — liksom även många av de mindre betydande — har använt folkligt melodimaterial i sina kompositioner. Avsikten kan ibland ha varit att hos städernas konsertpublik skapa förståelse för folkmusiken genom att servera den i för denna publik aptitretande form, ibland har den emellertid utan tvivel endast tjänat ändamålet att förse melodiskt fantasilösa tonsättare med melodiskt material. Några namn på den ena eller andra av dessa tonsättarkategorier torde det inte vara lämpligt att nämna i detta sammanhang,

skrev Sven E. Svensson på konvolutet till skivan med den här rapsodin.

Traditionen att bygga konstmusikaliska verk över folkmelodier var på 50-talet fortfarande aktuell som vi kan se av bl.a. Sven E. Svenssons rapsodi. Men debatten *för* och *emot* och framför allt *hur* gick vidare. Yngve Flyckt uttryckte sig sin vana trogen i provokativa ordalag — den här gången i Expressen 1954:

Hela världen har lärt sig vad Bartóks arbete med folkmusiken har betytt för honom själv och för nutida musik. Och då har vi exempelvis i Dalarnas och i samernas musik något absolut unikt och djupt traditionsförankrat, och den musiken har på sin höjd fått släppa till material för glättade trudilutter i flott instrumentering hos Alfvén och Atterberg, medan det djupast ursprungliga i den, tonaliteten, ornamentiken, den ibland förunderligt fria rytmen, det tjurigt individualistiska, det improvisatoriska, ligger som guld i öppen dag utan att våra tonsättare ser det![24]

Ett mera sansat resonemang för en tonsättare ur den unga generationen — Bengt Hambræus — i kulturtidskriften Perspektiv 1955:

Vi är ju vana att se folkmusiken som ett melodimaterial. Och i detta hänseende vittnar både Alfvén och Atterberg om tesens hållbarhet: det är det citerade temat som anger tonen. Men om vi kopplar in dimensionerna "atmosfär" och "klangbild", blir genast situationen en annan och då kommer vi kanske också fram till en väsentligare kärnpunkt än frågan om melodiska tonfall.[25]

Och det som jag slutligen ville komma fram till var detta: Finns det — som det påståtts — förnyelsemöjligheter för en modern tonkonst inom ramen för folkmusik? Efter att praktiskt ha studerat problemet (i samband med en inspelningsresa till Dalarna sommaren 1954) är jag personligen benägen för att tro på denna möjlighet. Men — ett viktigt men! — låt oss då glömma bort själva musiken, själva tongångarna. Låt den vara i fred. Låt melodierna vara i fred. ——— Men tag vara på atmosfären, på den unikt vibrerande klangbilden i denna tonkonst. Där, på detta mest elementära plan, ligger möjligheten till förnyelse.[26]

För Bengt Hambræus' del leder detta tankarna till hans elektroniska komposition från 1959 "Visioner över en svensk folkvisa".

De låtar i arrangemang av Sven E. Svensson, som under 50-talet gavs ut på grammofon av Svenska ungdomsringens förlag , kallas på skivomslaget

24 Cit. efter Hembygden 1954, nr 3, s. 48.
25 Perspektiv 1955, nr 5, s. 203.
26 Ibid. s. 204.

för folkdansmelodier. Och det verkar som om det på 50-talet bildas en speciell genre som går under termen folkdansmusik till skillnad från folkmusik. Repertoaren är de gängse låtar som folkdanslag brukar dansa till och som finns upptagna i utgåvor med svenska folkdanser, lanserade av främst Svenska ungdomsringen, men också andra låtar t.ex. vissa valser, polskor o.s.v. som folkdansare gärna dansar till. Dansmelodierna är i allmänhet arrangerade för en mindre ensemble med stråkar och gitarr eller bas. Ibland finns också klarinett, flöjt eller dragspel med. Med termen folkdansmusik markerar man samtidigt en bestämd avgränsning mot gammaldansmusik. Mot slutet av 50-talet dansar mången hemma i kammaren till Gunnar Hahns folkdansorkester som uppträdde i radion på söndagskvällarna. Signaturen Meg skriver i Hembygden 1957: En folkdansorkester i radio äntligen![27] Och Gunnar Hahn uttalar sig i en intervju i samma årgång av Hembygden:

> *Folkdansmusiken* måste vara tillgänglig på grammofon i rytmiska och intressanta arrangemang, spelas i radio, på konditorier och restauranger, användas i gymnastiken, överhuvudtaget möta svenskarna på så många ställen och så ofta som möjligt.[28]

Enligt 2. upplagan av Sohlmans musiklexikon använde Gunnar Hahn i sina bearbetningar på 50-talet "fem stråkar, fyra träblåsare, ibland kompl. med horn och gitarr. Denna typ av ensemble kallade H. folkdansorkester".

Någonstans mitt emellan Gunnar Hahn och de vanliga spelmännen, kanske med dragning åt gammaldansmusikhållet, kan man placera Eric Öst och hans spelmän, som under 50-talet och framåt blev något av en institution på Skansen. Eric Öst med rötter i hälsingsk spelmanstradition blandade friskt hälsingelåtar, egna kompositioner och gammaldansmusik vid sina framträdanden och suddade därmed ut de outtalade gränser som fanns mellan dessa genrer. Han initierade också en hälsinge-feber i landet. De s.k. hälsingelåtarna med "rullstråk" och andra tekniska finesser stod högt i kurs hos spelmän i alla landsändar på 50-talet.

Det finns naturligtvis många fler trådar att dra i när det gäller det som går under beteckningen folkmusik under 50-talet, men jag tror att det här är tillräckligt för att visa vilken brokig blandning musik som ryms i begreppet. Och att det alltså absolut inte är fråga om någon särskild musikgenre.

Det som då kallas folkmusik och som alltså blir en del av den tidens svenska musikliv är den organiserade folkmusiken, eller snarare det som folkmusikorganisationer satsar på såsom varande folkmusik.

Men traditionen då?

Ja, jämsides med de folkliga spelmans- och vistraditioner, som faktiskt på många håll lever och därmed förändras, utbildas det också nya traditioner inom organisationerna. Som exempel kan nämnas spelmansstämmorna, som får en viss utformning under 50-talet och som man fortfarande håller fast vid, sättet att spela till folkdanser som vuxit fram inom Ungdomsringen, och många andra.

27 Hembygden 1957, nr 5/6, s. 90.
28 Hembygden 1957, nr 3, s. 49.

"Folkmusiken" under 50-talet — i alla dess former — är alltigenom en *folklorism*företeelse.[29] D.v.s. man dyrkar det gamla bondesamhällets musik och försöker återskapa den, men i organiserad form och följdenligt med en helt annan funktion. Man är nästan frestad att ta till en modeterm — återanvändning.

Och, som jag hoppas har framgått av min framställning, har folkmusiken som folklorismföreteelse många uttrycksformer. Det finns alltså många olika sätt att nalkas folkmusiken:

där finns sökandet efter det genuina, det originala, det historiska, såsom det avspeglas i mycket av spelmansrörelsens verksamhet och inte minst i Matts Arnbergs folkmusikinspelningar och program och som har paralleller i 50-talets barockintresse och orgelrörelse;

där finns folkmusik tillämpad att passa 50-talsmänniskan att dansa folkdanser till och som anpassats av Svenska folkdansens vänner och Svenska ungdomsringen;

där finns en önskan att inlemma folkmusiken i ett passande konstmusikaliskt mönster som är idealet och det naturliga för många 50-talsmänniskor.

Det här är en hårddragning av hur folkmusiken nyttjas på 50-talet. Under 60-talet och framför allt 70-talet kommer en ny våg av folklorism med en annan ideologi och andra uttrycksformer.

Men det är en annan historia.

[29] Etnologen Magne Velure har behandlat folklorismbegreppet i samband med nordisk folkmusik och folkdans i två uppsatser publicerade i Rig (1977 nr 3) resp. Tradisjon (1972, nr 2).

Summary

From the point of departure of a folk song (Marching melody from Gärdeby) which by way of radio and television gained great popularity both in Sweden and abroad, light is thrown upon the phenomena, institutions, organizations etc., which in different ways gave the concept of folk music its meaning in the Sweden of the 1950's.

An important was played by *Sveriges radio*'s broadcasts. Until 1956 there was only one national program and no competition from TV. Until about 1950 radio's choice of folk music was characterized by a view of folk music which amongst other things implied that it was principally presented, arranged and performed by professional musicians and opera singers. Around 1950 it was given another appearance thanks to Matts Arnberg at the Swedish Radio. Through field recordings of folk songs and melodies where the tradition survived in different parts of the country, Arnberg built up a large collection of folk music which is now kept in the Swedish Radio archives. By building up his radio programs around his collection he tried to bring about a change in the view of folk music. *Sveriges radio* (at that time called *Radiotjänst*) released, 1949—1953, thirty-three 78rpm records with folk music and herding calls from different parts of the country.

On 14 of these records the tune was played by folk music groups. These, like the Swedish Folk-Musicians' Association, which amongst other things organized folk music meetings, had principally grown up during the 1940's. Many were critical of the folk music groups maintaining that they were foreign to true folk music. *Sveriges radio*'s record releases gave fuel to the debate which flared up around 1950 and continued for several years. Another subject for debate was the regional dominance of Dalecarlia in folk music.

Sweden's only professor in musicology at that time, Carl-Allan Moberg, devoted a great deal of his research during the 1950's to Swedish folk music, which lead to, amongst other things, basic and later classic articles in STM. In cooperation with Matts Arnberg, Moberg and his post-graduate seminar undertook a journey to Darlecarlia in 1954 to make recordings. Even the *director musices* at Uppsala University, Sven E. Svensson, researched into folk music by documenting and analysing older ways of playing with characteristic intonational deviations from the scale types of classical music. Svensson also arranged folk songs for the *Svenska ungdomsringen* and the Swedish Folk-Musicians' Association.

These arrangements are strongly marked by the ideals of classical music. Nothing is left of folk music character other than a melodic skeleton. Such attitudes to folk music were typical of the 1950's when at national folk music meetings year after year newly written festival overtures were performed. The tradition of building classical works on folk tunes was still current, but the debate *for* and *against* and above all *how* continued.

The Music History Museum also researched into Swedish folk music, where Olof Andersson (one of the editors of *Svenska Låtar*) established his variant register of songs. In 1951 the Swedish Folk Song Archive was founded where older Swedish folk music was subjected to an extensive source investigation and where an extensive song register was made. One of the initiators was Ulf Peder Olrog, whose valuable research into the special song tradition in the Åbo archipelago was based on recorded material.

That which in the 1950's was called folk music and which then becomes a generally accepted part of Swedish musical life, is organized folk music, or, more directly, what folk music organizations introduced as folk music. In all of these forms, folk music during the 1950's is a *folklorism* phenomenon — seeking to recreate the music of a past agrarian society in an organized form and accordingly with a quite different function. As a folklorism phenomenon, folk music takes on many forms. One can distinguish, a little schematically, between the search after the genuine, the original and the historical on the one hand, and adaptions and modifications of the music in the folk dance revival on the other. Finally, a third factor, a desire to place folk music within a suitable art music pattern, remained the natural ideal for many people in the 1950's.

Artikel III

De nya spelmännen

Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik

av Märta Ramsten

Den folkliga musikutövningen i Norden har under århundradenas lopp varit utsatt för många olika räddningsförsök, försök att under olika tidsperioder bevara dess melodimaterial, textmaterial, historia och på senare tid också dess funktion och miljö. De senaste hundra åren har räddningsarbetet också tagit sig uttryck i försök att uppmuntra spelmän till fortsatt utövande genom att anordna spelmanstävlingar och spelmansstämmor och genom att organisera spelmännen i landskapsförbund. I Norge hölls spelmanstävlingar redan på 1880-talet och fortfarande kan man varje sommar resa på "kappleik" i olika delar av landet. På bl. a. konstnären Anders Zorns initiativ hölls den första spelmanstävlingen i Sverige 1906. Den följdes av en mängd lokala tävlingar runt om i landet. Men under 1920- och 30-talen föll tävlingsidén till förmån för spelmansstämman, där spelmännen kunde uppträda utan att bli offentligt granskade och jämförda. På sätt och vis kan man säga att tävlingarna ersattes med uppspelningar för ett spelmansmärke, *Zornmärket,* i valörerna brons och silver.

Initiativet till märkesuppspelningarna togs av Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur. Efter hänvändelse till konstnären Anders Zorns änka fick Ungdomsringen överta det spelmansmärke som Zorn hade komponerat till 1910 års riksspelmansstämma. De första uppspelningarna för Zornmärket ägde rum i Västerås 1933. Uppspelningar har sedan dess ägt rum varje år vid en riksspelmansstämma förlagd till olika platser i landet. Syftet anges i 1975 års statuter:

"Zornmärket utdelas för att öka intresset för den svenska folkmusiken och för att nya generationer skall stimuleras till att enligt Anders Zorns intentioner på ett traditionsbevarande sätt vidareföra och skapa förståelse för den musik och de spelstilar som vi ärvt från äldre tiders spelmän."

Arrangör och ansvarig är Zornmärkesnämnden inom Svenska Ungdomsringen. Det är också Zornmärkesnämnden som utser den jury på tre personer som bedömer uppspelningarna. Juryn kan också utökas med en lokal representant. Uppspelningarna är slutna – alltså icke

offentliga. Vem som helst kan anmäla sig till uppspelningarna, men "bör enligt Zorns intentioner vara väl insatt i den folkmusiktradition från vilken låtar och instrument valts" (enl. statuterna). Åldersgränsen är 16 år.

Bedömningsgrunderna är enligt 1975 års statuter följande:

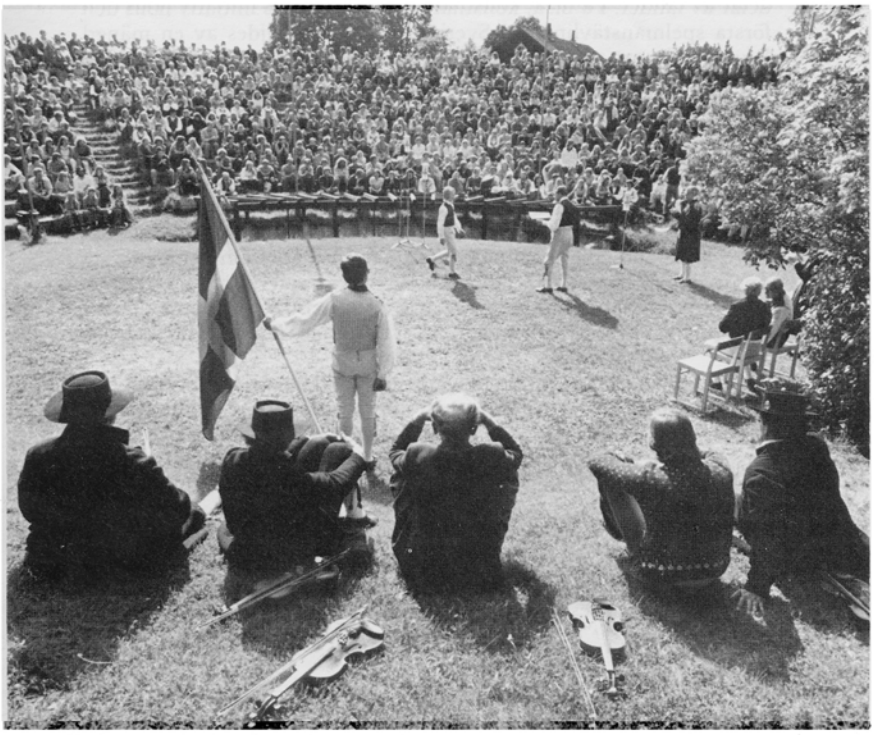
"Uppspelande skall framföra tre låtar. Vid uppspelningen används ett bedömningsprotokoll där prestationerna uppdelas i två grupper, A och B.

A) Allmän musikalitet och kunnande (t. ex. rytm, intonation och tonrenhet, teknik).
B) Egenskaper som spelman (utövare).

Efter överläggning inom juryn fastställs ett officiellt protokoll enligt juryns beslut. Juryns beslut kan ej överklagas.

Zornmärke i guld tilldelas synnerligen framstående traditionsbärare. Med samtliga märken följer ett diplom vilket dessutom kan utdelas

Från utdelningen av Zornmärket i Ransäter 1979 *Foto: Torbjörn Ivarsson*



separat som uppmuntran till fortsatt spelmansgärning.

Spelman som erhållit Zornmärket i silver eller guld äger rätt att kalla sig riksspelman."

Svenskt visarkiv har sedan 1973 dokumenterat dessa uppspelningar på band. Dessförinnan har Svenska Ungdomsringen själv gjort bandupptagningar från uppspelningarna från 60-talets början – dock inte fullständigt.

I föreliggande studie har jag utgått från att vi i dessa inspelningar bör kunna *avläsa tendenser och förändringar i 70-talets spelmansmusik som kan härledas till den s. k. folkmusikvågen.* Zornmärkesuppspelningarna bör kunna ses som en mätare på den enskilde spelmannens uppfattning om spelmansmusiken vid tiden för uppspelningen – bortsett från taktiskt tänkande inför juryns krav. Genom att ställa materialet vissa frågor och sedan jämföra svaren med olika typer av samtida referensmaterial borde man kunna sålla fram och peka på vilka förändringar inom spelmansmusiken som hänför sig till folkmusikvågen. Med början utifrån mer utommusikaliska fakta som ålders-, köns- och geografisk fördelning av de uppspelande närmar jag mig de rent musikaliska frågorna som gäller instrumentval och repertoar för att slutligen försöka komma åt spelstilens förändring.

Det inspelade materialet är stort. Zornmärkesuppspelningarna åren 1970–1980 omfattar sammanlagt ca 3.600 låtar fördelade på 1.101 spelmän.

Uppspeln.år	*Uppspeln.plats*	*Antal spelmän*
1970	Stockholm	97
1971	Falkenberg	74
1972	Gävle	84
1973	Södertälje	113
1974	Uddevalla	93
1975	Frostavallen, Skåne	80
1976	Leksand, Dalarna	115
1977	Österbybruk, Uppland	90
1978	Forsa, Hälsingland	129
1979	Ransäter, Värmland	107
1980	Stockholm	119

För att få ett hanterligt, men ändå rättvisande och intressant material att utgå från har jag valt sex uppspelningsår för min "statistiska" bedömning, nämligen 1970, 1973, 1975, 1978,1979, 1980. Jag har inte tagit vartannat år – som kanske vore det naturliga – utan valt dels med tanke på den geografiska spridningen, dels för att få med några intressanta år i slutet av 70-talet då folkmusikvågen tycks ha nått sin

topp (jfr uppgifter på s. 78). De uppgifter som kommit fram vid en genomgång av det här utvalda materialet stämmer väl överens med de intryck jag fått genom att närvara vid alla uppspelningarna från 1973 och framåt. Slutligen kan sägas att jag här inte anser det relevant med exakta siffror för att belysa förändringar i spelmansmusiken under 70-talet, utan att jag fastmer vill peka på tydliga tendenser. Som referensmaterial har jag valt uppspelningarna i Mora 1966 och Luleå 1967, Linköping 1982 samt i några fall Västerås 1983.

Vid genomgång av de sex uppspelningsomgångarna och referensmaterialet har jag listat de uppgifter om varje enskild uppspelning som behövts för denna studie. Uppgifterna har jag sedan sammanställt i tabellform för varje uppspelningsår (se s. 48). Utifrån dessa tabeller har jag sedan sammanställt uppgifterna ämnesvis, t. ex. instrumentval, repertoar. Dessa sammanställningar ligger till grund för de avsnitt som behandlar ålders-, köns- och geografisk fördelning samt instrumentval och repertoar (se resp. avsnitt).

Slutligen skall här nämnas att jag i denna studie utgått helt och hållet från de uppspelande – alltså de som anmält sig till uppspelningarna. Jag har m. a. o. inte tagit hänsyn till juryns val och värderingar i materialanalysen. Givetvis spelar juryn och juryns sammansättning *indirekt* en roll. Den enskilde spelmannens beslut att anmäla sig till uppspelningarna är naturligtvis beroende av hans/hennes förtroende för juryn. Likaså den enskilde spelmannens val av repertoar vid uppspelningarna. Det har under olika perioder framkommit kritik mot att juryn varit alltför litet folkmusikaliskt förankrad, t. ex. under den tid då bl. a. professor Sven Kjellström och director musices Sven E. Svensson satt i juryn. Kritiken har också gällt att ett visst landskap varit överrepresenterat i juryn t. ex. under vissa år på 1970-talet. Till stammedlemmarna i juryn under 70-talet hörde Ture Gudmundsson och Jonas Röjås, båda från Dalarna. Vid uppspelningarna i Gävle hade alla fyra jurymedlemmarna dala-anknytning – förutom Ture Gudmundsson och Jonas Röjås fanns då i juryn Sven Berger (född i Orsa) och Ole Hjorth med spelmanstradition främst efter Bingsjöspelmannen Hjort Anders.

Inom vissa spelmanskretsar har man också ställt sig mycket kritisk till märkesspelning överhuvudtaget. I samband med Zornmärkesuppspelningarna i Södertälje 1973 anordnade Södermanlands spelmansförbund samt Sörmländska Ungdomsringen en estraddebatt om Zornmärket under rubriken "Statuspryl för spelmän eller verktyg för stilbildare". I debatten deltog både tillskyndare och vedersakare till Zornmärkesuppspelningarnas existens. Framför allt inom Södermanlands spelmansförbund drev man frågan om att göra Zornmärkesuppspelningarna offentliga. Detta sade man nej till från Svenska Ungdomsringens sida. Just inom Södermanlands spelmansförbund har

man därefter intagit en avvaktande attityd till uppspelningarna, vilket också avspeglar sig i siffrorna över antalet uppspelande från Sörmland som inte på något sätt motsvarar den stora aktiviteten där på folkmusikområdet under hela 70-talet (jfr s. 48; se också Sörmlandslåten 1969–1980). Också inom juryn fanns olika meningar om eventuella förändringar av Zornmärkesuppspelningarna och en viss tveksamhet till uppspelningarnas nuvarande form. Detta ledde bl. a. till att två jurymedlemmar, Jan Ling och Ole Hjorth, avsade sig juryuppdraget.

Zornmärkesdiplom

Uppspelningarna i
SÖDERTÄLJE 1973

Tabell 1

Fördelning av uppspelare efter landskap		Fördelning män/kvinnor	Fördelning åldersgrupper	Fördelning på instrument	Låtval	Antal uppspelare med låtval utanför egna traditionen	Antal egna kompo-sitioner	Annan stämning av fiolen
Blekinge	0	19 kv	1) 39 st äldre	98 fiol	243 polskor	8 allsvenskt	21	4 e-a-e-a
Bohuslän	5	94 män	än 55 år	6 träsko-	42 valser	1 Skånelåtar		3 A-bas
Dalarna	20	17 % kv	2) 30 st	fiol	85 övr.låtar	4 Dalalåtar		2 ciss-a-e-a
Dalsland	1		41–55 år	4 klarinett	ca 65,5 %	1 Upplandslåtar		1 e-a-d-d
Gotland	0		3) 20 st	3 nyckel-	polskor	1 Jämtlåtar		
Gästrikland	5		26–40 år	harpa	ca 11,5 % valser	1 Västgötalåtar		
Halland	2		4) 24 st yngre	1 kontra-				
Hälsingland	10		än 25 år	basharpa				
Härjedalen	0		1) 34,5 %	2 spelpipa				
Jämtland	7		2) 26,5 %	1 enrad.				
Medelpad	0		3) ca 18 %	dragspel				
Norrbotten	0		4) ca 21 %	1 tvärflöjt				
Närke	1			1 { kohorn				
Skåne	5			1 { bockhorn				
Småland	3			1 { näverlur				
Stockholm	11			5 sång & rop				
Sörmland	7			ca 87 % hade				
Uppland	11			*fiol* som hu-				
Värmland	5			vudinstru-				
Västerbotten	6			ment				
Västergötland	2							
Västmanland	1							
Ångermanland	1							
Östergötland	9							
Danmark	1							
Summa	113							

OBS! Tabell 1 skall till skillnad från de övriga tabellerna läsas vertikalt.

ÅLDERS- OCH KÖNSFÖRDELNING

Uppspelningsplats	Uppspelnings-år	Antal uppspelare	Procentuell fördelning		Procentuell fördelning på åldersgrupper				Anmärkning
			män %	kvinnor %	– 25 år %	26 – 40 år %	41 – 55 år %	över 55 år %	
Mora, Dalarna	1966	121	87,5	12,5	ca 14	ca 16	ca 31	ca 39	70% över 40 år
Luleå	1967	66	ca 89	ca 11	ca 4,5	ca 12	ca 38	ca 45,5	
Stockholm	1970	98	ca 85	ca 15	ca 15,5	ca 23,5	ca 27,5	ca 33,5	ca 61% över 40
Södertälje	1973	113	ca 83	ca 17	ca 21	ca 18	ca 26,5	ca 34,5	ca 61% över 40
Frostavallen, Skåne	1975	80	85	15	26,25	16,25	22,5	35	
Forsa, Hälsingland	1978	129	ca 84,5	ca 15,5	ca 31	ca 18	ca 17,5	ca 33,5	
Ransäter, Värmland	1979	107	ca 78,5	ca 21,5	ca 35	ca 19	ca 13	ca 31	ca 18,5% yngre än 20 år
Stockholm	1980	119	ca 79	ca 21	ca 32,5	ca 28	ca 10	ca 29,5	ca 60% yngre än 40 år
Linköping	1982	107	ca 78,5	ca 21,5	ca 30	ca 28	ca 17,7	ca 24,3	
Västerås	1983	100	81	19	32	34	15	19	66% yngre än 40 år

Tabell 2

INSTRUMENTVAL

Uppspelningsplats	Uppspelningsår	Antal uppsp.	Fiol antal	Fiol fördelning i %	Träskofiol	Nyckelharpa (krom.)	Hist. nyckelharpor	Klarinett	Spelpipa	Flöjter	Horn, lur m.m.	Dragspel munspel	Övr. instr. el.sång
Mora, Dalarna	1966	121	117	97,5	3	–	–	2	1	1 tvärfl.	1 bockhrn 1 lur	–	
Luleå	1967	66	62	94	4	4	–	1	–	–	–	–	
Stockholm	1970	98	84	85,5	5	8	–	–	4	–	1 kohorn	–	1 lockrop
Södertälje	1973	113	98	87	6	3	1 kontrabasharpa	4	2	1 tvärfl. 1 blockfl.	kohorn bockhrn lur	1 enrad. drsp	5 sång & lockrop
Frostavallen, Skåne	1975	80	66	82,5	9	5	–	4	–	2 tvärfl.	1 lur	–	1 sång
Forsa, Hälsingland	1978	129	113	87,5	1	11	1 kontrabasharpa 1 silverbasharpa	2	6	–	–	–	1 sång 1 altfiol
Ransäter, Värmland	1979	107	92	86	3	8	1 kontrabasharpa 1 silverbasharpa 1 enkelhrp	2	2	–	1 kohorn	1 enrad. drsp 1 munspel	
Stockholm	1980	119	98	80	1	12	1 kontrabasharpa 2 silverbasharpor	3	1	1	–	1 enrad. drsp 2 munspel	1 sång
Linköping	1982	107	83	77,5	6	10 därav 2 st 4-rad.	1 kontrabasharpa 1 silverbasharpa	2	2	1 tvärfl.	–	1 enrad. drsp 2 munspel	1 altfiol
Västerås	1983	100	67	67	4	18	1 silverbasharpa	4	–	–	1 bockhrn	1 enrad. drsp 1 munspel	2 stråkharpa 1 säckpipa

Tabell 3

LÅTVAL

Uppspelningsplats	År	Polskor antal	Polskor fördelning i %	Valser antal	Valser fördelning i %	Övriga låtar antal	Egna komposi-tioner	Uppspelare med låtval utanför egna traditionen
Mora	1966	237	62,5	43	11,5	90	24	3 allsvenskt, 2 Hälsingland, 2 Jämtl. Dalarna, Skåne, Uppland, Härjedalen, Medelpad
Luleå	1967	137	65	26	13	38	12	4 allsvenskt, 3 Dalarna
Stockholm	1970	216	64	34	10	86	9	6 allsvenskt, 5 Dalarna, 2 Uppland, Medelpad, Hälsingland, Härjedalen, Skåne, Västmanland
Södertälje	1973	243	65,5	42	11,5	85	21	8 allsvenskt, 4 Dalarna, Skåne, Västergötland, Jämtland, Uppland
Frostavallen, Skåne	1975	159	55	37	15	53	6	4 Skåne, allsvenskt, Dalarna
Forsa, Hälsingland	1978	290	74,5	40	10	58	10	4 Uppland, 3 allsvenskt, 3 Hälsingl. 2 Dalarna, 2 södra Sv.
Ransäter, Värmland	1979	234	67	50	14	66	20	6 allsvenskt, 5 Dalarna, 3 Uppland, Gotland
Stockholm	1980	242	66,5	41	11	81	14	7 Uppland, 4 Dalarna, 3 allsvenskt, 2 Hälsingland, Norrbotten, Gotland, Härjedalen, Medelpad, Småland, Sv. Finland
Linköping	1982	235	62,7	62	17,5	78	11	4 Uppland, 4 allsvenskt, 2 Skåne, 2 Hälsingland, Dalarna, Dalsland, Jämtland, Västergötland

Tabell 4

Tabell 5

Uppspelandes geografiska hemvist o. ålder	Uppspelningsår	Låttyp	Stämning av fiolen	Bordun-/ Flerstr. spel	Tempo MM	Rytmmarkering	Kommentar
1 Dalarna, 22 år	1973	Polska	A-bas	X	132	Stampar tungt 1 & 3	Håller fiolen mot bröstet. Stråkfattning ovanför froschen. Snabba stråkdrag. Medvetet arkaiserande spelsätt à la Ekor Anders, Älvdalen.
2 Stockholm, 22 år	1973	Polska	vanlig		128		Monodiskt spel. Dalarepertoar inlärd via noter och avlyssnad på grammofon. Krusar inte, men härmar vissa manér hos äldre Rättviksspelmän.
3 Hälsingland, 22 år	1973	Polska	vanlig	X	132	Stampar 1 & 3	Onyanserat råspel med utnyttjande av medljudande str. som ger en stor och stark klangmassa.
4 Dalarna, 17 år	1973	Polska	vanlig		104	Stampar lätt	Monodiskt spel, oktaverar på ett par ställen. Ganska legato. Krusar ungefär som förebilden, Pekkos Gustaf, Bingsjö. Tyngre än förebilden.
5 Värmland, 17 år	1973	Triolpolska	A-bas		138	Stampar lätt	Monodiskt, lätt, flytande spel. Lätta trioler.
6 Skåne, 22 år	1975	Brännvinspolska	vanlig		88		Nybörjarspel. Sirligt, försök till krus.
7 Småland, 17 år	1975	Slängpolska	A-bas	X	104		Håller fiolen mot bröstet. Stråkfattning ovanför froschen. Arkaiserande spel, medvetet monotont,"liggande klang". Jämn dansspelsrytm.
8 Skåne, 17 år	1975	Polska	vanlig		112		Tekniskt flyhänt. Virtuost ideal.
9 Värmland, 22 år	1979	Polska	e-a-e-a	X	144		Spel med medljudande str. à la hardingfela.
10 Uppland, 22 år	1979	Polska	vanlig		130	Stampar	Krusar – mer än förebilden. Utpräglat, nästan överdrivet rytmiskt spel.
11 Västerbotten, 17 år	1979	Polska	vanlig		116		Monodiskt spel. Vibrato. Vårdat, nästan notspelsaktigt spel.
12 Blekinge, 17 år	1979	Slängpolska	A-bas	X	92	Stampar	Håller fiolen mot bröstet. Stråkfattning ovanför froschen. Medvetet utnyttjande av medljudande strängar.
13 Blekinge, 17 år	1979	Slängpolska	e-a-e-a	X	96	Stampar	se ovan.

