

# MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 1. MUSIKODLINGEN 1810-1920

**Kapitel 6. Folkmusiken som nationell och provinsial symbol**  
*(Anna Ivarsdotter-Johnson och Märta Ramsten)*

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-75-2)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



## 6. FOLKMUSIKEN SOM NATIONELL OCH PROVINSIELL SYMBOL

De svenska folkvisorna fördes från 1800-talets mitt ut över kontinenten med sångerskor som Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe. Genom dem fick den svenska folkmusiken en plats – om än en blygsam sådan – på de europeiska konsertesträderna vid sidan av Liszts ungerska rapsodier, Chopins polonaiser och Ole Bulls »sæterbesøk». 1868 gjorde Christina Nilsson stor succé på Parisoperan som Ofeelia i Ambroise Thomas' opera *Hamlet*, en roll skriven direkt för henne. I vansinnesscenen hade tonsättaren som extra krydda lagt in en nordisk exotism – *Näckens polska*. Så omvandlades den dansmelodi, som med Afzelius' text en gång väckt sådan hänförelse i Götiska förbundet, till en briljant fransk koloraturaria – ett exempel bland många på de märkliga kulturbrygder som kunde uppstå genom romantikens faiblesse för det fjärran liggande i tid och rum.

I den svenska musikdebatten och i recensionerna av Dybecks konserter (se s. 68) framfördes på 1850–60-talen allt oftare krav på en rikare konstnärlig behandling av det folkmusikaliska råmaterialet. Dybeck hade visat fram »malmklimparna» – nu gällde det att »bryta upp de rika ådrorna». Man efterlyste tonsättare med »vilja och förmåga att bearbeta dem, att med konstens hjälpmedel sofra och förädla den guldbemängda malmen» (Aftonbladet 31/3 1862). Tiden var mogen för tonsättarna att ta det avgörande steget – från arrangemang och citat av folkmelodier till eget komponerande »i folkton». August Södermans skådespelsmusik, bondbröllop och visor i folkton banade väg.

Parallellt med denna framväxt av ett nationellt tonspråk på folkmusikalisk grund, fortsatte den trägna dokumenteringen av folkets kultur – men nu utifrån delvis andra förutsättningar. Skandinavismens liberala folkbildningsideal gjorde sig fortfarande gällande inom forskning och kulturliv, även om dess politiska idéer akterseglats. Nygoticismen, som från 1860-talet gav nya impulser inom bildkonst, arkitektur, litteratur och musik