En ny spelmansgeneration

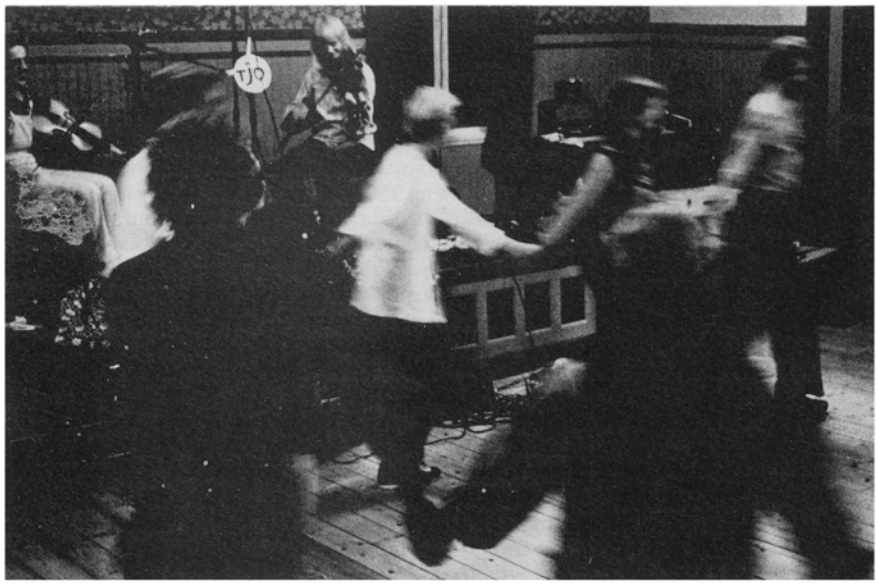
Den mest påtagliga förändringen i 1970-talets Zornmärkesuppspelningar kan vi se i åldersfördelningen (se tabell 2). Åren 1966–67, alltså alldeles i "folkmusikvågens" början, var 70–80% av de uppspelande över 40 år. Tyngdpunkten förskjuts sedan under 70-talet från de äldre till de yngre spelmännen. Kring 1980 är ca 60% av de uppspelande yngre än 40 år. Vi kan alltså avläsa en påtaglig föryngring av uppspelande deltagare i "folkmusikvågens" spår – något som också tycks stämma med medlemsrekrytering i förbund och lag under 1970-talet. Också de mycket unga, som snabbt utvecklats till medvetna spelmän, har under senare år spelat en alltmer framträdande roll vid uppspelningarna – i Ransäter 1979 var t. ex. 18,5% av deltagarna yngre än 20 år – något som också avspeglar sig i listorna över utmärkelser.

Orsaken till att så många tonåringar börjat ägna sig åt spelmansmusiken och att så många av dem snabbt nått en hög teknisk standard och stilistisk medvetenhet kan säkerligen tillskrivas de många spelmanskurser för tonåringar som dragits i gång under 70-talet och även ungdomsstämmorna som startades 1969. Den första ungdomsstämman hölls i Uppsala i november 1969 med 109 deltagare i åldern 8 – 25 år från Uppland, Hälsingland och Dalarna. Den har sedan följts av årliga ungdomsstämmor på olika håll i landet. Spelmanskurser för tonåringar har hållits i Ransäter, Värmland, varje sommar sedan 1971, veterligen de första i landet. Dessa har sedan inspirerat till andra spelmanskurser för tonåringar.

En stor del av de unga spelmännen har fått sin första skolning i kommunala musikskolan. I folkmusiksammanhang är det utan tvekan just under 70-talet vi kan avläsa effekten av kommunala musikskolans breda satsning. Den har varit grogrunden och samtidigt rekryteringsbasen. Själva intresset för spelmansmusiken har väckts många gånger tack vare, men lika ofta trots, kommunala musikskolans fostran. Många lärare i kommunala musikskolan har tagit upp den lokala folkliga repertoaren i undervisningen, medan andra ställt sig helt främmande till detta och undervisat uteslutande i den gängse klassiska repertoaren. (Uttalandet grundar sig på bandade intervjuer med unga spelmän. Intervjuerna finns arkiverade hos Svenskt visarkiv).

Kvinnorna har så länge vi vet varit i minoritet bland utövande spelmän. Det är ytterst få kvinnor som finns angivna i äldre källor som berör spelmän och spelmansmusik. Ett undantag är Linnés reseskildring från Floda i Dalarna 1734 där han säger att "Qvinfolken äro spelmän och kunna de mästa af det kiönet spela viol." (ur Carl v. Linnés Dalaresa 1734).

En översiktlig genomgång av uppteckningar efter spelmän på 1800-talet visar att männen är i stark majoritet. Och samma utslag ger en



Småländskorna Sabina Kristensen t.v. och Eva Blomquist t.h. spelar till dans
Foto: Bruno Bjärnborg

genomgång av verket Svenska låtar, liksom senare tiders inspelningar. (Jämför också Ann-Marie Olssons stencilerade uppsats Kvinnliga spelmän, 1981). Till den första riksspelmansstämman som hölls i Stockholm 1910 hade inbjudits spelmän från hela landet. Bland deltagarna fanns endast två kvinnor: hornblåserskan Ris Kersti från Rättvik och Maria Sohlberg, fiolspelman från Munkedal, Bohuslän. Förteckningen över utdelade Zornmärken i guld talar också sitt tydliga språk. Under de första 40 åren, 1933–1972, delades 61 guldmärken ut. Av dessa gick 3 stycken till kvinnor, nämligen de tre erkänt skickliga "Transtrands-kulerskorna" – inte en enda kvinnlig spelman finns med i förteckningen.

Med 70-talets folkmusikvåg kommer en helt ny generation spelmän, som i allmänhet inte rekryterats från spelmansrörelsens led, och med denna nya generation följer en helt annan fördelning mellan män och kvinnor bland de aktiva spelmännen. Folkmusikgrupper, spelmanskurser, stämmor etc. har i allmänhet lika många kvinnliga som manliga deltagare. Även här spelar naturligtvis den kommunala musikskolan stor roll med sin undervisning som ger alla barn samma möjlighet oavsett kön. Men framför allt är det säkerligen "ideologin" bakom 70-talets folkmusikvåg med ett alternativt livsmönster och därmed också en förändrad attityd till mans- och kvinnoroller som ligger

bakom denna "generationsväxling."

Deltagarlistorna i Zornmärkesuppspelningarna under 70-talet visar en viss eftersläpning i denna tendens. Den statistiska genomgången visar att den procentuella andelen kvinnliga uppspelare ökat från ca 11–12% vid 60-talets slut till ca 21% kring 1980, vilket ju kan sägas vara nästan en fördubbling. Men ändå är bara *1/5* av de uppspelande kvinnor. Listorna över fördelade märken under samma period avslöjar i stort sett samma procentuella fördelning på kvinnor och män som deltagarlistorna. När de yngre generationerna börjar dominera vid uppspelningarna under 70-talets sista år (se s. 49) kommer också fler kvinnor med på märkeslistorna. Detta kan exemplifieras med att vid uppspelningarna i Stockholm 1970 fick 14 spelmän silvermärket – 13 män och 1 kvinna, medan i Forsa 1978 och Ransäter 1979 var förhållandena 14 män och 5 kvinnor resp. 14 män och 4 kvinnor. (Det kan noteras att i Stockholm 1980 delades silvermärket ut till 3 män och 6 kvinnor! Senare uppspelningar tyder på att detta var undantagssiffror.) Genom att den procentuella fördelningen kvinnor och män i resultatlistorna i stort sett följer den i deltagarlistorna kan vi dra slutsatsen att *spelstandarden ligger på samma nivå för män och kvinnor bland de uppspelande spelmännen.*

Geografisk spridning

Zornmärkesuppspelningarna förläggs varje år till olika platser i landet för att få en stor geografisk spridning och därmed göra det möjligt för spelmän i alla delar av landet att delta i uppspelningarna. Deltagarantalet från olika landskap är naturligtvis en mätare på det lokala folkmusikintresset, men en mycket grov sådan, eftersom det också kan spegla märkets status, dvs. tillfredsställelse eller missnöje med idén bakom märket, med juryns förmåga att bedöma o. s. v. En tabell över den geografiska fördelningen av antalet deltagare under olika uppspelningsår vore missvisande också ur den synvinkeln att valet av uppspelningsplats givetvis påverkar deltagarantalet på orten och områdena däromkring. I tabellen på s. 45 har därför sammanställts siffror över hela antalet uppspelande åren 1970–1980 (en 11-årsperiod) fördelade efter landskap. Den visar tydligt att deltagarantalet är störst i de landskap där spelmansrörelsen varit särskilt stark och där man medvetet slagit vakt om sin folkmusikaliska tradition, nämligen Dalarna, Skåne och Uppland. Däremot "förvånar" vissa landskap med sitt ringa eller obefintliga deltagande, t. ex. Gotland, Härjedalen och Ångermanland som alla egentligen har en rik spelmanstradition som förts vidare in i våra dagar. Kanske kan förklaringen ligga i en fördröjd generationsväxling eller ett "generationsgap" där vi först under 1980-talet kommer att märka återväxten. Ett annat landskap med låga deltagarsiffror – åtminstone i förhållande till folkmusikaktiviteten där

i övrigt – är Sörmland. Som framgår på s. 46 ifrågasatte man där vid en debatt 1973 det meningsfulla med Zornmärket och framför allt i systemet med slutna uppspelningar. Detta missnöje avspeglar sig alltså i deltagarlistorna.

Folkmusikvågens effekt på det geografiska planet är alltså svår att läsa av i Zornmärkesuppspelningarna. Att den verkligen haft effekt kan vi lättast se i ett landskap som Blekinge, där de låga deltagarsiffrorna kan lämna oss en del upplysningar, om vi tittar bakom dem (för jämförelsens skull ges här deltagarsiffrorna för Dalarna, det landskap som har störst deltagarantal):

Uppspelningsår	Antal deltagare fr. Dalarna	Antal deltagare fr. Blekinge	Delt:s föd.år (Blekinge)
1970	17	1	1948
1971	6	–	–
1972	14	–	–
1973	20	–	–
1974	10	–	–
1975	4	–	–
1976	43	1	1908
1977	19	2	1959 och 1960
1978	26	–	–
1979	10	2	1962
1980	28	3	1959 och 1962

Spelmansrörelsen har inte haft något starkt fäste i Blekinge och det befintliga spelmansförbundet förde en tynande tillvaro till långt in på 1970-talet. Unga krafter intresserade av musik, dans och dräkter bildade en arbetsgrupp som med stöd från olika organisationer anordnade ett sommarseminarium i Bräkne-Hoby 1977. Med ekonomiskt stöd av Länsbildningsförbundet började man samla in material och uppgifter kring folkmusik och dans. Resultatet publicerades i två böcker, L. Krook & E. Liljedahl-Nordlinder, Folkmusik och folklig dans i Blekinge, 1979 samt L. Krook, Folkmusik och dans i Blekinge, 1980. Spelmansförbundet fick nytt liv och kurser för barn och ungdom drogs igång. Av den lilla tabellen ovan ser vi att under 70-talets sista år vågar sig några unga Blekinge-spelmän på att delta i Zornmärkesuppspelningarna. 1980 deltar tre unga spelmän från Blekinge och alla tre erövrar riksspelmansmärket – alla tre kvinnor för övrigt.

Enbart siffrorna för Blekinge är ju på tok för obetydliga för att kunna läggas till grund för eller ens ge en antydan om att en ny spelmansgeneration är på väg. Men i kombination med uppgifter av ovanstående slag hjälper de oss att visa på tendenser i ett landskap som länge varit vitt på den svenska folkmusikkartan. (Jfr artikel i Spelmannen 1981 nr 2.)

Tabell 6. Fördelning av antalet uppspelare 1970–1980 efter landskap

Blekinge	9
Bohuslän & Göteborg	69
Dalarna	197
Dalsland	9
Gotland	0
Gästrikland	27
Halland	36
Hälsingland	71
Härjedalen	8
Jämtland	62
Medelpad	25
Norrbotten	5
Närke	12
Skåne	116
Småland & Öland	39
Stockholm	75
Sörmland	27
Uppland	114
Värmland	52
Västerbotten	33
Västergötland	45
Västmanland	22
Ångermanland	5
Östergötland	27
Danmark	9
Svenska Finland	3
USA och Västtyskland	4
Summa	1.101

Från fiol till stråkharpa

I statuterna för Zornmärket fastställda av Svenska Ungdomsringens riksstyrelse 1975 nämns ingenting om vilka instrument som skall eller icke skall accepteras vid uppspelningarna. Det står Zornjuryn fritt att tolka de syften med uppspelningarna som anges i statuterna, t. ex. att den folkliga musiktraditionen skall föras vidare "enligt Zorns intentioner" nämligen att den borde skyddas mot "nya inflytelser" som bestod i att "annan musik med andra instrument hotade att urvattna och starkt förändra den särpräglade folkmusik, som dittills karakteriserat olika landsändar."

Som en kommentar till "Zorns intentioner" kan nämnas, att när han 1906 tog initiativet till den första spelmanstävlingen i landet så var det i första hand för att värna om vallmusiken på djurhorn och spelmansmusiken på fiol. Dessa musikformer höll vid sekelskiftet på att förlora sin funktion och därmed försvinna – musiken på djurhorn därför att man slutade valla och spelmansmusiken på fiol därför att

den slogs ut av dragspelet och den moderna dansrepertoar som kom med detta instrument.

När Zornjuryn i ett radioprogram 1983 tillfrågades om vilka instrument juryn kunde acceptera vid märkesuppspelningarna, svarade en av jurymedlemmarna:

"Vi hade en mycket intressant diskussion för något år sedan. Då enades vi om att det inte står någonstans att man inte får det eller det. Men diskussionen gav det resultatet att de instrument man spelade folklig musik på vid märkets instiftande i början av 1900-talet – de instrumenten måste väl anses vara 'rumsrena'." (Ur radioprogrammet "Samtal med Zornmärkesjuryn" 1983–01–02.)

Och de "rumsrena" instrumenten skulle i så fall vara de som räknades upp i en artikel i Dagens Nyheter i anslutning till Riksspelmansstämman 1910 i Stockholm, nämligen djurhorn, fiol, klarinett, nyckelharpa, spilåpipa. "Att dragspel och mässing uteslutits torde ej tarva närmare förklaring", stod också att läsa i samma artikel.

Det Zorn ville var alltså i första hand att bevara eller "frysa" 1800-talets folkliga musiktraditioner. Denna antikvariska eller statiska syn på folkmusiken, som vi möter hos Zorn, genomsyrar också Folkmusikkommissionens arbete och dess slutprodukt Svenska låtar och vidare hela spelmansrörelsen under 1900-talet. Och den är fortfarande aktuell i mycket av dagens utövning och dokumentation av spelmansmusik.

De instrument som räknas upp i tidningsartikeln ovan är alltså de som av hävd räknas som folkmusikinstrument – möjligen med tillägg av träskofiolen. Och det är just dessa instrument som var allenarådande vid Zornmärkesuppspelningarna från starten 1933 ända fram till 1970-talets början. Zornmärket och riksspelmanstiteln har ju kommit att förknippas i första hand med fiolspelmännen och deras traditionella repertoar. I uppställningen över instrument på s. 50 kan vi se att vid uppspelningarna 1966 och 1967 har i genomsnitt 95% av de uppspelande valt fiol som huvudinstrument. De övriga 5% faller på de "accepterade" folkmusikinstrumenten.

Med 70-talet kommer en revivalvåg för historiska folkmusikinstrument. Vi kan se av tabellen att procenttalet för fiolspelmän sjunker till i genomsnitt 85%. Den unga generationen spelmän söker nya klangideal, dels genom att utnyttja fiolens möjligheter till olika förstämningar och till bordunspel (se s. 52) samt att förse fiolen med flera strängar – efter museala förebilder –, dels genom att söka sig till andra, ofta äldre, instrumenttyper. Vi kan följa denna revivalföreteelse från år till år i uppspelningarna.

Nyckelharpornas antal ökar och dess äldre former som kontrabas-

harpa och silverbasharpa finns med från mitten av 70-talet. Med ingången till 80-talet kommer också nykonstruktioner av nyckelharpan, som t. ex. den 4-radiga harpan. (Den senare väckte också en pressdiskussion med utgångspunkt från Zornjuryns bedömningar.) Rent allmänt kan sägas att antalet uppspelande på nyckelharpa inte på något sätt motsvarar det intresse för instrumentet som kan avläsas i byggkurserna. (Se s. 92 ff och s. 150 ff samt G. Ahlbäck, Nyckelharpfolket.)

Träskofiol, klarinett, spelpipa och horn visar stadiga siffror under hela 70-talet – i genomsnitt upp till fyra uppspelande per år med någon variation beroende på uppspelningsorter. Vid 1975 års uppspelningar i Skåne, t. ex., var det hela nio personer som spelade upp på träskofiol. Det speglar i viss mån det stigande intresset för tillverkning av träskofioler under slutet av 60-talet och hela 70-talet (jfr uppgifter i B. Kjellströms studie).

Men mycket av revivaltendenserna inom instrumentbyggandet på 70-talet har först de senaste åren börjat sätta spår i Zornmärkesuppspelningarnas deltagarlistor sommaren 1983, vid uppspelningarna i Västerås, framträdde för första gången uppspelande på stråkharpa och säckpipa. "Att man skulle kunna bli riksspelman på stråkharpa har jag litet svårt att föreställa mig", sade en av jurymedlemmarna i den nyss nämnda radiodiskussionen i januari 1983. Men juryn överbevisades ett halvår senare om de musikaliska kvaliteterna hos stråkharpan och dess utövare och utsåg på sommaren en silver- och en bronsspelman på stråkharpa.

Sång, bl. a. sång till fiol, samt lockrop är andra "nyheter" vid Zornmärkesuppspelningarna under 70-talet. Det har dock inte förekommit i någon större skala och de få exekventerna har troligen inspirerats till deltagande genom Zornmärkesnämndens beslut att tilldela tre kvinnor från Transtrand utmärkelser för deras bevarande av lockropstraditioner.

En annan ny ingrediens i uppspelningarna under 70-talet är att spelmannen har med sig ett eller två dansande par vid uppspelningstillfället. Detta "spel till dans" får ses som en reaktion mot "konsertframförandet" av spelmansmusik som brett ut sig i spelmansförbund och spelmanslag under 1900-talet. Många i den unga generationen folkmusiker framhåller vikten av att man inte tappar bort spelmansmusikens egentliga funktion som dansmusik. Man har också lyckats påverka Zornmärkesnämnden som 1975 skrev in i sina statuter att "Uppspelande äger rätt att till uppspelningen medföra dansare."

Vid uppspelningarna i Södertälje 1973 anmälde sig för första gången en uppspelande på enradigt dragspel. Frågan om detta instrument skulle accepteras vid uppspelningarna – med tanke på de "Zorns intentioner" som skissats ovan – väckte en häftig debatt både inom

och utom Zornmärkesnämnden. Många ansåg att tiden nu var mogen att acceptera en- och tvåradiga dragspel som historiska folkmusikinstrument. Medan andra envist vägrade att acceptera dragspel i någon form, delvis med motiveringen att om Zornmärkesnämnden började släppa in dragspelet i uppspelningssammanhang så skulle det senare bli svårt att dra gränser för vilken typ av dragspel som kunde accepteras i sammanhanget och vilken typ av repertoar. Många fiolspelmän kände sig hotade. Zornmärkesnämnden löste det hela genom att till den ende uppspelaren på enradigt dragspel, som ju var en äldre traditionsbärare i kombination med samlare av historiska dragspel (Gustav Larsson "Vappersta Lasse", f. 1894), utdela Zornplaketten för hans "stora kulturella insats genom att samla och bevara den äldsta dragspelstraditionen."

Från och med uppspelningarna i Ransäter 1979 har en blygsam skara uppspelare på enradigt dragspel och munspel strömmat till och flera märken har också delats ut. 1979 blev Mats Edén (f. 1957) den förste riksspelmannen på dragspel med motiveringen "för medvetet spel i gammal tradition". Senare har också ett par munspelare blivit riksspelmän. Men debatten för och emot dragspel fortsätter, också inom juryn.

Av radiodiskussionen 1983 framgår att någon medlem av juryn är motståndare till instrumentet som sådant, eftersom det skulle medföra en förenkling av spelsätt och repertoar. Medan andra jurymedlemmar menar att "det inte är vilket instrument man spelar upp på utan *hur* man spelar" som är viktigt. "Den folkmusikaliska upplevelsen är viktigast". En av jurymedlemmarna jämförde Vappersta Lasses uppspelning 1973 med Mats Edéns från 1979:

"Han spelade inte folkmusik som jag bedömde det. Jag skulle aldrig ha kunnat tänka mig att tilldela honom ett riksspelmansmärke i silver." (om Vappersta Lasse)

"Kunde man förmedla hans sätt att spela låtarna som han hade från norra Mangskog till många av de fiolister som spelade upp – hans sätt att spela – skulle jag vara väldigt glad. - - - Han gjorde det på ett sätt som gjorde oss helt övertygade om att här var dags att göra någonting åt det." (om Mats Edén)

Juryn kan alltså tänka sig att bli mindre restriktiv när det gäller instrumentval. Men i bedömningen av instrument som dragspel och munspel utgår man från det spelsätt och den repertoar som *traditionellt och idiomatiskt är knuten till fiolen.*

Mats Edén, den förste riksspelmannen på dragspel *Foto: Torbjörn Ivarsson*

Repertoar

Vad säger Zornmärkesuppspelningarna om spelmansrepertoaren under 70-talet och eventuella förändringar i den? Gör spelmannen sitt personliga val utifrån den repertoar han spelar till vardags? Eller är det så att förväntningarna styr repertoarvalet, d. v. s. spelmannen väljer låtar som han/hon tror går hem hos juryn och som är i "Zorns anda". Satsar spelmannen på att spela låtar från olika delar av landet och av olika typ för att visa bredden på sin repertoar? Eller väljer han/hon låtar ur den lokalt förankrade traditionen därför att han/hon huvudsakligen spelar sådana och vill visa att man i bygden har en egen tradition och är medveten om värdet i den?

I uppställningen på s. 51 får vi en överblick över spelmännens repertoarval under åren 1966–1982. Polskorna är utan tvekan den populäraste låttypen och utgör i genomsnitt 65% av samtliga spelade låtar. Detta gäller genomgående för hela 70-talet. (Den lägre siffran från 1975 har sin grund i det ovanligt stora deltagandet från värdlandskapet Skåne, där repertoaren upptar en stor mängd kadriljer, angläser m. m.). Valserna utgör en betydligt mindre del av de spelade låtarna, i genomsnitt 12,5% och inte heller där är det någon större förändring under 70-talet. I begreppet övriga låtar ingår marsch, gånglåt, skänklåt, vallåt, visa, kadrilj, engelska m. fl. äldre sällskapsdanser samt polka, polkett, schottis, mazurka – de senare i mycket liten omfattning. Antalet egna kompositioner är försvinnande litet i sammanhanget – detta trots att juryns bedömningsblanketter hade en särskild ruta för "egna kompositioner" fram till 1975.

Vissa spelmän utan egen lokalt förankrad låttradition väljer att spela låtar från annat traditionsområde. Några spelar då en mera "allsvensk" repertoar, medan andra koncentrerat sig på att lära in låtar från en viss trakt eller efter en viss spelman. De olika dalatraditionerna står högt i kurs hos många fiolspelmän, liksom uppländsk låttradition för många nyckelharpspelmän. Men, som vi ser av uppställningen på s. 51, är det förhållandevis få spelmän som inte håller sig till den lokala repertoaren. Och – precis som gäller låtvalet i övrigt i Zornmärkesuppspelningarna – sker ingen förändring under 70-talet.

Utgår vi från Zornmärkesuppspelningarnas material kan vi alltså dra slutsatsen att repertoaren – låtvalet – inte förändrats under 70-talet och att alltså Folkmusikvågen inte medfört någon ändrad attityd till den gängse spelmansrepertoaren. Det är i stort sett samma repertoar som spelmansrörelsen omhuldat under 1900-talet och som också valts att publiceras i låtutgåvor – inte minst i den svenska spelmansmusikens bibel – Svenska Låtar. Detta medvetet konservativa repertoarval innebär ett klart avståndstagande från gammaldansrepertoaren. Här kan också påpekas att de spelmän som spelat upp på en- och tvåradigt dragspel och munspel i allmänhet valt låtar som hör

hemma i den äldre fiolrepertoaren i stället för den dansmusik från sekelskiftet som egentligen hör ihop med instrumenten. Detta är säkerligen ett medvetet val inför en bedömning av utförandet "i Zorns anda" (jfr s. 43).

När det gäller låtvalet vid Zornmärkesuppspelningarna i stort måste man naturligtvis räkna med en indirekt styrning genom juryns inställning och bedömningar i kombination med de syften och motiv som Zornmärkesnämnden uttalat i statuterna för märket. Fram till 1975 fanns dessutom i juryns bedömningsprotokoll särskilda poäng för låtval, tradition och egen komposition. I juryns motiveringar till de utdelade märkena möter vi också under hela 70-talet formuleringar som avslöjar juryns medvetna ställningstagande för den "traditionella" spelmansmusiken:

"för val av goda skånelåtar" (1970)
"för gott låtval och fin egen låt" (1970)
"för bevarande av småländsk låttradition" (1975)
"för traditionsmedveten uppföljning av Källnatrions repertoar" (1977)
"för spel av norrhälsingelåtar i god tradition" (1978)
"för vårdande av halländsk låttradition" (1979).

Spridda uttalanden från spelmansleden visar att spelmännen i en del fall – visserligen kanske grundat i besvikelse över uteblivet märke – tolkat juryns agerande på ett sätt som kan styra repertoarvalet:

"Det var vedertaget att det skulle spelas tre polskor, annars blev det inte godkänt" (uttalande om juryn på 1940-talet, som då bestod av bl. a. Sven Kjellström och Olof Andersson; SVA BA 2018).

"Jag skulle nu vilja ställa ett par frågor:
1. Får man spela väl, mjukt och med inlevelse och får man ha en rikhaltig repertoar?
2. Är det bättre att känna till endast ett fåtal låtar, men att spela dem just så krokigt att man med litet god vilja kan skönja en dialekt i spelandet?

Nej förresten, ingen behöver svara på mina två frågor. Zornmärkesutdelningen sista Kringelleksdagen är svar tillräckligt."
(Insändare i Sörmlandslåten nr 1 1974, under rubriken "Musikalisk baksmälla" med anledning av Zornmärkesuppspelningarna i Södertälje 1973)

Ytterligare ett exempel möter vi i Jan Lings studie "Nyckelharpans vandring . . ." s. 149, där deltagarna i en nyckelharpskurs (från Bohuslän och Västergötland) uppmanats av sin lärare att hålla sig till upplandsrepertoaren på nyckelharpa om de skulle spela upp för mär-

ket. Läraren var inte då medlem av Zornjuryn, men blev det några år senare.

Ett annat material som indirekt kan ge oss en del upplysningar om spelmännens trohet mot respektive avsteg från sin ordinarie repertoar vid låtvalet till Zornmärkesuppspelningarna är den serie radioprogram om årets nyblivna riksspelmän som Christina Mattsson producerade åren 1981–1982. De nyblivna riksspelmännen under dessa år fick erbjudande om att presentera sig och sitt låtspel i var sitt radioprogram (11 stycken). Det rör sig övervägande om mycket unga spelmän och i samtliga fall utom ett har spelmännen valt att i programmen spela låtar ur sina egna lokala låttraditioner, vilket de också gjorde vid uppspelningarna. I ett fall har vederbörande spelat uteslutande lokalt förankrade låtar vid Zornmärkesuppspelningarna, men i radioprogrammet valt att blanda dessa med egna kompositioner och en Orsapolska. Radioprogrammen innebär ju visserligen liksom Zornmärkesuppspelningarna en "uppvisningssituation", men spelmännen har ju där inte en jury att ta hänsyn till utan lyssnare. Och inför dem är det givetvis viktigt för den enskilde spelmannen att visa upp den låttradition och -repertoar som man behärskar bäst, samtidigt som man vill visa vilken rik – och kanske ouppmärksammad – låttradition som finns i ens hembygd. Detta material säger oss alltså vilken repertoar som den enskilde spelmannen anser vara representativ för honom/henne och den sammanfaller i det här fallet mycket väl med valet av låtar till Zornmärkesuppspelningarna.

En icke dokumenterad förfrågan som författaren gjort bland yngre spelmän som deltagit i Zornmärkesuppspelningarna ger en klar övervikt för dem som självständigt och medvetet valt låtar ur sin ordinarie repertoar – utan sneglingar på juryns eventuella preferenser. Dock väljer många gärna olika låttyper, t. ex. polska, vals, marsch, för att visa att man behärskar olika spelsätt för olika låttyper.

Vi kan gå till ytterligare ett jämförelsematerial utanför Zornmärkesuppspelningarna, nämligen repertoaren på grammofonskivor som producerades av unga spelmän under 70-talet. De fyra skivor från mellersta och södra Sverige som beskrivs nämare på s. 67 omfattar en repertoar som i stort sett bekräftar de siffror vi fick fram från Zornmärkesuppspelningarna. De sammanlagt 80 inslagen på de fyra skivorna fördelar sig enligt följande:

Polska	40	Polka	3
Visor & sånglekar	14	Halling	3
Vallåtar	6	Schottis	2
Långdanser	6	Mazurka	1
Vals	4	Engelska	1

Alltså 50% polskor och få polkor och schottisar. Går man däremot till norra Sverige där spelmansrörelsen inte haft samma förankring och

där insamling av äldre folkmusikmaterial kom igång sent blir resultatet annorlunda. Norrlåtars första skiva "Folkmusik från Norrbotten" (1974; Manifest Man 002) innehåller följande låttyper: 6 polkor, 5 schottisar, 2 mazurkor, 2 valser – alltså spelmans- och dansmusik som ligger betydligt närmare i tiden. Och frågan är om inte just grupper som Norrlåtar och senare J.P. Nyströms (Norrbotten) och Gnid och drag/Burträskar'a (Västerbotten) genom att de tagit upp och dokumenterat dessa nyare låttyper på skiva har öppnat vägen för en annan syn på den nyare dansmusikrepertoaren, märkbar på danshus, i spelmansträffar av olika slag och också i folkdansgillen. Men denna nya syn som kan sägas ha följt i Folkmusikvågens spår avspeglar sig inte i Zornmärkesuppspelningarna – åtminstone inte ännu.

Spelstil och spelideal

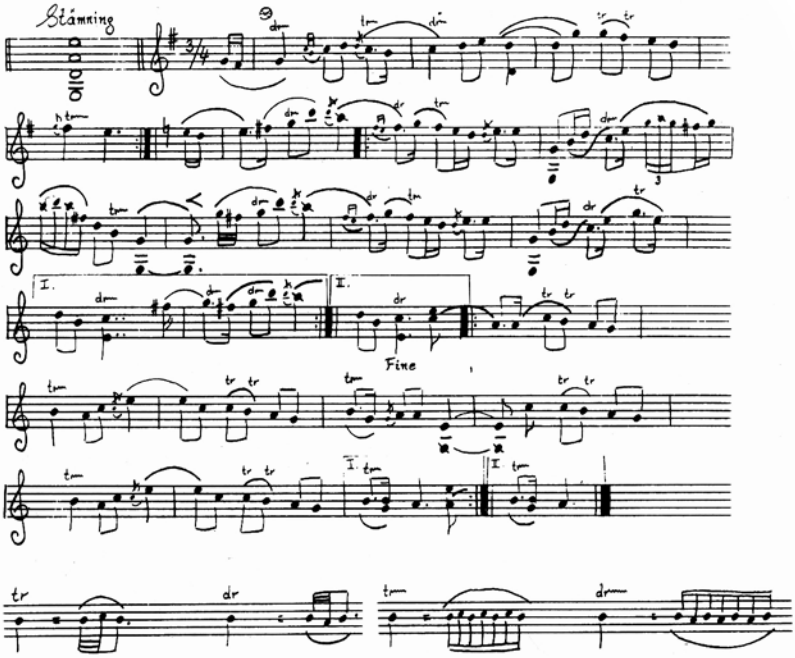
Det blir genast svårare att hämta information ur det inspelade materialet när vi försöker komma åt spelstil och spelideal bland de uppspelande – samtidigt som vi här kommer in på några av kärnfrågorna. Det går inte längre att röra sig med objektiva, statistiska uppgifter. En analys av spelstil och spelideal görs lämpligen genom att kombinera konkreta uppgifter om stämning, bordunspel, fiolhållning, stråkfattning och taktmarkering med en subjektiv beskrivning av hörselintryck.

Som framgår i avsnittet om åldersfördelningen sker en generationsväxling i spelmansleden under 1970-talet. Det är alltså hos de unga spelmännen vi kan avläsa förändringar och "moden" ifråga om spelstil och spelideal framvuxna i folkmusikvågens spår. För att få ett hanterligt material för analysen har jag som representativt material valt polskor inspelade av samtliga spelmän i åldersgrupperna 17 och 22 år vid tre års uppspelningar, nämligen Södertälje 1973, Frostavallen, Skåne 1975 och Ransäter, Värmland 1979. Det blir sammanlagt tretton unga spelmän från Västerbotten i norr till Skåne i söder (se tabellen s. 52). Om vi ser till beskrivningen som bygger på hörselintryck kan vi urskilja åtminstone fyra olika spelstilar – eller avlagringar av spelideal – i dessa inspelningar.

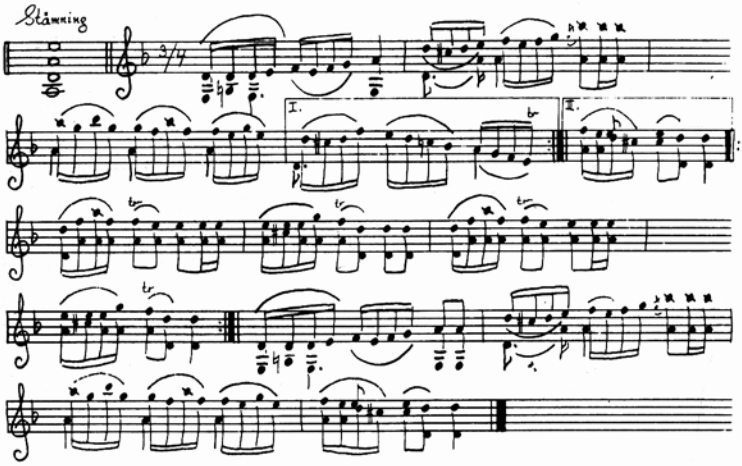
(1) "Notspel", d. v. s. spelmannen har inte frigjort sig från notförlaga utan spelar "som det står i noterna", vårdat och nästan kammarmusikaliskt. Detta ideal träffar man på i många av 40- 50- och 60-talens mindre spelmanslag.

(2) "Fiolekvilibristik", d. v. s. spelmannen river av låten i ett högt uppdrivet tempo, ett virtuost ideal som man bl. a. träffade på i det s. k. "hälsingespelet", inspirerat av far och son Öst under 40- och 50-talen.

(3) Dalainspirerat spelsätt med "sug" och mycket "krus" och med tydliga förebilder i de välkända storspelmän från Dalarna som förekom flitigt i radio och på grammofon under 50- och 60-talen. (Ex. 1, sid. 66).



Ex. 1: Polska spelad av 17-årig spelman från Dalarna (jfr tabell 5 nr 4).



Ex. 2: Polska spelad av 17-årig spelman från Blekinge (jfr tabell 5 nr 12). Polskan är noterad med hänsyn till omstämningen. (Transkriptioner: Brodd Leif Andersson)

(4) Klangrikt flersträngsspel med bordun och nästan överdriven taktmarkering medelst stampningar. Fiolhållning mot bröstet och stråkfattning ovanför froschen omöjliggör "tekniskt" spel – ett medvetet arkaiserande spelsätt. (Ex. 2, sid. 66).

De spelstilar som i grova drag skisserats under punkterna 1 – 3 finns flitigt företrädda i det äldre referensmaterialet – alltså Zornmärkesuppspelningarna före 1970. De lever givetvis kvar hos spelmän i alla åldrar under hela 70-talet, men kan knappast ses som något utslag av folkmusikvågen. Spelsättet under punkt 4 däremot börjar uppträda först under 1970-talet och verkar ha blivit mönsterbildande inom vissa unga spelmanskretsar. Detta spelsätt eller spelidiom spreds under 70-talet vid spelmansstämmor, kurser och genom grammofonutgåvor och kan utan tvekan sägas vara en av de mest hörbara och påtagliga yttringarna av folkmusikvågen bland fiolspelmännen. För att kunna se närmare på denna yttring kommer jag att använda några grammofonutgåvor från 70-talet som referensmaterial. Grammofonskivorna är följande:

Stamp, tramp och långkut med Kalle Almlöf och Anders Rosén, Malung, Dalarna, insp. 1975. (Hurv KRLP-2)
En roliger dans. Gamla danslåtar från Öland, Småland och Östergöt-

Anders Rosén (t.v.) och Kalle Almlöf (t.h.) på besök hos Omas Ludvig, Transtrand.
Foto: Nils Wählstedt

Fr.v.: Pelle Björnlert och Bengt Löfberg samt Löfberg junior.

land med Pelle Björnlert och Bengt Löfberg, insp. 1975 (Bordun BORLP 76–01)
Lika många fötter i taket som på golvet. Lekar och visor från Jösse härad med Mats Edén och Leif Olsson, insp. 1978. (Oktober OSLP 522)
Morfars rock och andra dansbitar från Småland med Eva Blomquist och Sabina Kristensen, insp. 1978. (Amigo AMLP 701)

Alla spelmännen på de här fyra skivorna är välkända i svenska spelmanskretsar och tillhör den unga generationen på 70-talet (f. 1944 – 1958). De har flitigt deltagit och undervisat i kurser och seminarier. Några av dem kan också anses vara stilbildande. Och de företräder allesamman den spelstil som skissats under punkt 4.

Skivorna är mycket personligt sammanställda och är försedda med spelmännens egna kommentarer. De har inte påverkats och skräddarsytts av de stora grammofonbolagens marknadsförare, utan är utgivna på udda småbolag där spelmännen själva fått stå för "helhetsutformningen". Kommentarer sådana som "Tack alla ni som hjälpte till vid inspelningen med sång, dans, matlagning och annat trevligt" (Morfars rock) och "Brasan som var tänd hörs på några låtar" (En roliger dans) samt fotografier från inspelningstillfällena visar på ett medvetet avståndstagande från studioatmosfär. På skivorna blandas rent instrumentala låtar med sånginslag.

Uppförandepraxis

Av uppställningen på s. 52 framgår att ungefär hälften (7 st) av de uppspelande ungdomarna har fiolen stämd på vanligt sätt (alltså e-a-d-g), medan 4 stycken använder sig av s. k. a-bas, d. v. s. g-strängen uppstämd till a. Två uppspelande har fiolen stämd e-a-e-a. Förstämningarna underlättar bordunspel och spel med medljudande lösa strängar i vissa vanliga tonarter. Men man får också en annan större klang i instrumentet med flitigt utnyttjande av lösa strängar. Dessa uppgifter om förstämningar som vi alltså fått fram ur det inspelade materialet från Zornmärkesuppspelningarna kan jämföras med grammofoninspelningarna. Omstämning av fiolen är där snarare regel än undantag. De olika förstämningarna fördelar sig enligt följande:

Stamp, tramp och långkut		*Lika många fötter...*	
e-a-d-g (vanl. stämn.)	5 låtar	e-a-d-a (a-bas)	8 låtar
e-a-d-a (a-bas)	7 låtar	e-a-e-a	5 låtar
e-a-e-a	2 låtar	d-a-d-a	1 låt
d-a-d-a	2 låtar	ciss-a-e-a	1 låt
En roliger dans		*Morfars rock*	
e-a-d-a (a-bas)	1 låt	e-a-d-a (a-bas)	5 låtar
e-a-e-a	11 låtar	e-a-e-a	5 låtar
d-a-d-a	1 låt		
ciss-a-e-a	1 låt		

Sammanlagt spelas endast 5 låtar med vanlig fiolstämning (e-a-d-g). De vanligaste förstämningarna på skivorna är e-a-e-a (23 låtar) och e-a-d-a (den sistnämnda kallad a-bas eller uppstämd bas; 21 låtar). Det är just dessa två typer av förstämningar som vi också hittar i materialet från Zornmärkesuppspelningarna.

En del av spelmännen har också ändrat detaljer på instrumenten för att underlätta ett flersträngsspel och därmed få större klang.

"För att lättare kunna dra med stråken över flera strängar samtidigt, så kunde man plana ut stallet så att det fick ett flackare utseende. Man kunde också ha en mera "rak" stråke, en sån som Leif spelar med, för att på det viset nå över flera strängar. Ett annat sätt att få mera ljud ur fiolen, var att sätta på en eller flera resonanssträngar. Dessa stämdes då in i den tonart man spelade i." (Ur kommentaren till skivan *"Lika många fötter..."*)

Också hållningen av fiolen – mot bröstet, enligt äldre förebilder (se bild) – begränsar tekniken för ett violinistiskt lägesspel till förmån för ett klangligt spel på lösa strängar. Detta går också igen i Zornmärkesuppspelningarna. Som vi ser av uppställningen på s. 52 håller tre av de unga spelmännen fiolen mot bröstet samtidigt som de fattar stråken en bra bit ovanför froschen.

Till denna spelstil hör också ett medvetet rytmiskt, dansbart spel, där rytmen kraftigt understryks genom stampningar. Vi ser det i vår uppställning över Zornmärkesuppspelningarna (s. 52) och det framgår också tydligt vid genomlyssning av de fyra grammofonskivorna. I vissa fall är stampningarna inte längre taktmarkeringar; de har snarare övergått till att vara ett slags rytmiskt ackompanjemang till musiken. Överhuvudtaget är dansfunktionen viktig för dessa spelmän. Alla fyra skivorna är inspelade i samband med dans. Går vi till skivornas kommentarer kan vi där läsa:

"Man måste komma ihåg att egentligen är detta ingen musik man skall enbart lyssna på. Vill man uppleva musiken på rätt sätt bör man dansa till den. Givetvis då inte till en skiva, utan till levande musik. Att vi trots allt spelat in skivan beror på att vi vill sprida kunskap om denna musik och dans till så många som möjligt."
Lika många fötter...

"Avskiljer man någon av beståndsdelarna i en fungerande rytmisk dansmusik, där musik, dans och miljö är ett, förlorar man en del av skönhetsvärdena."
En roliger dans

Också skivornas titlar syftar på låtspelandets funktion som dansmusik. Som nämnts har också Zornmärkesnämnden uppvaktats i ärendet och man lyckades förmå denna att 1975 skriva in i statuterna att "Uppspelande äger rätt att till uppspelningen medföra dansare." Denna passus har också i enstaka fall utnyttjats vid uppspelningarna under senare år.

Att jämföra *tempot* i spelmännens utförande är alltid svårt. Det varierar givetvis med låttypen och spelsituationen – i synnerhet vid Zornmärkesuppspelningarna, där nerver, akustik m. m. kan spela in. Dessutom måste man ta hänsyn till individuella och geografiska skillnader. När det som i det här fallet gäller polskor, finns det många olika typer av polskor som enligt lokal tradition eller som resultat av dansforskarnas slutsatser dansas i högst olika tempo. De unga spelmännen och dansarna under 70-talet har ofta beskyllts av äldre spelmän att hålla ett på tok för långsamt tempo – medan de unga å sin sida menar att många äldre spelmän drivit upp tempot vid estradspelande så att det inte längre är dansbart.

Att med utgångspunkt från det valda materialet från Zornmärkesuppspelningarna avgöra om speltempot rent allmänt förändrats under 70-talet är vanskligt. Metronomtalen i uppställningen visar på stora individuella skillnader. Och när det gäller jämförelsematerial finns det ytterst få metronomangivelser i äldre källor. Men det går ändå att

utläsa vissa tendenser ur dessa MM-siffror. Nr 1 (från Dalarna) med Älvdals-tradition har ett tempo (MM=132) som överensstämmer väl med de tempobeteckningar som – undantagsvis – satts ut i Svenska låtar för polskor i detta traditionsområde. Nr 9 (från Värmland) har det högsta polsketempot av alla MM=144. Jämför man detta med tempot på våra skivor från Värmland och Västerdalarna visar det på stor överensstämmelse. "Lika många fötter..." (Värmland) har genomgående MM=144 för polskorna och "Stamp, tramp och långkut" (Västerdalarna) har MM=144–160. Dessa siffror "håller" också vid jämförelse med äldre uppteckningar och inspelningar från dessa trakter.

Betydligt långsammare tempo avslöjas hos Zorndeltagarna från södra Sverige – nr 6 (från Skåne) MM=88, nr 7 (från Småland) MM=104 och nr 12 & 13 (från Blekinge) MM=92 och 96. De båda Smålands-skivorna "En roliger dans" och "Morfars rock" har genomgående MM=104 för denna typ av polskor som här kallas slängpolska. Veterligt finns inga tempobeteckningar i äldre uppteckningar från det här området att jämföra med. Inspelningar av en äldre generation spelmän från Småland och Östergötland med likartad repertoar visar på ett betydligt högre tempo. Här kanske man därför vågar dra slutsatsen att de unga spelmännen i södra Sverige brutit med föregående generations uppfattning av tempot och i samförstånd med varandra och med dansare kommit fram till att det lägre tempot i slängpolskorna skulle vara "riktigare".

Ideologi och förebilder

Enbart ur våra exempel från Zornmärkesuppspelningarna kan vi inte dra någar slutsatser om ideologin och förebilderna bakom den nyss skissade spelstilen, som blev ett av folkmusikvågens uttrycksmedel under 70-talet. Intervjuer med de uppspelande låter sig inte göras under de intensiva uppspelningstillfällena då ett drygt hundratal spelmän passerar revy på 3–4 dagar. Vi får återigen gå till skivorna och dessas kommentarer för att få referenser.

"När vi spelat och dansat tillsammans med barn har vi upplevat att denna musik har en inneboende förmåga att skapa kontakt, oberoende av åldersgränser."
Morfars rock

"En anda av gemenskap och samarbete, som var vanlig i byarna förr, har levt kvar i enskilda bygder ända till vår tid. Långdansen är ett uttryck för en sådan livsstil, där glädje och ansvar liksom är ett. I vår tid tänker folk för mycket i begrepp som jag, mig och mitt, där vi i stället borde tänka vi, oss och vårt."
Stamp, tramp och långkut

"Dagens låtspelande visar ofta en tillfällig smakriktning, som är styrd av den seriösa musikens eller populärmusikens ideal. Det tar sig för det mesta uttryck i åsidosättande av rytm och fixering vid melodien, vilket medför svåra andrastämmor, överbelastad ornamentik o dyl. - - - Med en liten inblick i den historiska delen av vår folkliga musik och dans, tror vi oss lättare kunna förnya och levandegöra spelet respektive dansen."
En roliger dans

"Att spela och studera folkmusik skall inte vara ett sätt att drömma sig tillbaka till s. k. 'bättre' tider, utan ett sätt att se historien och kulturen med folkets ögon. - - - Folkmusiken är en del av folkets historia, en historia som har gömts undan och förtigits, och som vi måste återerövra för att kunna skapa en folkets kultur idag."
Lika många fötter . . .

Av de olika citaten kan vi utläsa en reaktion mot finkulturens uppvisningsmusik och -dans som odlas i konsertsammanhang, i folkdansföreningar och i äldre folkmusiksammanslutningar. Funktion och gemenskap är nyckelord. Dansen blir ett naturligt inslag i vardagskulturen. Man söker sig dock inte till den samtida ungdomskulturens musik, utan bakåt i historien där man hittar den musik och dans som växer fram ur gemenskap i arbete och nöje i den gamla bysamfälligheten – en livsstil att identifiera sig med (se bokens inledning).

Denna ideologi sätter också sin prägel på spelstilen. Musiken skall i första hand fungera som dansmusik och därför är rytmen vida viktigare än det melodiska. Man stämmer om fiolen för att uppnå ett klangrikt spel i kontrast till ett melodiöst. Man tar avstånd från "violinistisk" teknik genom att hålla fiol och stråke "fel", d. v. s. så att lägesspel omöjliggörs. I stället underlättas ett klangligt-rytmiskt spel som vissa spelmän odlat näst intill virtuositet. Det är alltså fråga om ett klart och medvetet stilbrott som är ideologiskt betingat.

Men komponenterna i spelstilens förebilder och påverkan är naturligtvis fler än så. Där finns t. ex. det historiska intresset som tar sig uttryck i letandet i historiska källor efter belägg för folkligt musicerande. I kommentarerna till de båda skivorna "En roliger dans" och "Lika många fötter . . ." lämnas t. ex. detaljerade dansbeskrivningar och redogörelser för äldre spelsätt och citat radas upp med noggranna källhänvisningar. Vi kan här se en parallell till det arbete som utförs inom Föreningen för Tidig Musik och kanske också inom Arkivet för Folkets Historia. Säkerligen finns också en omedveten påverkan från samtida populärmusik, där just "soundet", den elförstärkta klangmassan, spelar en avgörande roll och där melodin är av underordnad betydelse. Från de suggestivt monotona rytmerna och klangerna i

t. ex. några av låtarna från de småländska skivorna förs tanken osökt över till 60-talets funk-musik. Och det går säkert att dra fler paralleller i den vägen. (Jämför uttalandet om "rå och hednisk klang" i B. Kjellströms studie).

Följer vi de årliga Zornmärkesuppspelningarna in på 80-talet kan vi redan nu se att denna spelstil i sin mest "renläriga" form inte längre har så många anhängare bland spelmännen. Bland de uppspelande i Västerås 1983 fanns en enda spelman med fiolhållning mot bröstet och därtill hörande flersträngsspel. Vid uppspelningarna i Uddevalla 1984 fanns ingen. De yngre spelmännen har nu i allmänhet en tendens till en mer monodisk spelstil med modifierat flersträngsspel. De många olika fiolstämningarna som var mycket vanliga hos vissa yngre spelmän på 1970-talet har starkt minskat i användning.

Man kan spekulera i vilka faktorer som åstadkommit denna ändring. Kanske att de folkmusikpedagoger som utbildats av Musikhögskolan i Stockholm sedan 1978, och som i stor utsträckning anlitas som lärare vid spelmanskurser runt om i landet, – i kombination med kommunala musikskolans fiolundervisning – har haft en "normaliserande" effekt? Eller var denna spelstil i sin mest utrerade form en modevåg som fick fast förankring bara hos det fåtal spelmän som gjort stilen till "sin"?

Sammanfattning

Med hjälp av de uppgifter som vi fått fram ur Zornmärkesuppspelningarnas material kommer vi en bra bit på väg för att beskriva och förklara några av de förändringar som skedde i 70-talets spelmansmusik – i folkmusikvågens spår.

Vi ser tydligt hur en *ny spelmansgeneration,* där man hittar alltfler kvinnor bland de aktiva spelmännen, växer fram under en 10-årsperiod, en generation som *inte* vuxit upp i spelmans- och folkdansrörelse och övertagit dessas ideal och värderingar. Som barn av 60-talet (se inledningen) lägger denna generation helt andra ideologiska aspekter på musiken: I folkmusiken skapas den opretentiösa, vardagliga uttrycksformen för gemenskap och umgänge. I folkmusiken finns också alternativet till kommersialism och finkultur. Detta sätter också sin prägel på utförandet av musiken och leder hos många i denna generation till en radikal förändring av spelstil och spelsituation. Man reagerar mot uppvisningsmusik genom att understryka låtarnas *funktion* som dansmusik, vilket påverkar *rytm* och *tempo.*

Intresset för "folkets" historia har lett till till att man söker sina spelideal i en annan "historisk" klangvärld, som innebär ett medvetet stilbrott i förhållande till spelmansrörelsens ideal. Detta har tagit sig uttryck i dels en revival för historiska instrument med "*bordunklang*" som t. ex. mungiga, stråkharpa, säckpipa, silverbas- och kontrabas-

harpor, hummel och vevlira, dels försök att utnyttja fiolens möjligheter till bordun- och flersträngsspel genom annan fiolhållning och stråkfattning, genom omstämning och ibland också genom tillsats av resonanssträngar. Införandet av instrument som dragspel och munspel i Zornmärkesuppspelningarna kan ses som *en provokation mot det etablerade folkmusikbegreppet.*

Det historiska intresset leder också till att man söker sig till en *äldre låtrepertoar,* främst polskor. De uppgifter vi kan läsa ut av Zornmärkesuppspelningarna – med de felkällor som antytts – visar att den nya generationens repertoarval inte skiljer sig nämnvärt från spelmansrörelsens. Där får vi gå utanför Zornmaterialet till 70-talets grammofonproduktioner för att se att det blåser nya vindar – norrifrån! Folkmusikgrupper från Norrbotten och Västerbotten öppnar där dörrarna för nyare danser som schottis, polka och hambo. Dessa grupper är verksamma i områden som inte tyngts av historiskt insamlat material och därför inte besväras av ''vattendelaren'' mellan spelmansmusik och gammaldansmusik.

Artikel IV

IV

Märta Ramsten: Med rötter i medeltiden – mönster och ideal hos 1960- och 1970-talens balladsångare

Att framföra folkvisor inför publik, antingen det sker från scenen eller framför radiomikrofonen, har en över 100-årig tradition i Sverige. Richard Dybecks aftonunderhållningar med inslag av folkvisor i Stockholmssalongerna vid 1800-talets mitt, liksom Jenny Linds och Christina Nilssons lanserande av svenska folkvisor på opera- och konsertscener världen över, var utslag av den tidens intresse för och konstmusikaliska syn på folkvisan. Visorna hämtades från folket till salongerna och upphöjdes till ett slags romanser eller exotiska solosånger, kallade folkvisor. Sådana soloframträdanden med folkvisor, däribland s. k. ballader (t. ex. de välkända »Liten Karin», »Duvans sång på liljekvist»), med eller utan ackompanjemang förekommer fortfarande som inslag i konserter och radioprogram. Ett konstmusikalisk sångideal har i allmänhet utmärkt dessa framföranden och gör så i vissa fall än idag.

Reaktioner mot att presentera den folkliga visan i konstmusikalisk – ofta romantisk – klädnad kom på 60-talet och yttrade sig på olika sätt. Man fann ett värde i och ett etnologiskt intresse för visans egentliga miljö, vilket innebar att man med bandspelare sökte upp sångare i hemmiljön och sedan presenterade resultatet i radio och på grammofon, men också att man hämtade både visor och sångare ur deras egentliga miljö och placerade dem på scenen eller i radio/TV-studion. Som jag nämnt i en tidigare uppsats (»Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken». *Fataburen* 1979) tog bl. a. Matts Arnberg vid dåvarande Radiotjänst initiativ till fältinspelningar av den folkliga vistraditionen redan i slutet av 40-talet. Dessa traditionsinspelningar presenterade han sedan i olika programserier och dessa »genuina» framföranden av visor med folkliga sångare från olika delar av Sverige väckte högst motstridiga känslor hos lyssnarna, alltifrån förfäran och löje till entusiasm och förtjusning. I radions folkmusiksamling, som alltså byggdes upp under 50- och 60-talen, fanns också många inspelningar av s. k. medeltida ballader. Föregånget av en programserie publicerades dessa inspelningar 1962 i den stora grammofonutgåvan »Den medeltida balladen» (4 Lp-skivor). Den väckte uppmärksamhet bland musikrecensenter både här hemma och utomlands – men också bland unga visentusiaster, inte minst i Stockholm. Äntligen hittade man en »egen« inhemsk vistradition, en motsvarighet till den populära amerikanska och anglikanska balladsångartraditionen.

Vispråmen Storken (f. d. jazzklubben Storken) blev i början av 60-talet ett tillhåll för huvudstadens visentusiaster. Trubadursång till gitarr och luta blandades med folkliga visor framförda både av äkta traditionsbärare och av unga vissångare som medvetet gick in för att ta upp traditionstrådarna. Fortfarande sjöng man inför publik, men en publik av likasinnade – som »spisade» den folkliga musiken.

Intresset för folkvisan har dock inte enbart resulterat i scenprodukter. Balladen t. ex. fick en renässans i Skandinavien vid sekelskiftet som sångdans. Efter förebilder från färöisk kvaddans hade den norska författarinnan och dansforskaren Hulda Garborg »återinfört» kvaddansen i Norge. Och hon skapade också tillsammans med Nordiska Museets medarbetare Laura Stridsberg ett Folkvisedanslag som kom att verka på Skansen från 1905 och framåt. Laget verkade också för folkvisedansens spridning i skolor och olika läroinstitutioner både i Stockholm och i landsorten. Folkvisedansen fick också en popularitetsvåg på 60-talet i akademiska kretsar. I SR:s ovannämnda grammofonutgåva upptas en av skivorna av balladrekonstruktion efter kvaddansmodell.

70-talets stora musikrörelse, av vilken den s. k. Folkmusikvågen var en utlöpare, kom också att betyda mycket för den folkliga visan. Ideologiskt och funktionsmässigt passade de folkliga visorna in i olika proteströrelser som ett alternativ till den kommersiella kulturen och även till finkulturen. En ny generation, uppvuxen med det stora internationella utbudet av all slags musik via radio, TV, grammofon och kassetter, började söka sig en musikalisk identitet. Paradoxalt nog kom incitamentet till stor del utifrån. Många gick vägen över irländsk eller grekisk folkmusik eller t. o. m. indisk traditionell musik innan de hittade fram till den inhemska folkmusiken i letandet efter sina musikaliska rötter.

Balladen blev ett av många uttrycksmedel och den fick därmed en renässans bland de unga utövarna och den unga publiken. I min studie »De nya spelmännen» (*Folkmusikvågen*, Rikskonserter 1985) har jag följt trender och ideal i 70-talets spelmansmusik. Det kan vara roligt att också följa en vokal genre och se de mönster och ideal som framträder i 60- och 70-talens balladframföranden. Jag kommer att använda en metod liknande den som användes i Jan Lings och min undersökning av Gärdebylåtens vandring (Sumlen 1984), dvs. jag har valt ut olika balladframföranden ur 60- och 70-talens grammofonproduktion, spelar avsnitt ur dem och kommenterar kortfattat. Jag summerar sedan ihop mina intryck av de musikaliska mönster och ideal som kan spåras i inspelningarna.

Det känns naturligt att utgå från den främsta bäraren av balladtradition i vår tid, Svea Jansson från Nötö (1904–1980), som ensam står för en hel LP med ballader i den grammofonutgåva som nämns ovan. Hon är säkerligen den sångerska som betytt mest för den sånggeneration som kom fram från och med 1960-talet. Som exempel väljer vi hennes insjungning av legendvisan »Duvans sång på liljekvist». Samma ballad hör vi också sjungas av Margareta Söderberg (f. 1937), en av de unga »folksångare» under 60-talet som medvetet tog upp den äldre vistraditionen. Det är en live-inspelning från Vispråmen Storken i Stockholm, gjord i september 1969.

Musikex. 1: Duvans sång på liljekvist. Svea Jansson, sång (SR RELP 5003-5006, Den medeltida balladen).

Musikex. 2: Duvans sång på liljekvist. Margareta Söderberg, sång (Metronome MLP 15351, Vispråmen Storken I).

Låt oss jämföra de två sångerskornas framföranden. Svea Jansson sjunger rakt och i ganska snabbt tempo, utan känslomässig inlevelse. Med andra ord, hon tolkar inte på något sätt visans egentliga innehåll. Visan är framförd i en inspelningssituation

och hon sitter framför mikrofonen med intervjuaren på andra sidan bordet. Hennes uppgift är att återge de ballader som hon lärde sig i ungdomen av sin mormor.

Margareta Söderberg sjunger inför publik, en publik som består av visentusiaster, som lever med i sången och också faller in i omkvädena så småningom. Liksom Svea Jansson sjunger hon utan ackompanjemang och rakt – men mer texttolkande. Hon säger själv att hon lyssnat mycket på Svea Janssons inspelningar och lärt sig gehörsvägen från dem. Margareta Söderberg har lagt sig till med en gungande rytm i sången genom att betona ettan i varje takt. Om det är hennes egen artistiska uppfattning som tar sig det uttrycket eller om det är påverkan från andra finlandssvenska inspelningar, där rytmen anpassats till sång i bygungan, vet vi inte. Kanske kan man också spåra en viss påverkan från engelska och amerikanska balladsångare, som stod högt i kurs bland de skandinaviska vissångarna på 60-talet.

Marie Selander (f. 1947) blev en av de mest uppmärksammade folksångarna i slutet av 60-talet och under hela 70-talet. Liksom Margareta Söderberg är hon stockholmsflicka och har sökt förebilder för sin vissång hos bl. a. de traditionsbärare från hela landet som radion spelat in – hon arbetade själv med folkmusikprogram i radio under flera år i början av 70-talet. Bl. a. har hon lyssnat mycket på Malungs fina vissångare och tagit fasta på de manér som gör Malungssångarnas sångsätt så lokalt färgade och samtidigt så personliga. Hon har umgåtts mycket i spelmanskretsar och sjunger ofta ihop med spelmän, vilket också satt sina spår i hennes sång. De rika utkrusningarna av melodin är snarast instrumentalt påverkade. Vi skall höra henne tolka en variant av balladen »De två systrarna», en 1800-talsuppteckning från Södermanland. Den är hämtad från grammofonskivan »Å än är det glädje å än är det gråt», där Styrbjörn Bergelt medverkar med det medeltida instrumentet stråkharpa. I en kommentar på skivomslaget ger de båda en programförklaring:

Vi spelar inte den här musiken för att den är gammal, utan för att den är viktig för oss. Vi ser kvaliteter i den som håller på att gå förlorade.

Det tog lång tid för oss att upptäcka den här musiken. För tio år sedan spelade Styrbjörn valthorn i en symfoniorkester. Marie spelade i ett pop-band.

Det kan tilläggas att Marie också engagerat sig mycket i irländsk folkmusik.

Musikex. 3: De två systrarna. Marie Selander, sång & Styrbjörn Bergelt, stråkharpa (Ett minne för livet MILP-001, Å än är det glädje å än är det gråt, 1976).

Inspelningen börjar med stråkharpans bordunklanger som genast för lyssnaren in i en ålderdomlig klangvärld. Sångaren faller in i den jämna, tunga takten, avsedd att dansas efter. Melodin smyckas med föruttagningar och krus.

Men det är inte bara ballader som hon framför med ett »medeltida ljudidiom». På samma skiva sjunger Marie en sjömansvisa från 1800-talets mitt, som hon lärt på gehör efter en av radions inspelningar.

Musikex. 4: En sjöman han förlustar sig. Fritiof Törnberger, sång (SR L-B 19.397).
Musikex. 5: En sjöman han förlustar sig. Marie Selander, sång och Styrbjörn Bergelt, stråkharpa (Ett minne för livet, se ovan).

Medan förebildens, Fritiof Törnberger, sångsätt utmärks av rubaton, glissandi och utdragna frasslut – alltsammans vanliga ingredienser i folklig vissång med rötter i

1800-talet – så sjunger Marie samma visa i jämn, tung, dansbar takt och till ackompanjemang av stråkharpans »medeltida» bordunklanger. Hela framförandet präglas av monotona klanger – en medveten monotoni, som blir till ett stilmedel, en vila i klangen – ett ideal som går igen också hos många av 70-talets unga spelmän från södra Sverige.

Ett helt annat förhållningssätt till förebilden har Magnus Thörnblad (f. 1947), naturaliserad värmlänning, sångare och spelman. Han har lyssnat intensivt och länge på de inspelningar av Martin Martinsson från Orust som gjordes under 60-talet och som finns utgivna på grammofon av Svenskt visarkiv och Rikskonserter i samarbete. Magnus Thörnblad har inte bara tagit upp delar av Martin Martinssons repertoar, utan också tillägnat sig dennes sångsätt näst intill härmning.

Musikex. 6: Den lillas testamente. Martin Martinsson, sång (Caprice CAP 1094, Visor och låtar från Bohuslän, 1974).

Musikex. 7: Ballad (Den lillas testamente) efter Martin Martinsson, Orust. Magnus Thörnblad, sång (Cinnober Cin LP-4, På gränsen, 1986).

Smeden, jordbrukaren och sångaren Martin Martinsson, Orust (f. 1913) har ett mycket personligt och karakteristiskt sångsätt. Att få fram vad som utmärker hans intensiva sångsätt är inte lätt. Hans fraser är uppstyckade men hålls ändå samman av »laddade» pauser. Hans tonansatser är markanta och han sjunger lika mycket på konsonanter som vokaler. Texttolkningen är viktig för honom och ytterst medvetet genomförd. För att anpassa melodin till texten gör han ständiga rubaton som ger hela sången en rytmisk spänning. Han lever starkt med i det han sjunger och hela personen är spänd i framförandet av visan från början till slut. (Ett försök att mera ingående beskriva Martin Martinssons sångsätt har gjorts av M. Edén, S. Salomonsson & L. Stinnerbom i en etnologisk uppsats med titeln »I mitt hem sjöng alla. En studie kring musiktradering i Bohuslän», Gbg 1983, stencil.) Magnus Thörnblad har tagit åt sig alla dessa manér och gör nästan identiska rubaton och fraseringar. T. o. m. textningen är identisk. Avsikten är alldeles tydlig – att sjunga precis som Martin Martinsson. Han reproducerar en sångtradition i skivstudion.

För ett par år sedan träffade jag Magnus Thörnblad vid ett visseminarium i Årjäng, och frågade då hur han lärt sig Martin Martinssons repertoar. Han uppgav då att han hade Martin Martinssons insjungningar på en kassett som han brukade lyssna till varje gång han körde bil. Balladtraditionen förs alltså vidare på ett mycket rationellt och självklart sätt i 80-talets Sverige – gehörsvägen från bilstereon!

Musikex. 8: Bonden gick sig åt villande skog. Miriam Berger och Margareta Höglund, sång (GSM LP 79/04, Stödestämman -78).

Den här skämtballaden om »Bonden och räven» framförs i en liveinspelning från scenen vid Spelmans- och Folksångarstämman i Stöde 1978. Det är två Östgötaspelmän, Miriam Berger och Margareta Höglund, som sjunger. Liksom många av 70-talets spelmän är de också intresserade av folklig vissång och de har bl. a. tagit upp en hel del visor ur L. Chr. Wiedes stora vissamling från 1800-talets första hälft. Den här varianten av »Bonden och räven» är hämtad just därifrån. De sjunger unisont a cappella. Publiken, som sitter nedanför scenen, faller in i omkvädet. Melodin är i

uppteckningen noterad i 3/4 -takt. De sjunger med en dansant och gungande rytm och deras spelmansbakgrund avslöjar sig i rytmen – de drar på tvåan i varje takt eller ger den en accent, ett manér som är vanligt i polskespel bland spelmän. Under inflytande från spelmansmusiken får balladmelodin här alltså en polskeprägel.

Musikex. 9: Staffansvisa från Nås. Agneta Stolpe, sång och Trallarna (Giga GLP-4, Trallarnas skiva, 1980).

Staffansvisan är upptecknad i Nås i Dalarna och sjungs här av Agneta Stolpe som försångare. Agneta Stolpe har främst ägnat sig åt vistraditionerna i Västerdalarna. Hon har medverkat vid viskurser och visstugor av olika slag och hon bedriver också undervisning i folklig sångtradition vid Malungs folkhögskola. Staffansvisan är inspelad i danssituation, dvs. deltagarna sjunger och dansar kvaddans efter modell från Färöarna. Försångaren leder kedjedansen och sjunger versraderna som för handlingen framåt, medan de övriga dansande faller in unisont i omkvädet. Sången är helt oackompanjerad. Det är alltså fråga om en rekonstruktion av balladdans efter kända förebilder. Men det är ingen död, historisk rekonstruktion – det är snarare fråga om ett sätt att umgås, vilket framgår av bilder och text på skivomslaget och av den smittande sångarglädjen.

Musikex. 10: Mjölnarens måg. Agö fyr (Forsa ljud Fol LP 8, 1978).

Gruppen Agö fyr består av 7 sjungande och spelande medlemmar med hemvist i Hälsingland. Sin syn på den folkliga visan ger de i kommentarerna på skivomslaget:

Gun Eriksson håller fortfarande på att leta efter låtar och visor i byar och gårdar runt om i Hälsingland. Det finns fortfarande mycket oupptecknat och vi hoppas att den här skivan kan inspirera er att ta tillvara den folkmusik som finns i era hemtrakter.

Vi i Agö Fyr utger oss inte för att vara några genuina traditionsbärare. Vi använder oss av några inom svensk folkmusik ovanliga instrument som till exempel banjo och mandolin, och vi arrangerar låtarna på eget sätt. Vi tycker att det är roligt att spela olika slags musik på vårt eget vis , och när vi nu tar upp hälsingevisorna låter det så här.

Som så många andra folkmusiker under 70-talet har de valt att publicera sig på ett litet bolag med lokal anknytning:

Forsaljud är en ideell förening med målsättning att stödja och utveckla de kulturyttringar som leder till gemenskap, aktivitet och självförverkligande. Föreningen är helt fristående i alla avseenden och verksamheten bestäms helt av medlemmarna. Forsaljud håller till i gamla folkhögskolan i Forsa (mellan Hudiksvall och Delsbo).

»Mjölnarens måg» som gruppen sjungit in på skivan räknas till de s. k. skämtballaderna och brukar ofta kallas »Mjölnarens dotter», eftersom den egentligen handlar om mjölnardottern som om natten får hemligt friarbesök. Inspelningen inleds med avspänt prat: »Fyll lungorna med luft...» (skratt och fniss), sedan en instrumental introduktion med rytmiskt komp och en bluesslinga på flöjt. När själva visan börjar byter man till jämn, fast takt. Varje strof inleds av en försångare, sedan faller omkvädeskören in, allt till ackompanjemang av fiol, gitarr och bas. Gruppen påpekar i skivkommentaren att man gärna experimenterar med den svenska folkmusiken, något som också framgår av både sången och den instrumentala beledsagningen i

den här tolkningen av skämtballaden. Den associerar både till blues och country and western.

Ulf och Carin hette ett ungt vissångarpar som kom med skivan »Med rötter i medeltiden» år 1974. Främst var det balladen som de försökte tolka på 70-talsmanér. Och de lyckades – de blev populära i vida kretsar och spelades mycket i radio. Man vågar nog påstå att de låg rätt i tiden, de förenade folklig nyenkelhet i framträdande med musikhistoriskt kunnande och fantasifullt musicerande. De lierade sig med bra instrumentalmusiker och utövade också själva flera instrument. På den nämnda skivan sjunger de bl. a. balladen om »Liten Kerstin Stalldräng», en variant hämtad ur Bondesons Visbok (1903):

Musikex. 11: Liten Kersti Stalldräng. Carin Kjellman & Ulf Gruvberg, sång. Instr. ensemble (Sonet SLP-2049, Med rötter i Medeltiden, 1974).

Ulf och Carin sjunger omväxlande solo och två-stämmigt till ett varierat ackompanjemang. Variationerna har ingenting med texttolkningen att göra utan är uppenbart till för att skapa omväxling i den långa visan. De instrument som används är gitarr, slagverk, banjo, fiol och bas. Arrangemanget, som Ulf och Carin står för, är en fräck blandning av moderna och romantiska klanger och äldre stilkomponenter som tomma kvinter och kvartparalleller, som ger en smak av fauxbourdonteknik. På skivomslaget ger de följande kommentar:

Några av sångerna KAN ha låtit som här på skivan men vi vill betona att vi inte har några ambitioner att vara tidstrogna. Arrangemangen har i stället kommit till på ett väldigt lekfullt och känslomässigt sätt – inte minst tack vare fantasifulla och öppna medspelare!

Fem år senare kom Ulf och Carin, som nu tillsammans med två instrumentalister kallade sig »Folk och rackare» med en skiva »Anno 1979», där de tolkar den naturmytiska balladen »Harpans kraft».

Musikex. 12: Harpans kraft. Folk och rackare (Sonet SLP-2628, Anno 1979).

På den här skivan har gruppen tagit steget från akustisk musik till elförstärkt. Fortfarande varieras den långa texten genom växelsång och olika instrumentklanger, ibland enbart gitarr, ibland ett nasalt krumhorn som slingrar sig kring melodin. Själva sångsättet är förändrat jämfört med föregående exempel. I insjungningen av Harpans kraft finns många av de stilelement eller manér som utmärker de amerikanska balladsångarnas framföranden, t. ex. glissandi, synkoperingar och accentuerade föruttagningar. Samtidigt ger kombinationen elförstärkta instrument och äldre historiska instrument en »flerdimensionell» klang. Balladen mynnar ut i melodislingor med krumhorn och zinka.

Och så är det dags för en sammanfattning. I de exempel som här anförts och kommenterats kan man urskilja två huvudtyper av balladframföranden från 1960-talet och framåt:

1) Traditionsbärare som återger ballader de lärt i sin ungdom. De är länkar i en traditionskedja.

2) Unga folksångare, som med olika stilmedel tar upp balladgenren på sin repertoar och levandegör den för en i första hand ungdomlig publik.

På sätt och vis kan dessa två grupper karakteriseras som passiva respektive aktiva förmedlare.

Traditionsbärarna, som vi har hört representanter för här (Svea Jansson, Fritiof Törnberger, Martin Martinsson), har sökts upp av folkmusiksamlare som tecknat ned eller spelat in deras repertoar. De har inte själva aktivt vänt sig till en publik för att dela med sig av sin balladtradition, men har ändå blivit – eller lyfts fram som – förebilder för de unga vissångarna, som aktivt sökt sig till bl. a. just den här repertoaren. Traditionsbärarna – om jag nu får generalisera – sjunger i allmänhet balladerna solo, utan ackompanjemang, som vilken berättande visa som helst. Där finns ingen anknytning till dans och de flesta är inte medvetna om klassificeringen ballad (ett och annat undantag finns). Sångsituationen är densamma – traditionsbäraren återger visan framför en mikrofon med inspelaren sittande mitt emot.

Som nämndes inledningsvis blev balladen ett av många uttrycksmedel för de *unga folksångarna* i letandet efter sina musikaliska rötter. Man letade sig tillbaka så långt som möjligt materialmässigt – i en del fall också utförandemässigt – och hamnade då i den medeltida balladen. Något gemensamt har kanske de unga sångarna med göticismens företrädare och deras hyllande av balladen som *uråldrig* och *svensk*. De unga balladsångarna är dock inte storsvenska utan mer intresserade av balladens folkliga anknytning, de lokala traditionerna och varianterna. Många tog också fasta på balladens *funktion* som dansvisa – helt i linje med 70-talets ideologiska inställning till folkmusiken. Alla skall kunna vara med och sjunga och dansa. Balladen fungerar kollektivt, i den kan man hitta en gemensam nämnare oavsett generations- klass- eller provinsiell tillhörighet.

Men som framgår av de inspelningar som här presenterats skiljer sig sångarna åt i sättet att närma sig och framföra balladerna. Det går att urskilja tre olika kategorier »balladsångare» allt efter de ideal och mönster som man finner i deras musikaliska uttryckssätt:

Reproducerande. Sångarna försöker komma så nära ett traditionellt framförande som möjligt genom att lyssna och lära gehörsvägen från äldre traditionsbärare. Man söker medvetet vara trogen »originalet». Exempel på sångare med denna inställning är den tidigaste inspelningen i vår exempelsamling, Margareta Söderberg från 1969 och den senaste, Magnus Thörnblad från 1986.

Återupplivande. Sångarna tolkar äldre balladuppteckningar med historiska eller levande musikaliska förebilder. Balladens funktion som dansvisa återupplivas med färöisk kvaddans som förebild (ex. 9). Ackompanjemang av äldre rekonstruerade instrument ger en ålderdomlig klang åt framförandet som i ex. 3 och 5. Balladen *kan* ha framförts till stråkinstrument liknande stråkharpan och den *kan* också ha dansats som kedjedans, men för sångarna är det lika viktigt att den fungerar musikaliskt och dansmässigt *nu.*

Förnyande. Flera av de folkmusikgrupper som producerade sig under 70-talet hade en fri, icke-ortodox inställning till folkmusikmaterialet i stort och även till balladerna. De förnyar balladframförandet genom att tillföra samtida musikaliska stilmedel, ofta hämtade från andra musikkulturer, t. ex. bluesen, country & western eller t. o. m. indisk ragamusik. Den långa berättande visan där melodin upprepas strof efter strof måste enligt dessa musiker få en hjälp att nå ovana lyssnaröron, genom att framförandet varieras med »bekanta» men också spännande instrument- och klangkombinationer (ex. 10–12).

Artikel V

Martin Martinsson – folkmusikidol och scenartist

En studie i en samtida "traditionsbärarkarriär"

MÄRTA RAMSTEN

Att Martin Martinsson betytt mycket för folkmusikintresset och den folkmusikaliska självkänslan i Bohuslän råder det ingen tvekan om. Men också i övriga musiksverige har han blivit känd och omtalad som "balladsångaren", "folksångaren" eller "trallaren" från Orust. I den här lilla studien tänker jag inte ta upp hans betydelse för yngre generationer folkmusiker – detta kommer ändå fram indirekt – utan i stället söka svar på några frågor: Hur kommer det sig att en traditionsbärare i vår tid blir något av en kultfigur inte bara i sin hemtrakt, utan också utanför landskapets gränser? Vilka "nyttjare" och "intressenter" av hans vissång finns det och vad i hans tradition tar man fasta på? Hur har han själv upplevt att i 60-årsåldern dras från en anonym lantbrukartillvaro till soloframträdanden inför en stor publik?

Jämför vi med andra traditionsbärare av visor – med spelmän är det som bekant annorlunda – från äldre tider och med en ansenlig repertoar, så har de i allmänhet förblivit anonyma utanför en liten invigd forskarkrets. För att ta exempel från just Bohuslän har vi "*Gubben Jakob*", vars repertoar – eller åtminstone delar av den – tecknades ned av folkminnesforskaren David Arill kring 1920 och publicerades i *Ord och Bild* 1921.[1] Gubben Jakob hette egentligen August Jakobsson, var född 1844 och bosatt på Otterön utanför Grebbestad. Arill beskriver hans stora visrepertoar och nämner honom som "Bohusläns främste sagoförtäljare, och det vill inte säga litet". Han uttrycker också förhoppningen att Gubben Jakob skall gå till eftervärlden ihågkommen för sina visor och sagor. Och det är klart, att den som känner till Arills samlingar eller lyckas leta sig fram till Ord och Bild 1921 kan göra sig en någorlunda klar bild av denne minnesgode sångare och berättare. Men för en större publik, även lokal sådan, är han dessvärre glömd. Och under hans livstid var det säkerligen inte många utanför grebbestadstrakten som kände till hans stora och märkliga visförråd. Det handlade ju inte om någon vissångare som uppträdde på estraderna, utan om en vanlig husbehovsfiskare som sjöng för sitt eget nöjes skull.

Vi kan ta ett annat exempel – *Lena Larsson* (1882–1967) från Kungälvs Ytterby, som levde ett långt och anonymt liv som "torparkäring" (hennes eget

uttryck – småbrukare skulle vi väl säga nu). Det var först när hon var i 70-årsåldern som visforskarna Ulf Peder Olrog och Matts Arnberg upptäckte hennes stora viskunnande och dokumenterade hennes repertoar på band (Sveriges Radios folkmusiksamling). Hon lyftes fram som "traditionsbärare" i radio- och TV-program på 1950- och 60-talen och några av hennes många visor gavs också ut på grammofon. I en trängre musikkrets blev hon välkänd under sin livstid – inte minst för sin mörka altröst och det saktmodiga, inåtvända sångsättet – men för en större visintresserad allmänhet, liksom i sin hembygd, förblev hon anonym. Mest omskriven blev hon ironiskt nog vid sin död, då kvällstidningarna slog upp stora rubriker om hennes "dramatiska" död på Göteborgs konserthus stora scen.

Martin Martinsson har blivit uppmärksammad på ett helt annat sätt. Han har stått i fokus för ett visintresse under halvtannat decennium och gjort ett slags "karriär" som traditionsbärare – väl att märka helt utan egen förskyllan.

Han är född 1913 i Svineviken, strax utanför Henån på Orust. Hans far, Johannes Martinsson, var lantbrukare och smed och Martin tog så småningom över dessa sysslor. Smidet var en binäring – man smidde beslag till båtvarven i trakten. Martin Martinsson har alltså bott på fädernegården hela sitt liv. Eftersom hans söner helt ägnar sig åt båtvarv, har han numera arrenderat ut jorden, men har skogen kvar som han sköter själv.

Större delen av sin visrepertoar har han lärt av fadern och farmodern, Christina Elisabeth Johansdotter f. 1833, som bodde kvar på gården hela sitt liv och som dog när Martin var 12 år. Farmodern hade en del av sin repertoar efter sin mormor f. 1760. Martin Martinsson har också berättat att hans mor, Hilda Martinsson, hade bra sångröst och sjöng mycket hemma. Det förekom alltså mycket musicerande i hemmet under hans uppväxt, också av andra orustbor som kom på besök och delade med sig av sitt kunnande. Fadern spelade inte själv, men kunde tralla låtar som han hört av traktens spelmän, t.ex. Tuven (Olof Andersson), Wingen (Johannes Nilsson i Stala) och Andreas Andersson i Kalvhagen.

Dokumentation av Martin Martinssons vistradition

Vid en reportageresa i Bohuslän 1942 hade en av Radiotjänsts dåvarande legendariska folklivsreportrar, Olof Forsén, spelat in balladen "Axel och Valborg" hemma hos en gammal orustbo, Simon Martinsson. "Axel och Valborg" räknas till de s.k. medeltida balladerna och har västsvensk anknytning. Simon Martinssons insjungning var länge den enda inspelning som fanns av den i Sverige. Visan är oerhört lång – den omfattar 200 strofer, av vilka Simon Martinsson sjöng sex strofer.

När jag själv besökte Orust, vid en av de inspelningsresor som jag företog i Bohuslän för Sveriges Radios räkning på 1960-talet, lockade det mig naturligt-

vis att ta upp tråden och se om balladen fortfarande levde på Orust. Jag hörde mig för bland orustbor om det möjligen fanns någon ättling till denne Simon Martinsson. Jag blev då hänvisad till hans brorson, Martin Martinsson, lantbrukare och smed i Svineviken strax utanför Henån. Mitt första besök hos Martin Martinsson skedde med mycket kort varsel, men han var vänlig nog att ta emot mig. Han uppgav att det hade sjungits mycket visor i släkten, framför allt av hans far och farmor. Själv hade han inte ägnat visorna så många tankar under de många åren som lantbrukare med en växande familj. Däremot var han aktiv i hembygdsföreningen och intresserad av den gamla orustkulturen.

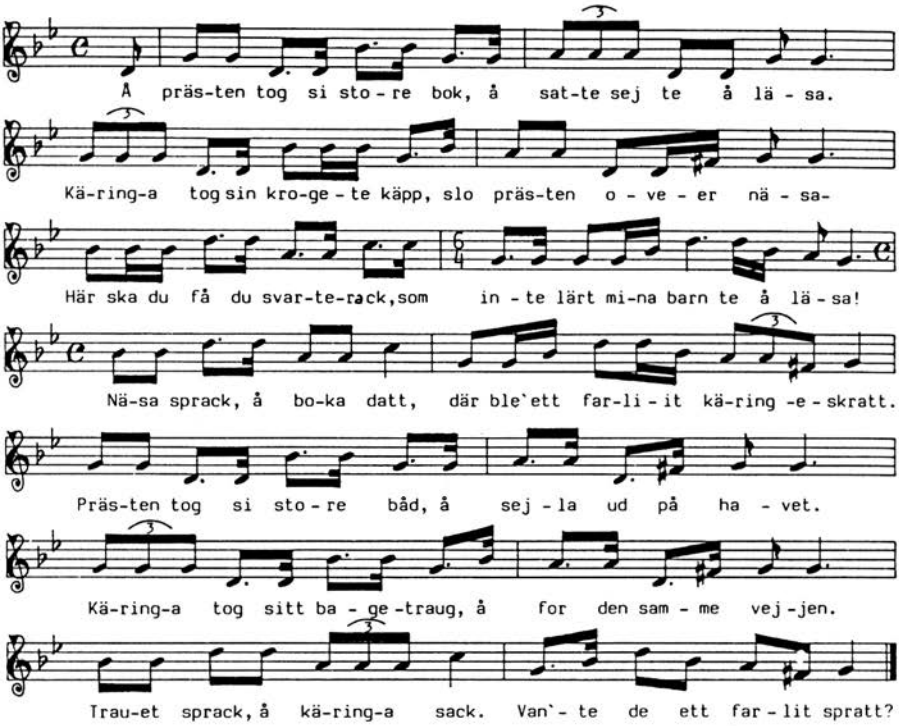
Vid detta första besök i oktober 1967 erinrade han sig under samtalets gång fem visor: ett par strofer på två ballader, "Axel och Valborg" samt "Vedergällningen", vidare en strof vardera ur "Göta kämpavisa" och "Sinclairsvisan" samt en vaggvisa. Några dagar senare meddelade han mig i ett brev (1967-10-28) att han inte var nöjd med insjungningen av "Axel och Valborg" – han hade missmint sig när det gällde melodin och ville gärna göra om insjungningen vid tillfälle. Han lovade också att försöka påminna sig fler visor ur den stora repertoar som hans far och farmor hade. I mars 1968 skrev han på nytt och räknade upp ett antal visor "som under vintern livats upp och sjungits något". Prov på hans vissång hade jag då presenterat i ett radioprogram med folklig musik från Orust.

Sommaren 1968 gjorde jag ett nytt inspelningsbesök på Orust – denna gång för Samarbetsnämnden för svensk folkmusik, vars verksamhet senare kom att uppgå i Svenskt visarkiv vid förstatligandet 1970. Bengt R. Jonsson, föremålet för denna festskrift, var med vid detta inspelningstillfälle. Besöket hos Martinsson blev oerhört givande. Inte mindre än ett 50-tal visor och fem trallade låtar hade han erinrat sig under året och de kunde nu spelas in. Inspelningarna omfattade ett 10-tal ballader (!), vagg- och vallvisor, nidvisor och andra "småstubbar", några sånger ur Fritiofs saga, beväringsvisor, skämtvisor och några lokala visor. Till de flesta visor kunde han uppge exakt proveniens och lämnade också fylliga kommentarer om när de hade sjungits och i vilken miljö. Det verkade som att Martinssons intresse för visor nu hade vaknat på allvar. På hösten skickade han ytterligare några vistexter som han kommit på och skriver: "Det har gått bättre än vad jag till en början hade trott att erinra sig eller liksom spåra upp sedan länge slumrande visor" (brev 1968-10-22).

Inspelningsbesöken hos Martinsson fortsatte i oktober 1969, juli 1972 – vid detta tillfälle var min kollega Gunnar Ternhag med och vi filmade några sekvenser –, oktober 1973 och september 1978. Sammanlagt har Svenskt visarkiv spelat in drygt 100-talet visor och ca 30 trallade låtar med Martin Martinsson. I februari 1989 gjordes en bandad intervju med Martin Martinsson för komplettering av uppgifter till denna artikel.

Det är huvudsakligen inspelningarna från 1968–1972 som ligger till grund för den grammofonutgåva som Svenskt visarkiv i samarbete med Rikskonser-

PRÄSTEN TOG SI STORE BOK
Efter Martin Martinsson. Bohusläningarna har haft många varianter av visan och använt den som vaggvisa och förströelse för barnen.



En äldre skämtvisa ur Martin Martinssons repertoar publicerad i I folkets stugor och herrskapets salonger. Visor, musik och dans i Bohuslän *(1986). Häftet är utgivet av Musik i Väst och Bohusläns museum.*

ter publicerade 1974, "Visor och låtar från Bohuslän" (Caprice CAP 1094), där Martinssons visor och trallar upptar en skivsida. Det här var den tredje skivan i Svenskt visarkivs och Rikskonserters serie "Folkmusik i Sverige", som så småningom kom att omfatta nästan 30 skivor. När serien planerades i början av 70-talet stod Bohus-skivan högt prioriterad på listan. Orsakerna var flera – Bohuslän var ett för många svenskar okänt folkmusiklandskap, samtidigt som Svenskt visarkiv hade gjort en mängd intressanta inspelningar där. Martin Martinssons insjungningar bidrog givetvis till en prioritering av det bohusländska materialet. Han hade en bred och intressant visrepertoar med starkt lokal prägel och hans personliga och expressiva framförande av repertoaren fängslade åhöraren.

Delar av Martin Martinssons repertoar har senare också dokumenterats på band och video av andra institutioner:

Nordiska museets folkminnessamling 1978–79

Musik i Väst 1981 och 1984
Bohusläns museum 1985

Bandinspelningar (intervjuer och musik) med Martinsson och hans dotter Margareta Martinsson gjordes också 1979–80 i samband med en B1-uppsats i etnologi vid Göteborgs universitet (Matts Edén, Sabina Salomonsson, Leif Stinnerbom, *I mitt hem sjöng alla.* En studie kring musiktradering i Bohuslän. Stencil, Gbg 1983).

Martin Martinsson har på uppdrag av redaktionen för Nordiska museets årsbok Fataburen skrivit ned sina folkmusikaliska minnen och därmed bidragit till dokumentationen om sig själv (Visa och spelmansmiljö från Orust. *Fataburen* 1979).

Fokusering på traditionsbäraren

Bakom intresset för traditionsbäraren som person ligger en folkloristisk forskningstradition som utvecklats i vårt århundrade. De tidiga folkminnes- och folkvisesamlarna/utgivarna på kontinenten och i Sverige hade i den anonyma folksjälens namn föga intresse för dem som berättade sagorna eller sjöng visorna. Följaktligen är personuppgifterna obefintliga eller sparsamma i våra tidigaste folkviseutgåvor, som utgivits av Geijer-Afzelius, Arwidsson m.fl. Det var först när man började intressera sig för repertoarer och hur visorna traderats som man började forska i traditionsbärarnas miljöer och levnadsöden. I det långa perspektivet kan vi alltså avläsa hur tyngdpunkten i den folkloristiska forskningen runt om i världen förskjuts *från* materialanalys – ofta gällande ett anonymt material – *till* studier i själva framförandet, performansen, och huvudpersonen där, traditionsbäraren.

Folkloristen Ragnar Bjersby har genom sin avhandling *Traditionsbärare på Gotland vid 1800-talets mitt*[2] företagit den hittills mest genomgripande studien i kartläggandet av miljön och personerna bakom en lokalt och tidsmässigt begränsad folkminnes- och vissamling. I avhandlingens inledande kapitel lämnar han en uttömmande redogörelse för den typ av folkloristisk forskning i både öst och väst som utgår från traditionsbärarens roll i traderingsprocessen. Redogörelsen spänner från de ryska folklorister, som var ute i detta ärende redan kring sekelskiftet, till 1950- och 60-talens folkloristiska forskning på Irland och i Skottland. I dagens läge kan vi fylla på med färska rapporter från American Folklore Society's stora möte sommaren 1988 – med deltagare från hela världen –, rapporter som framhåller traditionsbärarens stora roll inte bara i forskningen utan även i praktiken, t.ex. vid offentliga framträdanden vid bl.a. folkmusikfestivaler.

En falang inom den amerikanska folkloristiken har på senare år inriktat sig på traditionsbäraren och performansen. Som exempel vill jag här nämna Ric-

hard Bauman, som i sin studie *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative*, från 1986,[3] har ett kapitel om Ed Bell, en historieberättare från Texas. Hans studie går i första hand ut på att visa hur Ed Bells berättarstil förändras under en tjugoårsperiod när hans framträdanden ändras *från* spontan berättarsituation inför en liten invigd skara fiskarkompisar *till* uppträdande på scen inför publik. I denna redogörelse finns många paralleller till Martin Martinssons "traditionsbärarkarriär", vilket jag återkommer till längre fram.

Denna nya syn på traditionsförmedlingen inom folkloristiken har också påverkat andra discipliner. Det visar sig särskilt tydligt inom den s.k. folkviseforskningen, ett område där litteraturhistoriker, språkvetare, folklorister och musikforskare länge ägnat sina studier åt antingen texterna *eller* musiken. Av hävd har man hållit sig strängt inom sina forskningsdiscipliner till förfång för helhetssynen på vistraditionen. Men vi kan notera att under de senaste decennierna har dessa olika forskare mötts i studiet av traditionsbärarens roll i traderings- och omskapandeprocessen.

Så har t.ex. tongivande amerikanska balladforskare, som musikforskaren B. H. Bronson och litteraturhistorikern Albert B. Lord, i sina framställningar betonat traditionsbärarens/sångarens roll i traderingsprocessen. I studien *Mrs Brown and the Ballad*[4] från 1945 behandlar Bronson en av de främsta skotska balladsångerskorna (Anna Gordon Brown 1747–1810) och hennes repertoar. Han tar där fasta på hennes aktiva roll som traditionsbärare: "We come into contact here with a vital, active stage of oral tradition. It is creative, or at least recreative" (s. 73). Albert Lord uttrycker det i sin bok *The Singer of Tales*[5] sålunda: "the man who is sitting before us singing an epic song is not a mere carrier of the tradition but a creative artist making the tradition." (Kapitlet *Singers: Performance and Training*, s. 13.) Sångaren framställs av båda som skapare/omskapare av en tradition med en aktiv och viktig roll i traderingsprocessen.

Också i Sverige har vis- och folkmusikforskare från olika forskningsgrenar studerat traditionsbärarnas miljöer och levnadsöden. Från folkloristiskt håll finns Ulf Peder Olrogs forskningar i Nötö-traditionen med utgångspunkt från vissångerskan Svea Jansson – *Visorna från Nötö*,[6] 1965 – samt Bengt R. Jonssons undersökningar av balladsångare i Sverige – *Svensk balladtradition I* (Sthlm 1967) – och i Telemark (ännu opublicerade). Musikforskaren Jan Ling har i sin licentiatavhandling *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång* (Uppsala 1965) ett kapitel kallat "Sångarna, visrepertoaren och miljön", där han tack vare noggranna undersökningar av Wiedes sångare och deras bakgrund kunnat visa på visornas sociala skiktning.

Med inspelningstekniken i vårt århundrade kom också möjligheten att kunna dokumentera och vidareförmedla lokala och personliga *sångsätt*. Matts Arnberg vid Sveriges Radio var säkerligen inspirerad av de nämnda folkloris-

tiska ideerna när han från 50-talet och framåt i olika programserier presenterade de traditionsbärare han spelat in i olika delar av landet. Tyngdpunkten kom där att ligga lika mycket på utförandet som på själva repertoaren. Traditionsbäraren (sångaren/spelmannen) kom där att jämställas med andra artister, som värderades på delvis andra grunder. Han/hon representerade ett kulturarv, en unik och lokalt färgad repertoar personligt framförd. Men för att förmedla detta till en publik som *inte* var införstådd med en äldre sångtradition krävdes av sångaren en stark personlig utstrålning och förmåga att förmedla en musikalisk/textlig inlevelse. Och det är utan tvekan denna kombination som har utmärkt de stora ballad- och vissångarna i olika kulturer i gången tid och som också är förutsättningen för sceniska framträdanden vid olika folkmusikevenemang i vår tid.

Varför just Martin Martinsson?

I föregående avsnitt har jag försökt visa hur intresset för traditionsbäraren blir allt starkare i vårt århundrade inom forskningen, men också hos "konsertgivare" som radio/TV och arrangörer av folkmusikevenemang. Under senare år har traditionsbäraren också fått rollen som förebild för nya generationer vissångare/-intresserade.

Den internationella folksångarvågen nådde Sverige på 50- och 60-talen. Ur den föddes också ett nytt intresse för den folkliga visan, ett intresse som främst var storstadsorienterat. Margareta Söderberg och Marie Selander – båda från Stockholm – är exempel på sångerskor som sökte sig till en svensk repertoar. Dvs. det var inte sångböckernas vanliga folkvisor de var ute efter, utan gehörstraderade visor. Sina förebilder sökte de hos bl.a. de traditionsbärare som spelats in av Sveriges Radio och presenterats i programsammanhang. Från dem lärde de både repertoar och sångsätt gehörsvägen. Under 70-talet breddades visintresset. SR:s tre stora vissångerskor, Lena Larsson, Ulrika Lindholm och Svea Jansson, stod högt i kurs, men det fanns ett sug efter fler levande förebilder som representerade en levande muntlig tradition.

En av dessa blev Martin Martinsson som hade just denna unika kombination av ett rikt traditionsarv och förmåga att framföra denna repertoar på ett både personligt och artistiskt sätt.

Säkerligen har utgivningen av grammofonskivan "Visor och låtar från Bohuslän" (se s. 300) haft betydelse för "upptäckten" av orusttraditionen och Martinssons vissång. Skivans innehåll passade in i de förväntningar som folkmusikvågens visentusiaster i början av 70-talet hade:

1) Det var fråga om vissång från ett landskap som dittills (med undantag av inspelningar med Lena Larsson) varit okänt i större folkmusiksammanhang.
2) Martin Martinsson var en traditionsbärare med en intressant och ålderdom-

lig repertoar (medeltida ballader, vagg- och vallvisor, sjömansvisor, polsktrallar och mycket annat), delvis starkt lokal sådan, som han lärt gehörsvägen från främst far och farmor, men också från andra orustbor.
3) Hans intensiva och starkt rytmiska sångsätt imponerade på och tilltalade folkmusikvågens unga vissångare/erskor. Ett plus var också att han kunde tralla låtar.
4) Han passade in i det mönster av myter om folkmusikens "genuinitet" som vävdes på 70-talet.[7] Han var genuin orustbo och sjöng på orustdialekt. Det framhölls också gärna att han var smed och sjöng till arbetet i smedjan, precis som hans far hade gjort. Arbetssånger stod högt i kurs på 70-talet.

Vägen härifrån till att bli "folkmusikkändis" var inte lång. Vi kan följa denna väg genom en sammanställning över några av hans olika framträdanden, engagement och utmärkelser.

1967, oktober. Första inspelningsbesöket hos Martin Martinsson.

1967–68. Visor insjungna av Martin Martinsson presenteras i två radioprogram av Märta Ramsten.

1970 22/7. Stor artikel om Martin Martinsson i Dagens Nyheters serie "Skinnbrakka" sign. Lars Weck: "Smeden på Orust kan sångerna från segelskeppens tid."

1970, november. "Den berömde trallaren Martin Martinsson" medverkar vid en folkdanskurs i Lysekil anordnad av Bohuslän-Dals distrikt av Sv. Ungdomsringen. (Uppgift ur Bohusläningen 1970-11-16).

1971, juli. Martin Martinsson medverkar vid en folkloreafton i Societetssalongen i Lysekil.

1972, augusti. "Den välbekante trallaren Martin Martinsson från Svineviken" medverkar vid Lysekils folkdansgilles folkloreafton. (Uppgift ur Lysekils-Posten 1972-08-07.)

1973. Ett häfte med uppteckningar av Martin Martinssons trallade låtar publiceras av Sven Alfredsson, Kville.

1973, januari. Utsändning av TV-film med folkmusik från Bohuslän där Martin Martinsson medverkar. Inspelningen gjordes 1972 i Svineviken av Gunnar Ternhag och Ralph Evers.

1974. Martin Martinsson tilldelas Göteborgs och Bohus läns landstings kulturpris samt ett nyinstiftat Taube-pris utdelat i Göteborg.

1974, våren. Grammofonskivan "Visor och låtar från Bohuslän" publiceras, där ena skivsidan upptar visor och trallar med Martin Martinsson. I anledning

av skivan publiceras notiser och recensioner i åtskilliga av landets dagstidningar.

1974, juni. Martin Martinsson tilldelas Zornmärkesnämndens hedersplakett i guld vid Riksspelmansstämman i Uddevalla. Motiveringen löd: För värdefullt bevarande av bohuslänsk låttradition genom trallning.

1974, juli. Martin Martinsson medverkar vid konsert i Musik vid Siljan.

1976, september. I den allra första upplagan av radioprogrammet Filikromen medverkar Martin Martinsson och Quille spelmanslag i ett reportage från folkmusikafton på Gerlesborgsskolan.

1977, april. Martin Martinsson medverkar vid Sveriges Radios folkmusikvecka i Riksdagshuset. Direktsända konserter med inhemska och utländska artister.

1978. Sven Alfredsson publicerar en grammofonskiva med Quille spelmanslag och sånggruppen Ärter & Fläsk. På skivan finns också fyra visor insjungna av Martin Martinsson.

1978, januari. Martin Martinsson besöker Island för att sjunga vid olika evenemang. Arrangör är Föreningen Norden.

1978, vintern. Kulturnämnden i Hjo anordnar konsert där Martin Martinsson framträder.

1979. På uppdrag av redaktionen för Nordiska museets årsbok Fataburen skriver Martin Martinsson ned sina minnen och intryck av folkligt musicerande på Orust. Artikeln publiceras i Fataburen 1979 under titeln "Visa och spelmansmiljö på Orust".

1981, hösten. Tillsammans med spelmannen Marie Stensby medverkar Martin Martinsson vid en folkmusikkonsert i Göteborgs konserthus.

1983. Martin Martinsson utses till Svensk Folkmusikfonds stipendiat. Tillsammans med Karin Edvards Johansson var han fondens förste stipendiat.

1983 4/8. Martin Martinsson framträder vid den första Visfestivalen på Tjörn.

1983. Ebbe Schön engagerar Martin Martinsson till TV-programmet Café 18, där han medverkar med vissång.

1985. Martin Martinsson videofilmas för Bohusläns museum i Uddevalla.

1985. Martin Martinsson får Orusts kommuns kulturpris.

På några år blev alltså Martin Martinsson en efterfrågad folkmusikartist, först lokalt, men sedan också på riksplanet. Det kan här nämnas att Martinsson numera dragit sig tillbaka från offentliga framträdanden, bl.a. på grund av ohälsa efter två hjärtinfarkter.

Martin Martinsson har inte själv försökt göra sig ett namn som vissångare. Han har heller inte *lanserats* som artist eller folksångare. Han har snarare utan egen förskyllan lyfts fram som traditionsbärare på scenen och i radio/TV. Till skillnad från artister och sångare i en del andra genrer finns det här inte några stora pengar med i spelet – Martinsson har framträtt i enbart ickekommersiella sammanhang.

Om vi tittar närmare på hur hans "karriär" har gått till, kan vi se att i det inledande stadiet är det *inspelaren/dokumentatören* som *direkt* påverkar skeendet genom presentation av det inspelade materialet i radio och genom utgivning av hans repertoar på skiva. Påverkan sker också *indirekt* genom tips till "folkmusikanvändare", dvs. utövande vissångare och journalister (även radio- och TV-producenter). I nästa stadium fungerar *grammofonskivan*, *radio- och TV-program*, *tidningsartiklar* som "uppbackare" till hans "kändisskap" och till nya engagement.

Utan alla jämförelser i övrigt ligger det nära till hands att dra paralleller med de teorier om det symboliska kapitalet och den symboliska energin som kultursociologen Pierre Bourdieu framför i sina artiklar *Modeskaparen* och *Produktionen av tro*.[8] Traditionsbärarens visor och sångkonst påförs ett värde – "Förr hade jag bevarat visorna för att jag tyckte själv att de var stiliga. Därför lärde jag mig dom. När jag då förstod att de hade ett värde, så ökade det tillförsikten och självmedvetenheten" (ur intervju med MM; se vidare s. 311). Upptäckaren medverkar i produktionen av det värde som auktoriserar traditionsbäraren och som denne auktoriserar sig med (Bourdieu, Produktionen av tro s. 149–151). Hans traditionsarv blir, enligt Bourdieus sätt att se det, ett symboliskt kapital. Den symboliska energin, dvs. journalister och andra agenter "på fältet" höjer och bekräftar värdet av det symboliska kapitalet (Modeskaparen s. 119). I Bourdieus fall, alltså när det gäller modeskaparna i Paris och deras namn, görs detta medvetet på kommersiell grund – i motsats till vad som är fallet med vår traditionsbärare och hans kulturarv.

Bilden av Martin Martinsson hos "nyttjare" och "intressenter"

Vad är det då för bild som vuxit fram av Martin Martinsson under de 20 år som gått sedan hans visor dokumenterades första gången? Det är naturligtvis inte bara en, utan flera bilder om vi ser till de olika intressenterna.

Den *massmediala/journalistiska* – och därmed mest utbredda och synliga – uppfattningen om Martin Martinsson är starkt förenklad och något ensidig. Tidningsrubrikerna är entydiga:

"Den berömde trallaren Martin Martinsson, Svineviken, Orust"
(Bohusläningen 1970-11-16)

Bohuslänsk trallare

En unik kombination — landets mästertrallare, Martin Martinsson gör "Gärdebylåten" på sitt eget sätt till toner av spelmän från Leksand, Rättvik och Bohuslän.

SILJANSNÄS (DD). Kan ni tänka er en bohuslänning tralla "Gärdebylåten" med accent på en dalsk hembygdsgård? Det var i alla fall en begivenhet som en talrik publik fick sig till livs på Mas Olles hembygdsgård i lördags. Musikveckan fick nämligen ett exklusivt besökt av landets, med största sannolikhet, förnämsta trallare, Martin Martinsson från Orust.

Martinsson, som har en imponerande repertoar av gamla trallvisor, börjar bli riksbekant även utanför de innersta musikkretsar som upptäckte honom genom den nyligen utgivna LP-skivan "Visor och låtar från Bohuslän". I Siljansnäs gick programmet under rubriken "Visa, låt och trall från Bohuslän och Dalarna". Visa och trall blev det tyvärr endast fr[illegible] Bohuslän och Martin M[illegible]son. Knis Karl Ar[illegible] skulle ha repres[illegible] hade blivt s[illegible]

Mer[illegible]

Martin, som har en säregen grov klang i sin stämma. Låtarna har han lärt sig som liten av sina föräldrar och han behärskar trallkonsten som få andra i det här landet.

Den bohusläns[illegible] straditioner[illegible] genom [illegible] och [illegible]

Artikel i Dala-Demokraten den 15 juli 1974.

"Trallaren och balladsångaren Martin Martinsson från Svineviken" (Lysekils-Posten 1971-07-28)
"Den välbekante trallaren Martin Martinsson från Svineviken" (Lysekils-Posten 1972-08-07)
"Sveriges trallare nummer ett" (Bohusläningen 1972-08-07)
"Sveriges finaste folksångare ännu oupptäckt?" (Västgöta-Demokraten 1974-06-01)
"Han är vår nyaste folksångare!" (Oskarshamns Nyheterna 1974-06-04)
"Finaste folksångaren?" (Södermanlands Nyheter 1974-06-05)
"Bohuslänsk trallare" ... "landets, med största sannolikhet, förnämste trallare" (Dala-Demokraten 1974-07-15)
"Trallaren på Orust fyller 65 år (Lysekils-Posten 1978-01-25)

Martinsson omtalas alltså som "trallaren" eller "folksångaren" från Orust. Journalisterna har tagit fasta på det mest originella i hans kunnande, det mest slagkraftigt exotiska. Begreppet "trallare" är ovant för de flesta och väcker nyfikenhet. Även om visorna överväger starkt i Martinssons repertoar, så är det trallningen av låtar som har nyhetsvärde, alltså själva fenomenet "att tralla". "Folksångare" är ett relativt nytt begrepp i Sverige, inlånat från USA och England och syftar på en artist som ägnar sig åt folklig sång överhuvudtaget. Artisten kan naturligtvis vara bärare av en speciell eller lokal vistradition, men behöver inte vara det. I det här fallet är det en väl grov, närmast schablonartad beteckning på Martinsson som visförmedlare och knappast adekvat.

De institutioner som i *forsknings-* eller *dokumentations*ärenden haft kontakt med Martin Martinsson är:

Svenskt visarkiv (dokumentation och publicering)
Musik i Väst (dokumentation och publicering)
Bohusläns museum (videodokumentation)
Nordiska museets folkminnessamling (dokumentation)
Etnologiska institutionen vid Göteborgs universitet (dokumentation i samband med uppsats i etnologi; se s. 301).

Martin Martinsson är en av dessa nyckelfigurer som genom en kombination av kunskap, minnesgodhet, musikalitet, intresse och uppväxt i en traditionsrik miljö kan förse folkloristisk och musikvetenskaplig forskning med ett stort och mångsidigt material. Värdet ökas ytterligare av hans medvetenhet som traditionsbärare och hans generositet att vilja dela med sig av sina kunskaper. Ur visforskningssynpunkt är han intressant dels genom sin enhetliga, lokalt färgade repertoar med många unika inslag (bl.a. ballader, äldre vallvisor och nidvisor), dels genom sitt rytmiskt pregnanta, expressiva sångsätt.

För de unga *folkmusikanterna* – både vissångare och spelmän – har han blivit en viktig källa och förebild, i första hand naturligtvis i Bohuslän, men också i övriga landet. Som sångare har han inbjudits till kurser, viskvällar och folkmusikevenemang av både lokal- och riksintresse. I sitt hem har han under årens lopp tagit emot enskilda sångare och spelmän, men också grupper från skolor och folkmusikföreningar som velat lyssna till och lära hans repertoar och sångsätt.

Richard Baumans studie över Ed Bell (s. 302) visar att denne i många fall är en parallell till Martin Martinsson som traditionsbärare.

Ed Bell, of Luling, Texas, is a masterful storyteller who has gained increasing celebrity over the past decade as the subject of several scholarly essays, appearances at national, regional and local festivals, a number of feature articles in newspapers and magazines, and even a recent appearance on a network television show (s. 79).

Ed Bell tillhör i stort sett samma generation som Martinsson och vi känner igen gången i hans "karriär". Men i motsats till Martinsson har Ed Bell lämnat sin näring (fiske) och från 1976 "developed more and more into a public performer". Bauman visar i sin studie hur Ed Bells historier och berättarteknik ändras beroende på publikens sammansättning. Från att ha berättat för yrkeskamrater som är införstådda med miljön, med berättartekniska detaljer etc., engageras han att uppträda på folkfestivaler, i föreningar, skolor, universitet osv., vars publik är främmande för historiernas miljö och ämnen. Han anpassar därför historierna till publiken.

Martinsson vänder sig till en publik, som visserligen hör till en annan generation och kommer från många olika miljöer, ofta storstadsmiljö, men *som redan i förväg är omvänd* och uppskattar hans repertoar och hans sångsätt. Den del av publiken som tidigare lyssnat till och lärt sig hans visor från skivan skulle säkert ha reagerat om han ändrat sångsätt. Publiken uppskattar hans originalitet som traditionsbärare. Men vi bör vara medvetna om att detta är en publik som självmant söker sig till hans framträdanden. Det blir en helt annan situation när han framträder i ett TV-program inför en stor och oförberedd TV-publik. Publikens reaktioner i stort vet vi ju ingenting om, men det finns ändå vittnesbörd i sammanhanget som är intressanta:

Martin Martinsson engagerades 1983 av Ebbe Schön att medverka i Café 18, ett TV-program av magasinskaraktär med publik i studion. Ebbe Schön satt med i redaktionen för programmet och har efteråt förmedlat en del reaktioner på Martinssons medverkan i programmet. I teamet som producerade programmet fanns flera personer för vilka Martinssons repertoar och sångsätt var helt främmande och som därmed också ställde sig tvekande till hans medverkan, medan musiker i studion, bl.a. sångaren Svante Turesson och pianisten Lars Roos, uttalade sin stora uppskattning av Martinssons sångkonst. Operasångerskan Birgit Nilsson lät senare hälsa genom Lars Roos att hon tyckte mycket om Martinssons vissång.[9] Uppskattningen kom alltså från yrkesmusiker verksamma inom olika musikgenrer, men med en viss anknytning till folkmusikalisk utövning på olika sätt i sitt förflutna. Gissningsvis insåg de som musiker också det obestridliga musikaliska värdet i hans mycket speciella sångkonst. Samtidigt får vi inse att Martinssons vissång liksom mycket annan folkmusikutövning idag är främmande för många svenskar.

Hur upplever Martin Martinsson själv intresset för sin person?

Martinsson uppger själv att han egentligen hade tänkt sluta att uppträda offentligt kring 1981 efter en hjärtinfarkt. Han tyckte då inte att rösten höll lika bra längre.

Jag var ju i 60-årsåldern när jag började och rösten går nedåt. Ska man sjunga så ska man sjunga högt /i högt läge/ för att det ska göra sig, annars blir det gubbröst av alltihop. (Ur intervju med MM feb. 1989)

Men så blev han hösten -81 ombedd att representera Bohuslän tillsammans med spelmannen Marie Stensby vid en årlig folkmusikkonsert i Göteborgs konserthus. Han fann erbjudandet både lockande och smickrande och accepterade därför. Han minns fortfarande den konserten med glädje och berättar att han tyckte att det framträdandet blev mycket lyckat och att han kände ett starkt gensvar från publiken. Det har blivit ytterligare ett par framträdanden sedan dess, bl.a. ett bejublat uppträdande vid den första Visfestivalen på Tjörn.

Den period, under vilken Martinsson uppträdde offentligt, omfattar alltså inte mer än drygt 10 år. Nästan alltid har det varit fråga om soloframträdanden. På förfrågan om vad han valde att sjunga vid sceniska framträdanden svarade han:

Jag sjöng mest sådana visor som jag själv tyckte om, originella visor... som skilde sig från det vanliga. – – – Ballader hade jag förkärlek för. Balladerna är ju sådana att dikt och ton överensstämmer. De är fåordiga och säger mycket och manar folk till eftertanke. – – – De lokala visorna sjunger jag gärna, korta nidvisor som t.ex. "Den som uppå Brattås ska bo". Den är fullständig, den är dubbelverkande! Ett fullständigt poem! – – – Ibland har publiken begärt visor. Bröllopsvisan från Stångenäs tycker publiken om, det har jag märkt.[10]

Martinsson anser att den generation som är samtida med honom eller något yngre inte förstår de gamla visorna eller spelmansmusiken. Däremot, menar han, finns ett stort intresse och stor förståelse hos den generation som är född efter andra världskriget. Det är med andra ord "folkmusikvågens" generation som utgjort kärnan i hans publik.

Det blev en stor omställning för Martinsson att vid nästan 60 års ålder börja framträda på scen med sina visor – han som enbart då och då sjungit för sig själv därhemma.

Till en början var det ju någonting vanskligt att göra, att stå och sjunga offentligt när man inte har någon vana alls. Jag trodde inte det skulle gå, inte att jag skulle hålla balansen – det blir hisnande helt enkelt. Men det blev inte så. Jag lärde mig snart att koppla bort folk. Det var alltid bra att bli bekant med den trängre kretsen – då blev alla sinnen spända på den omgivningen. Alla andra som satt i bänkarna runt om, ja dom fanns inte! Jag betraktade dom som vi tänker oss att en såg en hel massa tändstickor som låg – och mer var det inte! – – – Man sjöng för den lilla trängre kretsen och inte för de andra. Och dom där hemska svarta mikrofonerna från radion, dom gick inte att titta på en gång. Det fick man undvika. Och så gick det. Och på så sätt så klarade jag balansen. Och rätt snart blev det en vana. Så jag hade aldrig ont av det där.[10]

Det tycks även här finnas överensstämmelse i Martinssons och Ed Bells upplevelse av avståndet till publiken vid sceniska framträdanden – både historiebe-

rättande och sång av detta slag fordrar en intim kontakt med publiken. Bauman anmärker: "Telling his stories in public performance contexts has tended to set him apart from his audience, with a marked distinction between peformer and audience" (s. 103). Martinsson berättade ju själv att han vände sig till dem som satt närmast i publiken och avskärmade de övriga genom att betrakta dem som "tändstickor".

Bauman tar också upp den etiska sidan av "lanseringen" av en traditionsbärare och menar att forskare, dokumentatörer, folkmusikfestivalarrangörer och andra "intressenter" har ett stort ansvar för att traditionsbärarens kunskap och miljö inte exploateras och missbrukas. "Their art and their lives may also be irreversibly transformed in the process." I Martin Martinssons fall har arbetet på gården och familjen alltid fått gå före visframträdanden. Han berättar själv om ett tillfälle 1973 då han skulle framträda vid Musik vid Siljan med en egen solokonsert, men fick lämna återbud eftersom konserten kom mitt i slåttern. Han har sett sitt vissjungande som ett stort nöje och en stor tillgång som givit honom nya folkmusikkontakter i hela landet. Han säger sig aldrig ha haft besvär av "kändisskapet". Familjen har accepterat hans vissjungande och framförallt dottern Margareta, som själv är spelman, har varit mycket intresserad och lärt en del av faderns repertoar av trallade låtar. Däremot har "folk i trakten" inte visat särskilt stort intresse för hans vissång.

Svaret på frågan hur hans liv påverkats, sedan hans vissång blev känd, får bilda en lämplig avslutning på den här lilla studien:

Ja, det har ju blivit roligare. – – – Tidigare var jag för mig själv. Jag hade för mig att allt det här med spelmansmusik och visor redan var upptecknat och fanns i arkiv. Men det visade sig, att så är det ju faktiskt inte. Det är mycket mycket mer som kommer till. – – – Det fanns ett värde i det jag hade, det blev jag medveten om då. Förr hade jag bevarat visorna för att jag tyckte själv att de var stiliga. Därför lärde jag mig dom. – När jag då förstod att de hade ett värde, så ökade det tillförsikten och självmedvetenheten.[10]

NOTER

1. David Arill, "Gubben Jakobs visor", *Ord och Bild* 1921.
2. Ragnar Bjersby, *Traditionsbärare på Gotland vid 1800-talets mitt.* En undersökning rörande P. A. Säves sagesmän, Uppsala 1964.
3. Richard Bauman, *Story, performance and event.* Contextual studies of oral narrative, Cambridge, Mass. 1986.
4. B. H. Bronson, "Mrs Brown and the ballad". *The ballad as song*, Berkeley and Los Angeles 1969.
5. Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.
6. U. P. Olrog, *Visorna från Nötö.* (Meddelanden från Svenskt visarkiv nr 22, 1965.)
7. Jämför Ling – Ramsten, "Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik". *Musik och kultur*, Lund 1989, samt Ling, *Europas musikhistoria del 2, Folkmusiken*, Gbg 1989.

8. P. Bourdieu, *Kultursociologiska texter* i urval av D. Broady & M. Palme, Sthlm 1986.
9. Muntlig uppgift från föreståndaren för Nordiska museets folkminnesavdelning, Ebbe Schön, feb. 1989.
10. Intervju med Martin Martinsson inspelad i Svineviken 11/2 1989 av M. Ramsten, Svenskt visarkiv (SVA BA 3950).

Artikel VI

Uppteckнat 1897 – inspelat 1984

Funderingar kring tradering och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusiksamling

Av Märta Ramsten

Vad innebär utgivningen av en samling spelmanslåtar i dagens spelmanssverige? Hur »styr» den spelmännens uppfattning av spelmansmusiken? Hur ställer man sig till notuppteckningar kontra ljudande material? Hur försöker man återskapa låten?

Dessa och flera andra frågor har blivit aktuella genom att jag 1982 publicerade Einar Övergaards folkmusiksamling, en samling spelmanslåtar och visor som dittills förvarats i manuskript vid folkminnesarkiven i Uppsala (ULMA) och Göteborg (DAG). Upptecknaren Einar Övergaard, biolog och läroverkslärare, använde de lediga somrarna under studieåren i Uppsala åt att teckna upp folkmusik. Under åren 1892–1904 besökte han olika områden i Norge och Sverige och tecknade upp sammanlagt 848 låtar och visor. Från 1940-talet och framåt har enstaka spelmän och folkmusikkännare i Västerdalarna intresserat sig för den lokala repertoar som Övergaard tecknat upp i deras hemtrakt. I och med den tryckta utgåvan (i faksimil), med samtliga låtar samlade och kommenterade, fick en större spelmanspublik tillgång till materialet. De svenska landskap som finns representerade i samlingen är Bohuslän, Dalsland, Värmland, Dalarna, Hälsingland, Medelpad och Härjedalen. Under 1980-talets sista år har hans uppeckningar spelats av allt fler unga spelmän och kunnat avlyssnas i radioprogram, vid konserter och på grammofon – men också vid andra typer av spelningar som spelmansstämmor och Zornmärkesuppspelningar.

Dessa framföranden har fått mig att fundera över vilken betydelse en sådan här utgåva har i 1980-talets Sverige. Hur tolkar dagens spelmän en nästan hundra år gammal uppteckning? Vilka musikaliska uttrycksmedel knyter man till den? Kan den genom ljudmedia ge upphov till en ny muntlig tradition som bygger på tolkningar av notbilden – som ju i sin tur är ett försök att återge en muntlig tradition? Framför allt, borde inte de unga spelmännens tolkningar vara en mätare på trender i spelidealet hos dagens spelmän? Materialet erbjuder ett unikt tillfälle till sådan jämförelse mellan notbild och ljudande tolkning, speciellt som dessa låtar inte belastas med uppföranderpraktisk norm – jag tänker då på de många låtuppteckningar som i arrangerad och tillrättalagd form blivit kända och förts vidare inom spelmansrörelsen.

Förhållandet muntlig–skriftlig tradition har behandlats av åtskilliga forskare. Inom musiketnologin närliggande discipliner är Milman Parry och senare Albert B. Lord de mest kända namnen. En mångsidig belysning får problemet i Walter Ong, Orality and Literacy (1982) och även om hans frågeställningar och slutsatser rör ordet, språket och litteraturen finns påfallande många paralleller till förhållandet gehörstradition och notuppteckning inom musiketnologin.

Uppteckna're – uttolkare

Mycket har skrivits om svårigheterna vid uppteckningsarbete, om vad uppteckna'ren har för möjlighet att i vår ofullständiga notskrift få ned alla de musikaliska faktorer som samverkar vid framförandet av en låt (bl. a. Kvifte 1985). Också uppteckna'rna själva har vittnat om sina svårigheter att i konventionell notskrift ge en rättvis bild av folkmusikaliskt utövande. Einar Övergaard hörde till dem som var mån om att få notbilden så riktig som möjligt ur spelmansmässig synpunkt: »Uppteckna'ren får icke förändra eller bättra på!!» (Ramsten 1982, s. 18).

Uppteckna'ren måste distansera sig från det han hör, för att kunna göra »det hörda» begripligt i skriftlig form inte bara för sig själv, utan för en tänkt mottagare/uttolkare. Låten rycks då ur sitt sammanhang, ur sin kontext, ur allt som hör till framförandet, både musikaliska och ickemusikaliska faktorer. Vi kan jämföra uppteckna'rens vedermödor med författarens då han skall försöka överföra sina tankar och känslor i ord: »Extratextual context is missing not only for readers but also for the writer. Lack of verifiable context is what makes writing normally so much more agonizing an activity than oral presentation to a real audience.» (Ong 1982, s. 102). Manuskriptet – notbilden – blir en ordnad »litterär» version av låten. Eller som Ong ser det: »A shift from sound to visual space.»

Spelmännens inställning till notuppteckning/notinlärning har skiftat under vårt århundrade. Det välbekanta citatet efter Hjort Anders »Men je fårstår int' me på däm da prickar!», som avslöjar den självmedvetne spelmannens skepsis, kan jämföras med den genans som många äldre spelmän visar när de inför »musiklärde» tillstår att de inte kan läsa noter, utan »bara» lärt låtarna på gehör. Vi kan också jämföra det med en del purister bland 70-talets spelmansgeneration som medvetet tagit avstånd från noter och menar att äkta spelmansmusik är gehörstraderad (jfr Ling-Ramsten 1990, s. 214). Men de flesta aktiva spelmän idag tycks ha en mer praktisk syn på notuppteckningar och ser dem som ett hjälpmedel för att tillägna sig en större och äldre repertoar.

Är det då möjligt att utifrån notbilden återskapa låten? Svaret blir både ja och nej. Naturligtvis kan vi inte få en polska som tecknades upp av Övergaard för hundra år sedan att låta som vid uppteckningstillfället. Men låten kan återskapas och göras levande på andra sätt, t. ex. genom en syntes av låtens karakteristika och samtida musikaliska uttrycksmedel. Det blir då fråga om ett nyskapande. Eller, som i våra exempel här, ett historicistiskt återskapande genom att använda en förvärvad musikalisk stilkänsla i tolkningar av låten, dvs. musikalisk fantasi parad med historisk insikt, kritiskt tänkande och känsla för »materialet». Men det krävs också en förmåga att leva sig in i den musikaliska miljön, att se »bortom» notbilden. Eller som spelmannen Kalle Almlöf, Malung (se nedan), uttryckte sig i en intervju 1984 a propos tolkning av en notuppteckning: »Det är ju mycket lättare att spela en låt som jag lärt mig efter någon – jag har ju en helt annan bild av den låten. Vi måste försöka glömma bort papperet och spela den levande.» (SVA BB 2699).

I samband med ett radioprogram »Nytt liv i gamla låtar» (1984), ett program där fem unga spelmän spelade låtar ur Övergaards samling, intervjuade jag dessa spelmän om hur de närmar sig en notuppteckning av en låt som de inte känner till eller har hört förut (SVA BB 2699). De intervjuade är Klas Håkan Jonasson, Sveg, Gunnar Öster-

gårds, Edsbyn, Marie Stensby, Tanum, Leif Stinnerbom, Arvika och Kalle Almlöf, Malung. (Se vidare s. 33.)

Klas Håkan uppgav att han lär sig själva melodilinjen efter noter men sedan lägger till drillar för att fylla ut melodin. Mestadels använder han normalstämning – som i de aktuella inspelningarna här – men ibland stämmer han om till A-bas.

Gunnar brukar »känna på» låten först och låter den sedan ligga till sig innan han tar itu med den igen. Han applicerar sitt vanliga spelsätt på låten.

Marie använder uppteckningen som ett skelett. Applicerar på den ett spelsätt som hon tillägnat sig genom att lyssna på och spela med en del äldre spelmän i sina hemtrakter. Låten får sedan växa fram – »Det kanske tar ett år på en låt innan man är nöjd med den.» Det är inte så viktigt för henne att det låter som »förr», utan att det låter trovärdigt.

Leif har med utgångspunkt från Övergaards uppteckningar forskat vidare i den lokala spelmanstraditionen och fått fram kompletterande uppgifter om repertoar och spelsätt som han sedan omsatt i praktiken. Han spelar t. ex. på en hardingfela – vilket också en av Övergaards spelmän, Magnus Olsson, Arvika, lär ha gjort. Vidare har han fått fram att Magnus Olsson spelade mycket »flerstämmigt», dvs. använde flersträngsspel (jfr Leifs inspelning ex. 6b). Leif spelar alla låtar – inte bara Övergaards uppteckningar – på en fiol med resonansträngar: »Musiken i Väst-Sverige passar att spela på den fiolen.»

Kalle, slutligen, berättade att han från början spelade Övergaard-uppteckningarna tillsammans med Anders Rosén och att de tillsammans utformat låtspelet. »Det finns ingen möjlighet för mig att spela låtarna som de står uppteckнade och heller ingen anledning att göra det. Men jag kan få väldigt mycket inspiration därifrån. Och det hela sammantaget kan ge mig ett hum om hur dom har spelat i trakten. Övergaards anteckningar spelar in här, liksom andra spelmän. Det blir en syntes av alltihop. Jag kan därför inte säga att jag spelar olika när jag spelar låtar efter Lissmyr Erik eller Troskari Erik. Det är ju uppteckningar från 1897 efter gamla spelmän som säkert spelade olika då. Men det är *jag* som spelar *nu*. Det gäller för mig att komma igenom hela materialet och få in så mycket fakta som möjligt, för att ha nånting att stå på. Sen måste jag ut och spela själv.» Kalle nämner också att idag är förebilderna inte så lokalt bundna som förr i tiden – nu skaffar man sig förebilder från hela landet.

Sammanfattningsvis kan vi alltså konstatera att ingen av de fem spelmännen följer notuppteckningen »bokstavligt» när de tolkar låten. Snarare kan man säga att de studerar in låten – ungefär som en instrumentalist på konstmusikområdet – och tolkar låten utifrån sina kunskaper om lokal spelmanspraxis i kombination med den egna uppfattningen om spelstil. Samtidigt avslöjar spelmännens uttalande en skillnad mellan folkmusiker och konstmusiker i grundinställningen till notskriften. Instrumentalister på konstmusikområdet *förlitar sig* på notskriften – de nedskrivna kompositionerna blir för dem ett slags *»skrift-kultur»*. De folkmusiker som intervjuats här, däremot, närmar sig notbilden med stor skepsis och vet att den är ett försök att i skrift återge en *muntlig tradition.*

Jag återkommer därmed till en av de inledande frågorna – hur mycket »styr» en uppteckning eller en tryckt utgåva spelmännens uppfattning av musiken? Blir den en motsvarighet till en »urtext»-utgåva på konstmusikområdet?

Vi behöver bara gå till den stora utgåvan *Svenska låtar* (1923–1940), den svenska spelmansrörelsens bibel, för att se att en låtutgåva betyder mycket mer än en dokumentation av ett stort antal spelmän och deras låtar. Genom sitt urval – både geografiskt och repertoarmässigt – har Svenska låtar styrt spelmansmusikens utveckling i Sverige under de senaste 50 åren, framför allt i spelmansrörelsens led. Det är ingen tvekan om att den spelat en ofantligt stor roll som kunskapskälla för flera generationer spelmän och bidragit till att hålla de lokala traditionerna vid liv. Men Svenska låtar har också skapat myter, dels genom den repertoar som finns med, dels genom den som inte finns med, som t. ex.

1) att övre Norrland saknat folkmusiktradition (myten grundad på att uppteckningarna i Svenska låtar inte sträcker sig längre norrut än Jämtland–Medelpad),
2) att vissa landskap i Sverige t. ex. Dalarna och Skåne har haft mer folkmusik än andra (myten grundad på att det gjordes fler uppteckningar i dessa landskap),
3) att polka, schottis och annan yngre dansmusik inte är fullvärdig folkmusik (myten grundad på att redaktörerna för Svenska låtar ansåg de äldre danstyperna mer värdefulla rent musikaliskt och traditionsmässigt och därför inte tog med den samtida dansmusiken).

Det har skapats en »Svenska låtar»-tradition som innebär
– en etablering av en tidsmässigt och geografiskt begränsad repertoar
– ett framhävande av människan/spelmannen som därmed görs till konstnär i romantisk mening
– en övertro på/okritisk inställning till notbilden.

Här kommer vi in på flera av de frågor som Ong tar upp till diskussion i sin bok: det tryckta ordet, det visuella trycket, har i sig en inneboende kraft av slutgiltighet och självtillräcklighet som verkar förförande på läsaren.

The printed text is supposed to represent the words of an author in definitive or 'final' form. --- The sense of closure or completeness enforced by print is at times grossly physical. --- Print is curiously intolerant of physical incompleteness. It can convey the impression, unintentionally and subtly, but very really, that the material the text deals with is similarly complete or self-consistent. (Ong 1982, s. 132–133)

Ett manuskript, en handskriven uppteckning, uppfattas inte som lika definitiv av läsaren/mottagaren, utan den ger utrymme för egna tolkningar på ett helt annat sätt – den står närmare det muntliga framförandet.

By contrast, manuscripts, with their glosses or marginal comments were in dialogue with the world outside their own borders. They remained closer to the give-and-take of oral expression. The readers of manuscripts are less closed off from the author, less absent, than the readers of those writing for print. (Ong 1982, s. 132)

Ong skiljer också på »manuscript culture» och »print culture». Om den senare säger han:

Print culture of itself has a different mindset. It tends to feel a work as 'closed', set off from other works, a unit in itself. Print culture gave birth to the romantic notions of 'originality' and

'creativity', which set apart an individual work from other works even more, seeing its origins and meaning as independent of outside influence, at least ideally. (Ong 1982, s. 133)

Jag har valt att ta med dessa ganska fylliga citat från Ongs framställning eftersom de för mig framstår som en nästan skräddarsydd kommentar och förklaring till Svenska låtars auktoritet hos flera generationer svenska spelmän.

Jämfört med Svenska låtars drygt 7 000 låtar är Einar Övergaards folkmusiksamling med sina 848 låtar en liten utgåva. Av spelmännen själva upplevs den som ett komplement till Svenska låtar: »I Härjedalen är vi nu ett gäng på 6–7 spelmän som har jobbat en hel del med Övergaards uppteckningar. Det finns ju väldigt mycket material där som kompletterar det som finns i Svenska låtar» (ur intervju med Klas Håkan Jonasson, Sveg). »Det som är bra med Övergaard är hans funderingar runt omkring låtarna, hans kommentarer, hans olika versioner, hans olika förslag i kladdarna» (ur intervju med Kalle Almlöf, Malung).

Faksimil-trycket ger mer av »manuskript»-känsla och ligger därför närmare den muntliga traditionen, om vi resonerar i Ongs termer. Den speglar upptecknarens tvekan i många fall och ger därför utrymme för friare tolkningar – den blir mer resonerande och därmed mindre auktoritär.

Visserligen säger Leif Stinnerbom i intervjun att Övergaards folkmusiksamling är mer av en bibel för honom än Svenska låtar. Men med det tycks Leif inte mena att den är ett rättesnöre eller att han tar allt för givet som Övergaard skrivit. Snarare är det Övergaards vilja att tränga in i spelmansmusiken och förstå den som imponerat på Leif och som lockat honom att själv forska vidare kring vissa spelmän och deras spelstil.

Övergaardutgåvan – eller snarare Övergaards uppteckningar i olika stadier från koncept till renskrift tillsammans med hans anteckningar om utförandepraxis – skulle alltså enligt samstämmiga uppgifter ge mer utrymme för en friare tolkning av notbilden än Svenska låtar. Enligt intervjuerna har spelmännen i första hand använt sina kunskaper om lokal uppförandepraxis vid tolkningen av notbilden. De olika tolkningarna borde alltså skilja sig åt rätt väsentligt, åtminstone lika mycket som uppteckningarna från olika områden och efter olika spelmän skiljer sig åt. Kanske egentligen mer, eftersom det sedan uppteckningstillfället passerat 2–3 spelmansgenerationer som påverkat det lokala spelsättet.

Övergaard-låtar på grammofon

Innan vi tittar närmare på de fem spelmännens tolkningar av Övergaards uppteckningar i radioprogrammet från 1984, skall vi mer allmänt se hur man på 1970- och 80-talen musikaliskt tolkar Övergaards uppteckningar. Och det gör vi genom att gå igenom de grammofoninspelningar med Övergaard-låtar som givits ut under de två senare decennierna. En uppställning över och kortfattad beskrivning av de olika tolkningarna av Övergaard-låtar på grammofon ser ut så här (EÖ + nummer hänvisar till låtarnas nummer i den tryckta utgåvan):

1972 *Västerdalton.* Anders Rosén (f. 1946) och Kalle Almlöf (f. 1947), Malung,

spelar 5 uppteckningar från Västerdalarna på fiol (A4 – EÖ 387, A8 – EÖ 373, A9 – EÖ 371, B8 – EÖ 390, B11 – EÖ 316). Anders fiol har en femte sträng som ligger utanför greppbrädan och fungerar som basbordun. De håller fiolerna mot bröstet (enligt foto i konvolutet) och använder flersträngsspel. I två låtar förekommer samspel i oktavparalleller, s. k. »grovt och grant». Två låtar spelas solo av Kalle.

1973 *På vandring med Lejsme Per.* Anders Rosén, Malung, spelar 3 uppteckningar från Västerdalarna på fiol (A5 – EÖ 298, A8 – EÖ 299, A10 – EÖ 325). Flersträngsspel.

1975 *Forsens låt.* Anders Rosén, fiol och Roland Keijser, sopransaxofon och tinwhistle, spelar 4 låtar uppteckнade i Härjedalen, Elverum, Dalsland och Västerdalarna (A5 – EÖ 692, A6 – EÖ 827, B1 – EÖ 77, B4 – EÖ 368). Anders spelar på en norskbyggd fiol med två resonanssträngar som han kallar »svensk folkmusikfela». Flersträngsspel tillsammans med saxofonen. I B1 tinwhistle och fiol med liggande bordun.

1975 *Stamp, tramp och långkut.* Anders Rosén och Kalle Almlöf spelar 3 låtar uppteckнade i Västerdalarna (A8 – EÖ 315, A9 – EÖ 399, A10 – EÖ 296). De spelar fiol »grovt och grant» och håller fiolerna mot bröstet. Flersträngsspel. Inspelningen är gjord till dans.

1978 *Lika många fötter i taket som på golvet.* Leif (Olsson) Stinnerbom (f. 1956), Arvika och Mats Edén (f. 1957), Karlstad, spelar 12 låtar uppteckнade i Värmland (A2 – EÖ 268, A3 – EÖ 265, A4 – EÖ 271, A6 – EÖ 261, A7 – EÖ 274, B1 – EÖ 264, B2 – EÖ 270, B4 – EÖ 275, B5 – EÖ 259, B6 – EÖ 267, B7 – EÖ 279, B8 – EÖ 263). De spelar fiol (Leif på fiol av hardingfeletyp) i vissa låtar solo, i andra samspel »grovt och grant». Genomfört flersträngsspel. Inspelningen är gjord till dans. Båda håller fiolen mot bröstet. Inger (Hallström) Stinnerbom sjunger fyra visor uppteckнade av Övergaard i Värmland (A1 – EÖ 172, A9 – EÖ 184, A12 – EÖ 185, B10 – EÖ 180).

1980 *Gränslöst.* Marie Stensby (f. 1959), Tanum, spelar 8 låtar uppteckнade i Bohuslän (A2 – EÖ 61, A4 – EÖ 56, A6 – EÖ 13, A9 – EÖ 25, B1 – EÖ 57, B4 – EÖ 40, B7 – EÖ 70, B11 – EÖ 77). Hon spelar fiol, delvis solo, delvis i samspel med Per Gudmundsson. Flersträngsspel.

1981 *Kalle Almlöf.* Tillsammans med några spelmansvänner spelar Kalle Almlöf låtar från olika delar av Dalarna. Han spelar en låt uppteckнad av Övergaard i Västerdalarna (A8 – EÖ 370). Den spelas i samspel »grovt och grant» med Anders Rosén. Vanlig fiolhållning. Flersträngsspel.

1981 *Luther på axeln och Fan i fötterna.* Bromans övertonskapell, dvs. Fred Lane, tvåradigt dragspel och Kjell Westling, sopraninosaxofon, spelar en polska från Västerdalarna. De uppger att de lärt polskan av Kalle Almlöf och Anders Rosén under tidigt 70-tal i Uppsala. I botten ligger en uppteckning av Övergaard (EÖ 370) som här alltså spritts gehörsvägen.

1981 *Låtar på Dal.* Marianne Skagerlind (f. 1951) och Einar Hansander (f. 1938), Vänersborg, fiol, spelar 4 polskor uppteckнade efter dalslandsspelmän (A3 – EÖ 74, A5 – EÖ 97, B4 – EÖ 67, B5 – EÖ 110). Tre av polskorna framförs med genomfört flersträngsspel i båda fiolerna.

1982 *Låtar från Kynnefjäll.* Svarteborgs spelmanslag spelar 7 låtar uppteckнande i Bohuslän och Dalsland (A6 – EÖ 20, A7 – EÖ 40, A11 – EÖ 56, B1 – EÖ 57, B5 – EÖ

68, B11 – EÖ 13, B12 – EÖ 14). Spelmanslag med enbart fioler. I några andra låtar på skivan används dragspel som ackompanjemang, men inte i dessa sju. Låtarna har arrangerats av lagets ledare, Lars Ahlberg. Ytterligare en låt upptecknad av Övergaard (EÖ 65) spelas i stämspel av två spelmän (A12).

1983 *Vanndaslåt. Folkmusik från Dalsland.* Robert Eriksson (f. 1950) och Clas-Göran Jansson (f. 1958) spelar på fiol 4 uppteckningar från Dalsland (A1 – EÖ 106, A2 – EÖ 66, A5 – EÖ 101, B1 – EÖ 67). »Traditionellt» stämspel blandat med samspel i oktavparalleller. Flersträngsspel i flera låtar.

1983 *Per Gudmundsson, säckpipa.* Tillsammans med Ola Bäckström, fiol, spelar Per Gudmundsson (f. 1955) på säckpipa en uppteckning från Västerdalarna (A2 – EÖ 341). I samspelet gör fiolen understämma till säckpipans melodistämma. Genomgående bordun.

1985 *Kalle Almlöf spritt mor esamin.* Kalle Almlöf spelar här fiol solo. Av skivans 24 låtar är 16 hämtade ur Övergaard-utgåvan (med nummerhänvisning till boken). Kalle använder fortfarande flersträngsspel men har övergått till gängse fiolhållning under hakan liksom i skivan från 1981.

1985 *Vildhonung.* Groupa spelar 3 polskor upptecknade i Värmland och Bohuslän (A2 – EÖ 10, A5 – EÖ 208, B3 – EÖ 236). Här har de folkmusikaliska gränserna flyttats ut och polskorna är arrangerade för instrument som är främmande i den »traditionella» folkmusikutövningen och man använder sig av elförstärkning. De instrument som kommer till användning är viola d'amore, gitarr, slagverk och diverse blåsinstrument som flöjter, trumpet och saxofoner. Även om gruppen lånat musikaliska stildrag från många olika håll, t. ex. jazz och samtida populärmusik, håller den kvar många av de element som avses ge musiken en folkmusikalisk anknytning, t. ex. bordunspel.

1985 *På gränsen.* Mats Berglund (f. 1956), Åmotfors, fiol och Magnus Thörnblad (f. 1947), munspel, spelar 5 låtar upptecknade i Värmland och i Folldal, Norge (A1 – EÖ 238, A8 – EÖ 802, A11 – EÖ 288, B4 – EÖ 170, B7 – EÖ 212). Mats Berglund, fiol, använder utpräglat flersträngsspel. Munspelet förstärker både melodin och bordunen. Mats uttalar sig på konvolutet: »Min repertoar har påverkats dels av spelmannen Harald Andreasson (f. 1907 i Östervallskog nära norska gränsen), dels av Einar Övergaards folkmusiksamling. De två elementen har sammanfogats och haft betydelse för hur jag spelar på den här skivan.»

1985 *I polskatagen.* Ulf Störling (f. 1959), Bollnäs, fiol, spelar två polskor upptecknade i Hälsingland (A6 – EÖ 564, A7 – EÖ 491). I den ena av låtarna använder han bordunspel genomgående i första reprisen, i övrigt mer sparsamt med dubbelgrepp och medljudande strängar. Inspelningen är gjord i kyrkorum med mycket eko, som förstärker den flerstämmiga klangen.

1989 *Strängt taget. Folkmusik från västra Jämtland–Härjedalen.* Greger Brändström (f. 1964), Sveg, och Lasse Sörlin, Östersund, fiol, spelar en polska upptecknad i Härjedalen efter Per Myhr (A2 – EÖ 679). De spelar genomgående »grovt och grant» med flersträngsspel. Greger Brändström spelar också solo en polska upptecknad efter Chr. Tholsson, Glissjöberg (A11 – EÖ 628). I första reprisen spelar han flersträngsspel med »liggande» bordun, i stort sett efter Övergaards anvisningar. I andra reprisen använder han enstaka medljudande strängar.

Den här förteckningen gör inte anspråk på fullständighet. Men den är tillräcklig för ändamålet här, nämligen att visa på den mångfald av besättningar, instrument och stilar, som kan sägas vara representativ för folkmusikutövningen idag. Där finns hela bredden av samspelsformer: två fiolspelmän i »traditionellt» stämspel och i »grovt och grant», spelmanslag, folkmusikgruppen Groupa med »icketraditionella» instrument och arrangemang. Vi möter också instrumentkombinationer som visserligen inte var ovanliga på Övergaards tid, t. ex. fiol och munspel, men som förvisso inte hade någon högre status hos sekelskiftets folkmusikmissionärer. Vi kan också lyssna till solospelmannens individuella tolkningar och spelsätt som är en syntes av hans musikaliska förebilder och hans egen musikaliska uppfattning. Jag kommer att gå närmare in på detta i nästa avsnitt. I min artikel i boken Folkmusikvågen (Ramsten 1985) framhåller jag som en av de viktiga ingredienserna i 70-talets spelmansmusik att man understryker spelmanslåtarnas funktion som dansmusik. Vi ser detta även här där flera av Övergaards uppteckningar är inspelade till dans, och där också takten markeras starkt av dansarna. I övrigt möter vi inte samma hårda taktmarkering (stampning) i dessa inspelningar som i grammofoninspelningar av spelmansmusik i södra Sverige (Ramsten 1985).

Av förteckningen kan vi också se att grammofoninspelningarna spelat en viss roll i spridningen av Övergaard-låtar innan själva utgåvan publicerades. Av de här uppräknade skivorna publicerades de flesta före 1982, det år då Övergaard-utgåvan kom. Det fanns alltså ett stort intresse för Övergaards uppteckningar redan tidigt hos några av de mönsterbildande spelmännen, som införlivade ett urval Övergaard-låtar med sin repertoar och spelade in dem på grammofon. Det är en liten skara spelmän det är fråga om – ett par från vardera av landskapen Dalarna, Värmland och Bohuslän och vi känner igen flera namn från radioinspelningen som nämnts ovan: Kalle Almlöf, Leif Stinnerbom och Marie Stensby. Kalle Almlöf och Anders Rosén började redan under sin studietid i Uppsala i slutet av 60-talet att studera Övergaards manuskriptsamling och tillägna sig hans låtar från Västerdalarna. (Kalle Almlöf har nämnt att han lärde sig skriva noter genom att kopiera Övergaard-låtar.) De tipsade sedan andra spelmän om Övergaard-materialet, som i sin tur beställde kopior av enstaka uppteckningar. Det var bl. a. denna efterfrågan på materialet från de aktiva spelmännen som ledde till publiceringen av hela materialet.

Grammofoninspelningarna har tillsammans med Övergaard-utgåvan väckt intresse för Övergaards uppteckningar som under 80-talet kunnat avlyssnas allt oftare vid spelmansframträdanden av olika slag, t. ex. Zornmärkesuppspelningarna och större stämmor och sammandragningar som Falun Folk Music Festival. Vid Falufestivalen 1988 framträdde i programpunkten »Spelmanssolister» i Ordenshuset (88-07-13) två yngre spelmän, Mats Berglund från Åmotfors, Värmland (f. 1956) och Mikael Sjögren från Malung, Dalarna (f. 1965) i var sitt program med åtskilliga Övergaard-låtar på repertoaren. De kan anses tillhöra en »andra generation» spelmän som studerat Övergaard-låtarna och som påverkats både av den tryckta utgåvan (jfr Mats Berglunds uttalande i anslutning till skivan från 1985) och den »första generationen» uttolkare i deras hemtrakter. I ex. 1 och 2 ges prov på deras spelsätt.

Radioinspelning 1984

Nytt liv i gamla låtar var samlingsrubriken på några program som spelades in och sändes hösten 1984. Det var i ett samarbete mellan Christina Mattsson, producent vid Riksradion, och mig som programidén kom till och genomfördes, nämligen att inbjuda några spelmän, som vi visste hade ägnat stort intresse åt Övergaards uppteckningar, att framföra dessa i en serie radioprogram. Det blev fem spelmän som inbjöds, representerande de landskap där Övergaard gjort flest uppteckningar, nämligen

Bohuslän – Marie Stensby, Tanum, f. 1959
Värmland – Leif Stinnerbom, Arvika, f. 1956
Dalarna – Kalle Almlöf, Malung, f. 1947
Hälsingland – Gunnar Östergårds, Edsbyn, f. 1956
Härjedalen – Klas Håkan Jonasson, Sveg, f. 1957.

Ett program ägnades också åt Övergaards norska uppteckningar tolkade av en ung norsk spelman, Haakon Asheim, Valdres, på hardingfela. Detta program, producerat av NRK, speglade den renässans för de gamla Valdres-låtarna som Övergaard-utgåvan väckt i detta landskap.

De ovannämnda svenska spelmännen har spelat fiol sedan barndomen och flera av dem har fått sina första fiollektioner i den kommunala musikskolan. Folkmusikintresset har till att börja med odlats i lokala spelmanslag och några av dem är fortfarande starkt engagerade i hemortens spelmansaktiviteter. Marie, Leif och Kalle, är välkända i folkmusikkretsar i både Sverige och Norge. De sistnämnda har publicerat egna grammofonskivor, framträtt vid otaliga konserter och undervisat i låtspel vid kurser runt om i Sverige. Marie och Kalle har studerat vid Musikhögskolan i Stockholm (folkmusikpedagogisk linje) och är när detta skrives verksamma som kommunala musiklärare. Leif har en tjänst som musikantikvarie vid Värmlands museum och Gunnar och Klas Håkan är i det »civila» verksamma som elektriker respektive civilingenjör.

Gemensamt för dessa fem spelmän är att de helt eller delvis under 70-talets folkmusikvåg varit verksamma som spelmän och odlat en lokal låttradition. Den s. k. folkmusikvågen har ju tagit sig många olika musikaliska uttryck, som vi kunde se i föregående avsnitt. En del spelmän har försökt plantera in låtarna i ny musikalisk miljö och bildat grupper med olika instrumentkombinationer i sökandet efter nya musikaliska uttryck. Andra åter har sökt sig tillbaka till historiska förebilder i fråga om spelsätt och instrumentklanger. De fem spelmän som behandlas här hör snarast till den sist beskrivna gruppen, med undantag för Leif, som genom sitt engagement i Groupa (se ovan) hör hemma i båda grupperna. De har ivrigt studerat äldre folkmusikkällor från sina respektive områden – bl. a. Övergaards uppteckningar – och de har sökt upp och lärt av äldre spelmän i sina hemtrakter. Ett par av dem har redan blivit mönsterbildande för nya generationer svenska spelmän både ifråga om repertoarval och spelsätt. Samtidigt bör det påpekas att de i mångt och mycket brutit mot de spelideal som härskat inom spelmansrörelsen de senaste 50 åren.

Som jag nämnde inledningsvis kan det därför vara intressant att se närmare på hur dessa spelmän tolkar äldre notuppteckningar – i detta fall Övergaards uppteckningar

– och jag utgår då från de låtar som de själva valde att spela in för radioprogrammen. (EÖ + nummer hänvisar till låtarnas nummer i den tryckta utgåvan.)

Klas Håkan Jonasson, Sveg:
Polska efter Christoffer Tholson (EÖ 623)
Polska efter Olof Andersson (EÖ 675)
Polska efter Christoffer Tholson (EÖ 629)

Gunnar Östergårds, Edsbyn:
Långdans åt käringarne (EÖ 483)
Långdans åt kararne (EÖ 482)
Slängpolska efter Snickar Erik (EÖ 480)

Marie Stensby, Tanum (numera Föllinge):
Halling efter Niklas Olsson (EÖ 59)
Polska efter Alfred Lundberg (EÖ 46)
Polska efter Niklas Olsson (EÖ 61)
Marsch efter Niklas Olsson (EÖ 56)

Leif Stinnerbom, Arvika:
Polska efter Olof Andersson (EÖ 236)
Polska efter Nils Persson Kihlstedt (EÖ 257)
Polska efter Magnus Olsson (EÖ 275)

Kalle Almlöf, Malung:
Springlek efter Omas Per (EÖ 390)
Springlek efter Omas Per (EÖ 386)
Springlek efter Lissmyr Erik (EÖ 314)
Springlek (eller norska) efter Erkgärds Mats (EÖ 299)

För att få ett hanterligt material har jag här valt att behandla en låt från varje spelman, representerande hans/hennes spelsätt. I notexemplen 3–7 ställs transkriptioner av de fem spelmännens tolkningar mot Övergaards uppteckningar. Notbilden visar tydligt att de unga spelmännen gör högst individuella tolkningar av uppteckningen. Det är definitivt inte fråga om något not-för-not-spel. Och det framgick ju också av deras intervjuuttalanden (se s. 27) att deras avsikt var att tränga bakom notbilden och göra låten till sin, att spela den på det sätt som de anser folkmusikaliskt riktigt. Som jämförelsematerial vill jag här nämna de radioprogram från 1930- och 1940-talen då den tidens stilbildare på folkmusikområdet, redaktör Olof Andersson, professor Sven Kjellström och flera andra, framförde uppteckнade låtar i spelmansprogram. De följde för det mesta notuppteckningarna exakt och framförde dem i kammarmusikaliska arrangemang för två eller tre fioler (ex. 8). Einar Övergaard själv var för övrigt kritisk till dessa radioprogram och kallade denna typ av framföranden för »kvasiförbättrad folkmusik» (Ramsten 1982, s. 22). Kanske han skulle föredragit »1984 års spelmäns» tolkningar?

Vi kan också jämföra 1984 års tolkningar med dem från en spelman ur »mellangenerationen» verksam i spelmansrörelsen, nämligen inspelningar med Hans Bryntesson, f. 1921, under flera år ordförande i Värmlands spelmansförbund. Hans repertoar dokumenterades 1979 av Svenskt visarkiv (också dokumenterad av Värmlands muse-

um) och vid det tillfället spelade han också ett par låtar som han tillägnat sig från Övergaards uppteckningar. Hans spelsätt utgör en stark kontrast till värmlänningen Leif Stinnerboms genomförda flersträngsspel (se nedan och ex. 6b), då han följer notbilden ganska exakt, fast utan utsmyckningar. I en av polskorna (EÖ 216) förekommer enstaka dubbelgrepp som begynnelse- och slutackord. Bryntesson nämnde själv i inspelningsintervjun att han försöker spela dem med »ett enkelt, rättframt spelsätt» som han anser att de bör ha spelats förr. Han spelar alltid med normalstämning och säger sig inte ha träffat på något annat i äldre värmlandsspel förutom i Övergaards uppteckningar.

Av Övergaards anteckningar och kommentarer kan man utläsa uppgifter om spelsättet i olika områden, om tonbildning, om »heterogen rytm», dvs. oliklånga tidsvärden inom takten, om tempot, om ornamentik osv. (Ramsten 1982, s. 22 ff.). Detta har naturligtvis de unga spelmännen studerat och tagit till sig – det kan vi lyssna oss fram till. Som ett exempel vill jag bara peka på Kalle Almlöfs tolkning av springleken, där tidsvärdet på taktens tre delar är korta ettor och markerat längre tvåor. Detta kan jämföras med Övergaards notering av taktarten i en första utskrift av springlekarna i Västerdalarna: $^1/_2+2/4$ och hans notering att förhållandet mellan taktdelarna i springlekarna skulle vara ungefär $1:1\,^1/_2:1$ (Ramsten 1982, s. 206).

Men här skulle jag vilja ta upp till diskussion en annan parameter i spelmännens utförandepraxis, *bordunspelet* eller *flersträngs-spelet*, dvs. utnyttjande av medljudande strängar och dubbelgrepp, en utförandedetalj som är högst påtaglig dels vid avlyssningen av de nämnda grammofoninspelningarna, dels i de här behandlade radioinspelningarna. Övergaard nämner inte mycket om medljudande strängar och dubbelgrepp. En av de få anteckningar han gjort om detta lyder: »Den uppstämda basen (A-bas = hög bas i motsats till låg bas) spelas ej på i egentlig mening; den bidrar blott som medljudande» (Ramsten 1982, s. 26). Men, som jag skriver i inledningen till boken, andra uppteckningar och senare inspelningar tyder på att »uppstämd bas» och medljudande strängar använts i betydligt högre utsträckning än vad som framgår av Övergaards uppteckningar – åtminstone i låtmaterialet från Norge och västra Sverige.

Av de fem spelmännen som medverkade i radioprogrammen är det två som inte i nämnvärd grad använder medljudande strängar och dubbelgrepp, nämligen Gunnar (ex. 4b) och Klas Håkan (ex. 3b). Hos den sistnämnde förekommer primen i vissa kadenser. Kvinterna i takt 12 & 13 och 16 & 17 är dubbelgrepp. De övriga tre spelmännen däremot använder sig rikligt av flersträngsspel, ibland i form av dubbelgrepp, men oftast är det fråga om lös sträng som ljuder med och fungerar som liggande bordun. I vissa tonarter underlättas bordunspelet på lösa strängar av att man stämmer om fiolen – i A- och D-tonarter t. ex. stämmer man upp G-strängen till A (= A-bas). I ex. 5b, 6b och 7b använder spelmännen A-bas.

Om vi lyssnar till/tittar närmare på Maries version av marschen (ex. 5b) märker vi att det ljuder tvåstämmigt genom nästan hela låten. Hon använder alla slags intervall från prim till oktav och för det mesta står en medljudande lös sträng för en av tonerna i intervallen. I takt 10 & 11, t. ex., tar hon dock dubbelgrepp. Om vi jämför hennes framförande med inspelningar av äldre spelmän från Bohuslän (t. ex. grammofonskivan »Visor och låtar från Bohuslän», Caprice CAP 1094) kan vi höra att de också använder en hel del bordunspel, men inte så genomfört som hos Marie.

Ex. 6b är en transkription av Leifs version av en värmlandspolska. Där är bordunspelet helt genomfört – till 100 %. För att förstärka flerstämmigheten, att få polskan att låta fylligare, spelar han på en fiol av hardingfeletyp med resonanssträngar och med flakt stall som underlättar spel på flera strängar samtidigt. Han håller fiolen mot bröstet. Till skillnad mot Marie och Kalle använder han nästan uteslutande stora intervall, från kvint till oktav, i sitt bordunspel – och inga terser alls!

Kalle är den mest erfarne spelmannen av de fem. Redan vid 70-talets början blev han tillsammans med spelkamraten Anders Rosén förebild för många spelmän i hela landet och många har influerats av hans spelstil. I ex. 7b ser vi att han varierar mellan monofont och »polyfont» spel på ett sätt som är vanligt i t. ex. rörostrakten i Norge (Nyhus 1973). Polskor och springlekar av den här typen med en repris som karakteriseras av melodisk rörlighet och en annan som är mer suggestivt rytmisk spelas ofta omväxlande monofont (1:a reprisen) och med flersträngsspel (2:a reprisen; jfr Ramsten 1976). Kalle använder, liksom de andra, oftast medljudande strängar i sitt bordunspel, men dubbelgrepp förekommer också t. ex. i takt 11 och 14. I intervjun menade Kalle att han i fråga om flersträngsspel i huvudsak lyssnat på malungsspelmannen Herman Strömberg. Äldre inspelningar med Strömberg avslöjar att denne ändå inte använder flersträngsspel i samma utsträckning som Kalle. Däremot finns det inspelningar med andra äldre spelmän från Västerdalarna som har ett mer genomfört bordunspel, t. ex. Troskari Matts från V. Fors och Lars Wilhelm Johansson från Lima (SR L-B 10.660: 16 & SVA BB 94–95).

Det utbredda bordunspelet hos Marie, Leif och även Kalle – och också hos många andra unga spelmän i framför allt 70-talets Sverige (jfr Ramsten 1985) – får oss att ställa frågan: Varifrån har man hämtat mönstret? Går vi till våra äldsta inspelningar av spelmän finns där på vissa håll bordunspel, som redan nämnts, men inte i den utsträckningen. Och det bryter helt mot spelsättet hos mellangenerationens spelmän verksamma från 1940-talet och framåt, framför allt inom spelmansrörelsen, som har ett klart monofont spelsätt (liksom Gunnar och Klas Håkan; jfr också Hans Bryntesson s. 34).

Troligen får vi gå över gränsen till Norge för att hitta mönstret. Från tidigt 70-tal har många svenska spelmän och dansare haft intensiv kontakt med norska spelmän, framför allt i rörosdistriktet, men också i andra områden, t. ex. vissa hardingfeledistrikt. Sven Nyhus har i sin bok *Pols i Rørostraktom* lämnat en uppställning över flerstämmigt spel i olika norska områden. Vi får den genomsnittliga procenten räknat på fem låtar från varje spelman:

Vanlig fiol:

Rörosdistriktet	47 %
Engerdal och Trysil	82,5 %
Otadalen	57,5 %

Hardingfela:

Voss-Hardanger	76 %
Övre Hallingdal	96 %
Telemark	93 %

Som vi ser är det en hög procent bordunspel i samtliga områden. I hardingfeleområdena – med sin speciella repertoar och spelteknik (Bjørndal–Alver 1985, s. 115 f.) – är procenten naturligtvis högst. Vi kan ju jämföra med vår värmländske spelman, Leif, som ju också spelade på en resonansströngad fiol av hardingfeletyp. Hans bordunspel ligger nära 100 %, och Maries ligger inte så långt efter, medan Kalles, som förut nämnts, ligger mer i paritet med rörosspelmännens.

Men det är givetvis inte fråga om något övertagande eller slaviskt härmande av norskt bordunspel hos de svenska spelmännen. De har i högsta grad utvecklat och odlat ett individuellt bordunspel. Det kan vi se av uppställningen över använda intervall i bordunspelet (ex. 9). Våra tre spelmän skiljer sig åt väsentligt därvidlag. Som förut påpekats använder Leif nästan enbart större intervall, från kvint till oktav, och inga terser alls, medan Marie, förutom de större intervallen, har en hög frekvens primer, sekunder och terser. Användningen av prim, alltså en och samma ton spelad på två strängar i avsikt att förstärka en ton, förekommer i både svensk och norsk spelmansmusik, men är framför allt vanlig i hardingfelespelet. Också septiman (jfr Marie och Leif) är vanlig i hardingfelespelet.

Men det vore nog fel att enbart vända blickarna västerut i sökandet efter mönster för förändrade spelsätt. Säkerligen är spelmännens bordunspel också ett utslag av det internationella bordunintresset som bl. a. innebär en revival för historiska borduninstrument som säckpipa, vevlira, stråkharpa, äldre former av nyckelharpa etc. Detta intresse har odlats och utvecklats parallellt i andra revivalrörelser, t. ex. föreningar och grupper för tidig musik. Under 80-talet har det startats allt fler kurser i att bygga och spela »borduninstrument» och det hålls årligen ett par, tre bordunstämmor i Sverige.

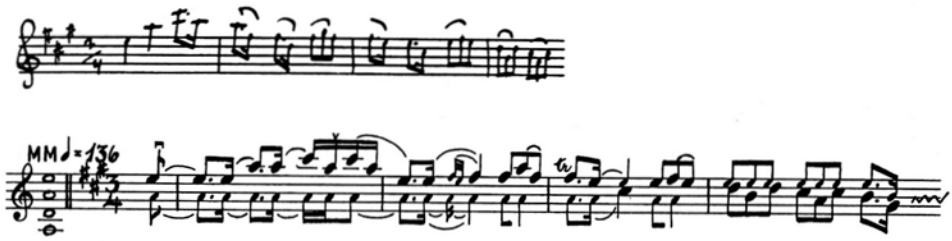
Vi kan konstatera att de unga spelmännen med sitt bordunspel skapat ett nytt »sound» inom svensk spelmansmusik och att de i det medvetna sökandet efter nya musikaliska uttrycksmedel inte vänt sig till konstmusiken (som många »odlare» av folkmusik tidigare gjort) utan delvis till *andra folkmusikaliska miljöer,* delvis till *historiska källor och förebilder.* Man kanske också vågar säga att de »förstärkt» den egna lokala traditionen.

Trots olikheterna i tolkningen av låtuppteckningarna är det mer som förenar de unga spelmännen än skiljer dem åt. Medan man hos förra seklets spelmän – de som Övergaard mötte och tecknade upp efter – kan se en stark lokal förankring när det gäller repertoar, spelstil och funktion (jfr också Ramsten 1976) kan vi hos de unga spelmännen snarare se en grupp musiker, vars gemensamma intresse är att *odla* denna äldre, lokala spelmansmusik. De tre spelmännen från västra Sverige, Marie, Leif och Kalle, t. ex. som varit verksamma som spelmän sedan i stort sett 70-talets början, har mycket gemensamt inte bara i fråga om spelteknik, utan också ifråga om folkmusikaliska ideal och inställning till spelmansmusiken. De har besökt otaliga spelmansstämmor i olika delar av Sverige, lyssnat på varandra och även spelat tillsammans, undervisat på kurser, besökt och spelat tillsammans med norska spelmän, framför allt rörosspelmännen, vid åtskilliga tillfällen. De har diskuterat folkmusikens villkor och existens och känner varandra väl. De har var för sig publicerat flera grammofonskivor och de kan sägas vara »kändisar» i dagens folkmusiksverige. M. a. o. de känner troligen mer samhörighet med varandra än med sina hemorters musikliv, där det säkerligen är

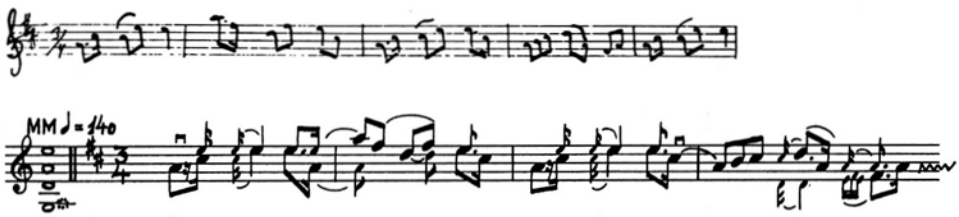
många som inte vet vad de sysslar med p. g. a. de gränser mellan olika musikgenrer som existerar i dagens Sverige.

De fem spelmän som här presenterats spelande Övergaard-låtar har medvetet valt denna repertoar, liksom de medvetet ägnar sig åt folkmusik i stället för jazz, rock, Mozart eller Beethoven. De är alla notkunniga men föredrar att lära sig låtar gehörsvägen och lär själva ut gehörsvägen. Detta gör att det framöver kommer att finnas spelmän som lär sig Övergaard-låtarna på gehör (s. k. muntlig tradition) och som då troligen också övertar de spelsätt som nu existerar – samtidigt som det naturligtvis kommer att finnas de som går direkt till uppteckningarna och gör sin tolkning. Gehörsinlärningen kan ske vid de många populära spelmanskurserna, men också – och kanske framför allt – via inspelningar på grammofon, från radion osv. Här möter vi alltså en ny form av tradering, en mediatradition om man så vill, en konsekvens av samtida teknologi. Denna mediaöverföring är en envägskommunikation (från givare till mottagare) i motsats till den gehörsinlärning som sker vid »levande» möten mellan två eller flera spelmän (som inbegriper en »feed-back»; jfr Ong 1982, s. 176). Men samtidigt bör vi vara medvetna om att det i vårt teknologiska samhälle sällan är fråga om inlärning från *antingen* skriftliga *eller* ljudande källor. Det handlar snarare om en syntes av flera traderingssätt (Bohlman 1988, s. 30). Detta växelspel kan ses som en viktig dynamisk kraft i ett levande musiksamhälle.

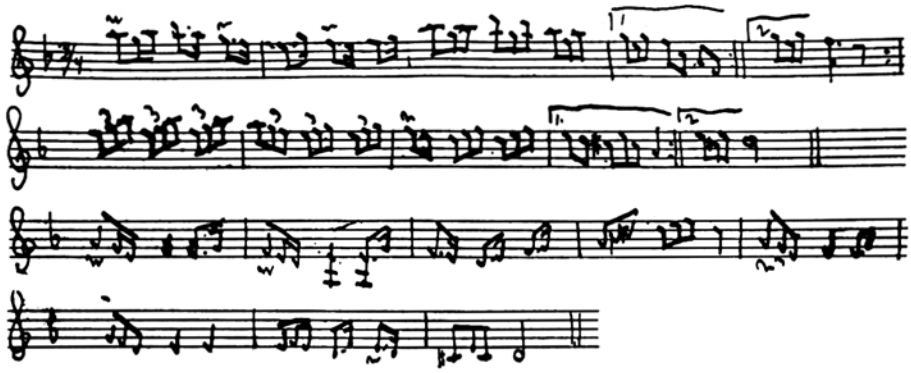
MUSIKEXEMPEL

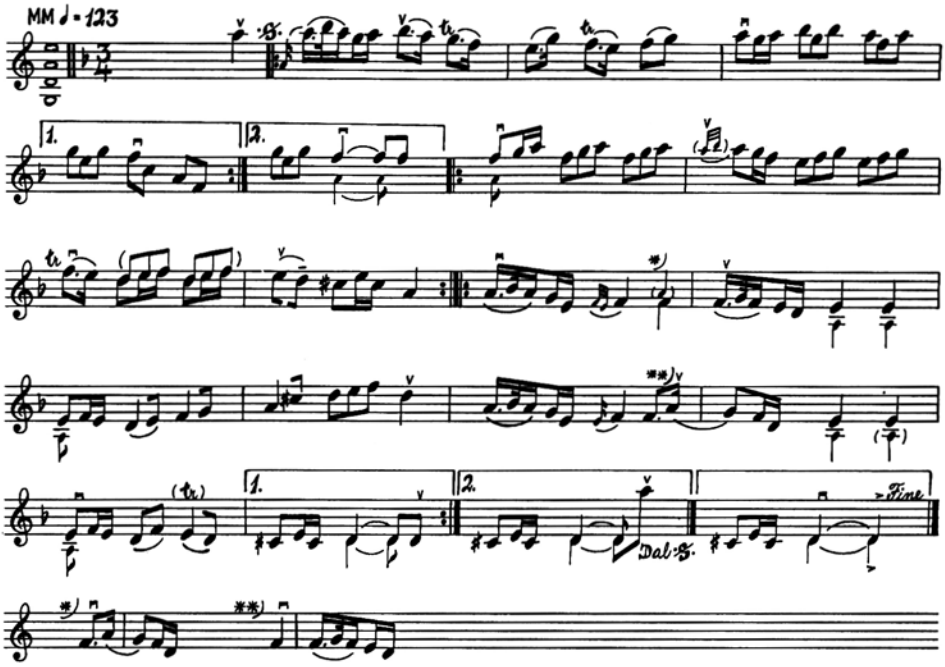


Ex. 1. De första takterna av en värmlandspolska (EÖ 212) uppteckнad av Einar Övergaard. Det översta notsystemet visar Övergaards uppteckning, det undre Mats Berglunds tolkning av samma polska. Trsk: Sven Nyhus.



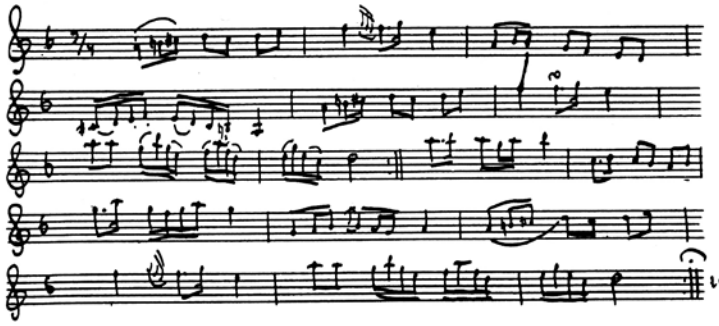
Ex. 2. De första takterna av en västerdalspolska (EÖ 355) uppteckнad av Einar Övergaard. Det översta notsystemet visar Övergaards uppteckning, det undre Magnus Sjögrens tolkning av samma polska. Trsk: Sven Nyhus.

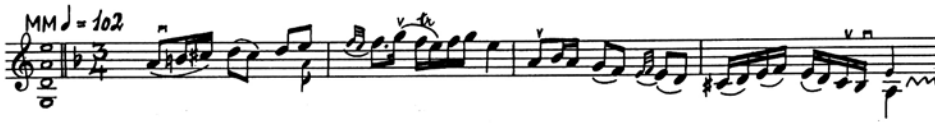




Ex. 3 a. Polska upptecknad av Einar Övergaard 1899 efter Christoffer Tholson, Glissjöberg, Härjedalen (EÖ 629).

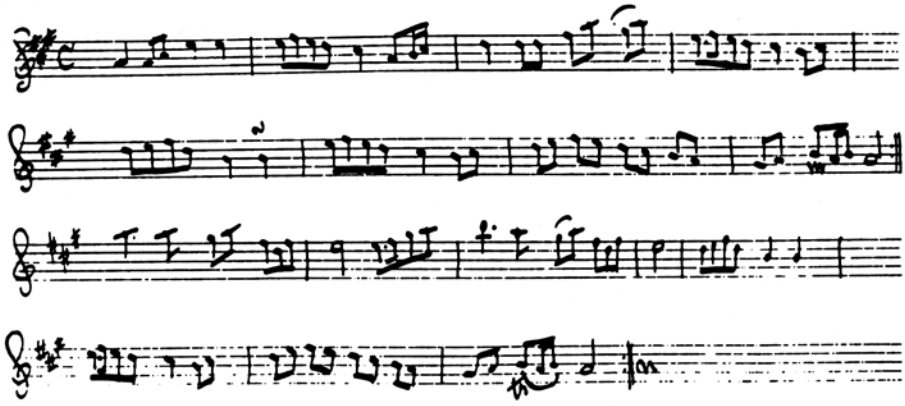
Ex. 3 b. Samma polska spelad av Klas Håkan Jonasson, Sveg, 1984. Trsk: Sven Nyhus.

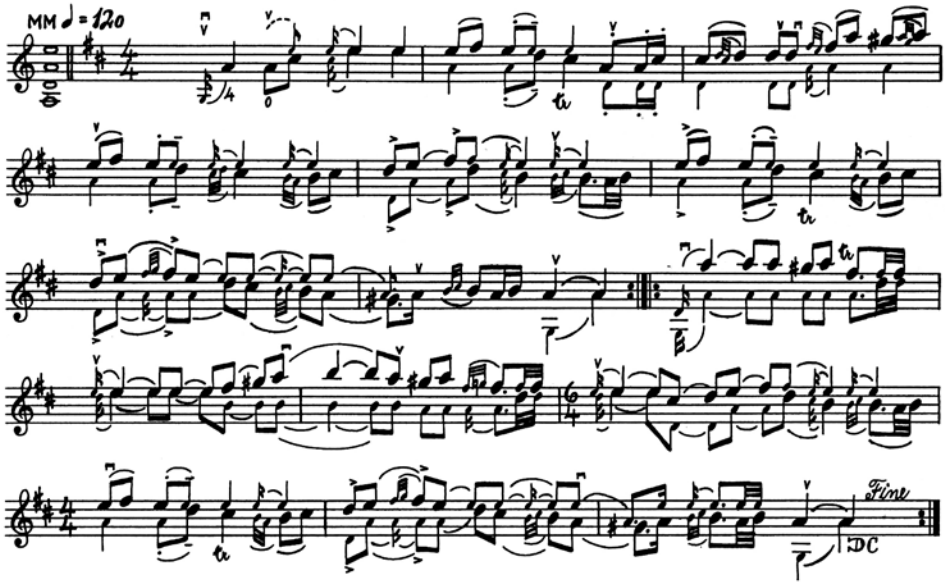




Ex. 4 a. Polska upptecknad av Einar Övergaard 1899 efter Snickar Erik, Ovanåker, Hälsingland (EÖ 523).

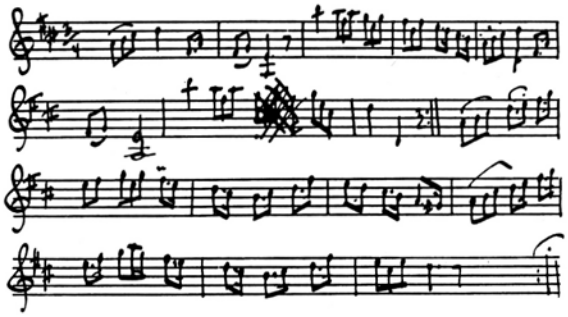
Ex. 4 b. Första takterna av samma polska spelad av Gunnar Östergårds, Edsbyn, Hälsingland, 1984. Trsk: Sven Nyhus.

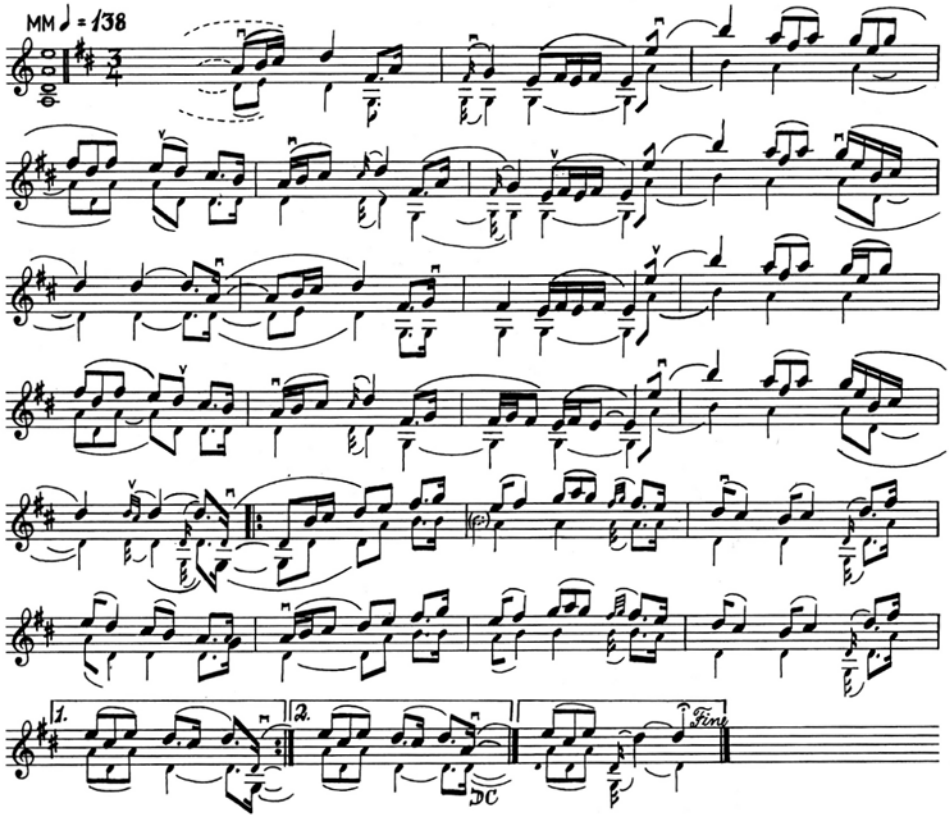




Ex. 5 a. Marsch upptecknad av Einar Övergaard 1901 efter Niklas Olsson, Rimseröd, Bohuslän (EÖ 61).

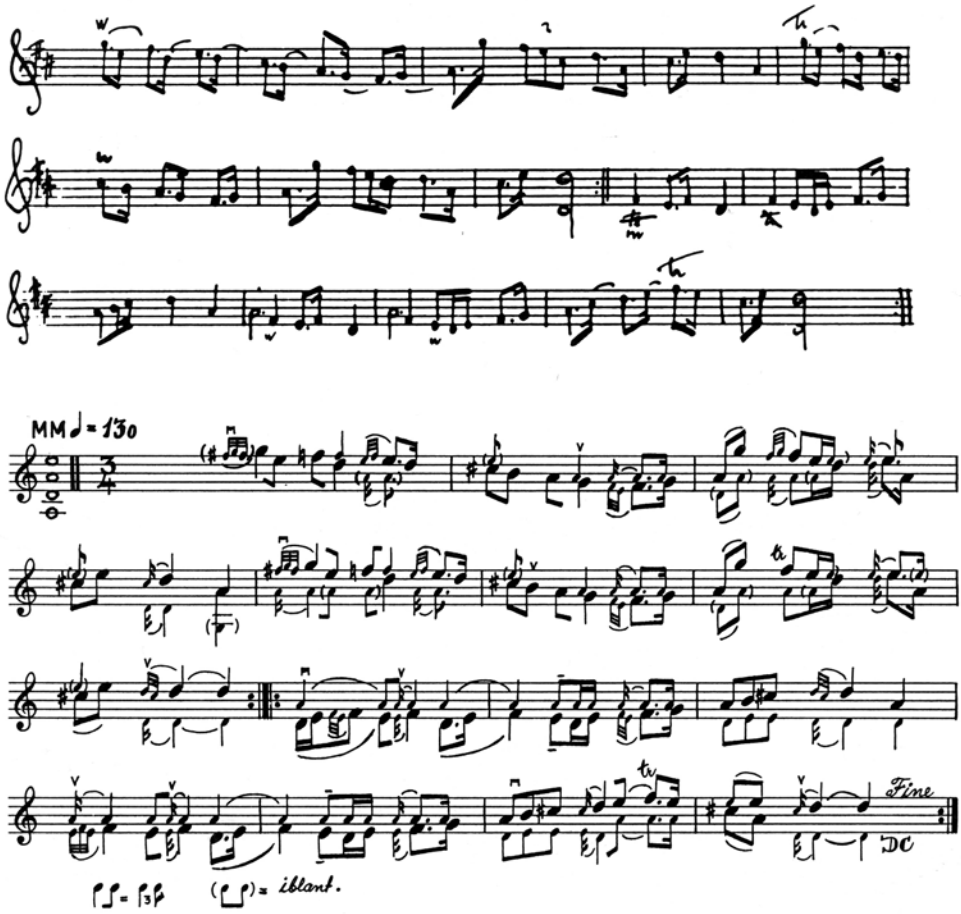
Ex. 5 b. Samma marsch spelad av Marie Stensby från Tanum, Bohuslän, 1984. Trsk: Sven Nyhus.





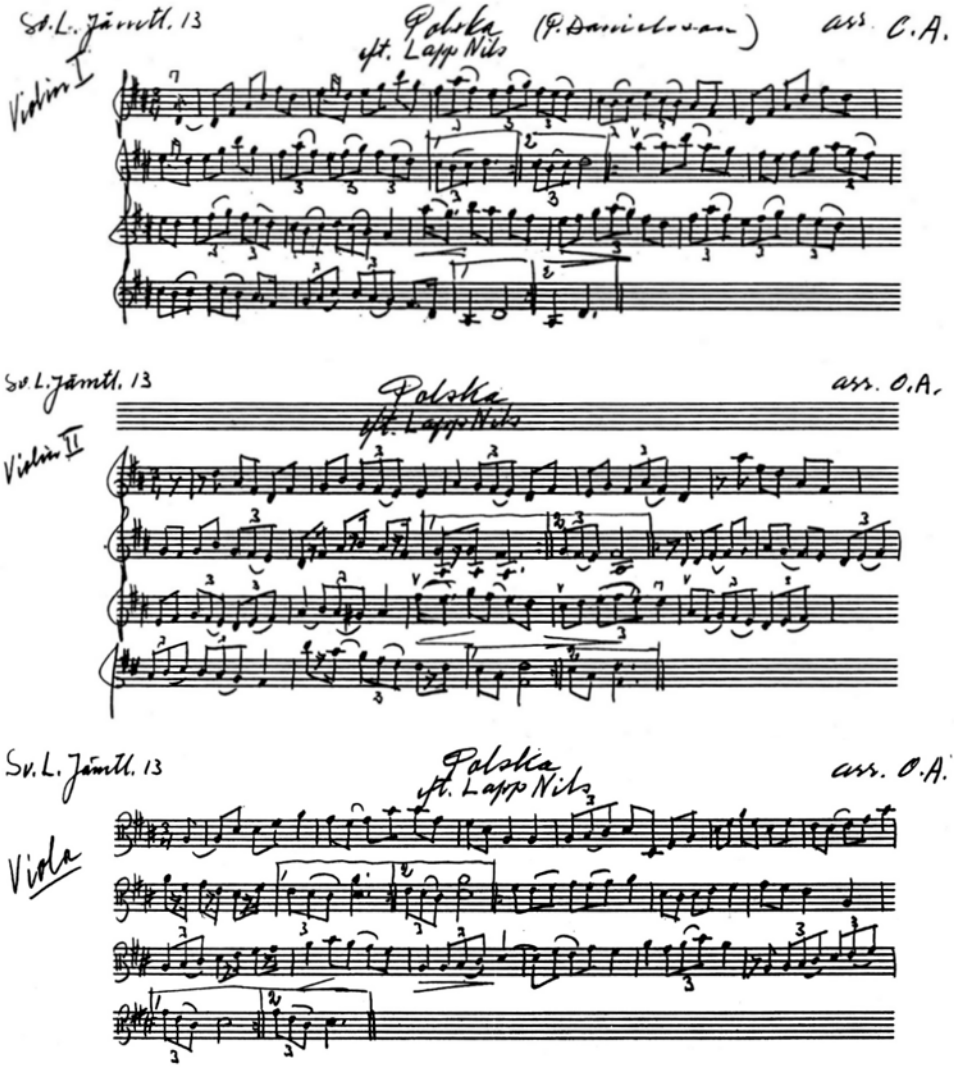
Ex. 6 a. Polska upptecknad av Einar Övergaard 1898 efter Olof Andersson, Eda, Värmland (EÖ 229).

Ex. 6 b. Samma polska spelad av Leif Stinnerbom, Arvika, Värmland, 1984. Trsk: Sven Nyhus.

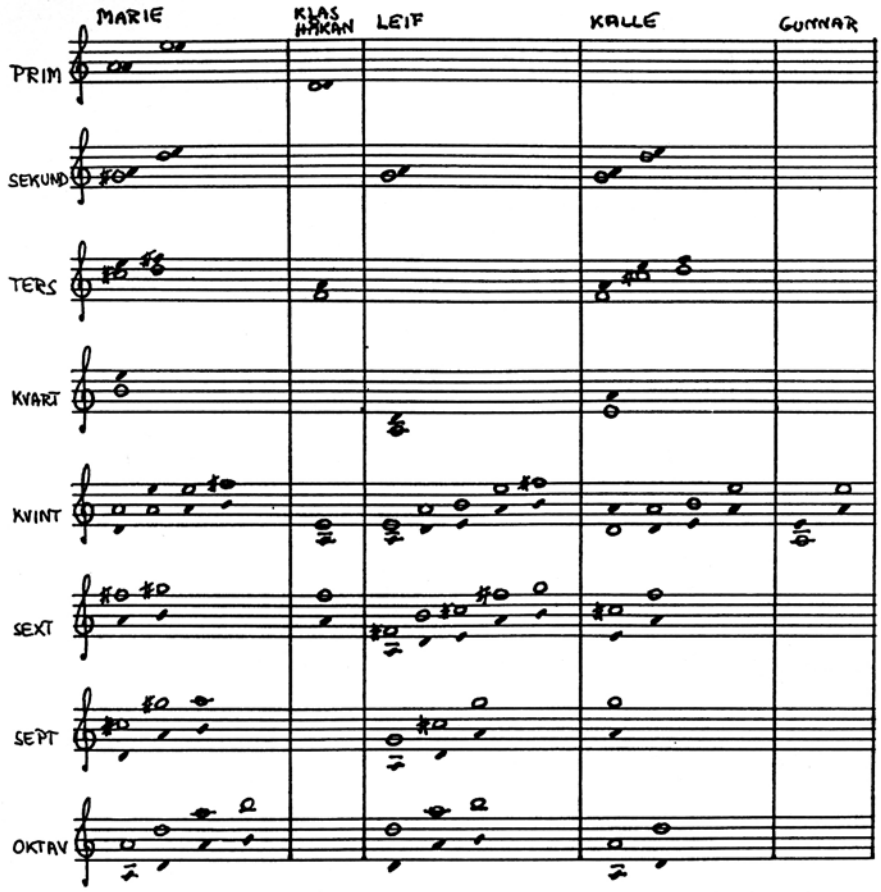


Ex. 7a. Springlek upptecknad av Einar Övergaard 1897 efter Omas Per, Transtrand, Dalarna (EÖ 390).

Ex. 7b. Samma springlek spelad av Kalle Almlöf, Malung, Dalarna, 1984. Trsk: Sven Nyhus.



Ex. 8. Lapp Nils-polska i arrangemang för 2 violiner och viola av Olof Andersson. MS i Musikmuseet.



Ex. 9. Uppställning över de intervall som de fem spelmännen använder i sitt flersträngsspel i de transkriberade låtarna. De ofyllda noterna markerar melodiförande toner, de fyllda medljudande genom spel på lös sträng eller dubbelgrepp.

LITTERATUR OCH KÄLLOR

LITTERATUR

Bjørndal–Alver 1985. Bjørndal, Arne & Alver, Brynjulf, – *og fela ho lét. Norsk spelemannstradisjon.* 2. utgåve. Bergen.

Bohlman 1988. Bohlman, Philip V., *The Study of Folk Music in the Modern World.* Indiana University Press.

Kvifte 1985. Kvifte, Tellef, »Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk», *Arne Bjørndals hundreårsminne.* Bergen.

Ling–Ramsten 1990. Ling, Jan & Ramsten, Märta, »Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik», *Musik och kultur.* Lund.

Nyhus 1973. Nyhus, Sven, *Pols i Rørostraktom.* Oslo.

Ong 1982. Ong, Walter J., *Orality and literacy. The technologizing of the word.* London & New York.

Ramsten 1976. Ramsten, Märta, »Hurven – en polska och dess miljö», *Sumlen* 1976.
— 1982. Ramsten, Märta, *Einar Övergaards folkmusiksamling*. Uppsala.
— 1985. Ramsten, Märta, »Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik», *Folkmusikvågen*. Stockholm.

INSPELNINGAR

SR L-B 10.660: 16 Troskari Mats Olsson, Malung. Insp. 1949 av Matts Arnberg.
SVA BB 94 Lars Wilhelm Johansson, Lima. Insp. 1954 av Rudolf Sundqvist, Malung.
SVA BB 95 Herman Strömberg, Malung. Insp. 1954 av Rudolf Sundqvist, Malung.
SVA BA 1497 Arne Nordengren, Avradsberg. Insp. 1972 av Gunnar Ternhag, Svenskt visarkiv.
SVA BB 2394, 2396 Samuel Johansson »på Stortorpet», Arvika. Insp. 1976 & 1979 av Leif Stinnerbom.
Värmlands museum Bd 49 Hans Bryntesson, Arvika. Insp. 1978 av Ann-Marie Ohlsson.
SVA BA 3275–77 Hans Bryntesson, Arvika. Insp. 1979 av Märta Ramsten, Svenskt visarkiv.
SVA BB 2696–2699 Råmaterial till radioprogramserien »Nytt liv i gamla låtar» 1984. Producent: Christina Mattsson.
SVA BA 3896 Mikael Sjögren, Malung. Insp. vid FFF, Falun 1988 av Märta Ramsten, Svenskt visarkiv.
SVA BA 3897 Mats Berglund, Åmotfors. Insp. vid FFF, Falun 1988 av Märta Ramsten, Svenskt visarkiv.

GRAMMOFONSKIVOR

Västerdalton. Kalle Almlöf, fiol, Anders Rosén, fiol, m. fl. Fjedur LP 72–001 (1972).
På vandring med Lejsme Per. Lekar och läten från Västerdalarna och Värmland. Anders Rosén, fiol och spelpipa, m. fl. 88–1 (1973).
Visor och låtar från Bohuslän. Caprice CAP 1094 (1974).
Forsens låt. Anders Rosén, fiol och Roland Keijser, sopransaxofon. Hurv KRLP-1 (1975).
Stamp, tramp och långkut. Kalle Almlöf, fiol och Anders Rosén, fiol. Hurv KRLP-2 (1975).
Lika många fötter i taket som på golvet. Lekar och visor från Jösse härad. Mats Edén, fiol, Leif Olsson Stinnerbom, fiol, m. fl. Oktober OSLP 522 (1978).
Gränslöst. Marie Stensby och Per Gudmundsson spelar låtar från norra Bohuslän. Amigo AMLP 703 (1980).
Kalle Almlöf med bl. a. Anders Rosén. Amigo AMLP 704 (1981).
Luther på axeln och Fan i fötterna. Bromans Övertonskapell. Krokben K-2 (1981).
Låtar på Dal. Folkmusik från Dalsland spelad av Einar Hansander och Marianne Skagerlind, fiol. DMC Lp 201 (1981).
Låtar från Kynnefjäll. Svarteborgs spelmanslag. SbSml 8201 (1982).
Vanndaslåt. Folkmusik från Dalsland. Clas-Göran Jansson, fiol och Robert Eriksson, fiol. Harmonica HRMLP-1 (1983).
Per Gudmundsson, säckpipa. GIGA Glp-8 (1983).
Kalle Almlöf spritt mor esamin. Amigo AMLP 714 (1985).
Vildhonung. Groupa. Amigo AMLP 713 (1985).
På gränsen. Mats Berglund, fiol och Magnus Thörnblad, munspel och sång. Cinnober CIN-LP-4 (1985).
I polskatagen. Ulf Störling spelar gammal dansmusik från Hälsingland. Hurv KRLP-10 (1985).
Strängt taget. Folkmusik från västra Jämtland–Härjedalen. Greger Brändström, fiol och Lasse Sörlin, fiol. Siljum BGS 8917 (1989).

SUMMARY

Noted down 1897—Recorded 1984. Aspects of interpretation and the process of transmission using Einar Övergaard's collection of folk music

What does an edition of fiddler's tunes mean for folk musicians in Sweden today? How does it steer the fiddler's idea of written music? How do present-day folk musicians interpret documentation which is nearly a hundred years old and what musical means of expression do they attach to it? Above all, should not the interpretations of the young folk musicians give a gauge of trends as to the playing ideals of today? And can these in their turn, via sound media, give rise to a new oral tradition?

These and a number of other questions have become burning issues for the author through her publication in 1982 of Einar Övergaard's folk-music collection of melodies and songs, noted down in different parts of Sweden and Norway betwen 1892 and 1904. With this edition a large playing public gained access to the material, and during the 1980s Övergaard's collections have been played by an increasing number of young folk musicians; it has also been possible to hear them on radio programmes, at concerts, and on the gramophone.

Märta Ramsten first goes into the relation between oral and written tradition and draws a number of parallels with Walter Ong's discussion in his book Orality and Literacy (1982), including how a printed edition in itself has an intrinsic force of conclusiveness which appears to have a seductive effect on the reader/receiver; while a manuscript which reflects its originator's doubts and contemplations gives the person on the receiving end room for his own interpretations—and this comes nearer to the oral presentation.

The author then examines the recordings of Övergaard's collections, partly on gramophone and partly in a number of radio programmes, »New Life for old Tunes», which was broadcast in the autumn of 1984, where five young fiddlers were invited to play Övergaard material. Thinking of their interpretations she gives closer attention to an examination of a practical performance parameter i.e. multi-string technique of many young fiddlers. She states that with this multi-string technique they have changed the sound-picture of fiddler's music in Sweden and have used as their prototypes archive recordings of old players, historical sources, and contacts with Norwegian players during the -70s and -80s. Interest in drone instruments both in Sweden and on the Continent has also, of course, been of significance to players.

A new generation of folk musicians who learn Övergaard tunes by ear from gramophone and radio recordings, but also on courses, is now coming up. At the same time they have access to the written source. A synthesis is therefore achieved of several ways of passing on traditional material, an interplay which can be seen as an important and dynamic force in a living musical society.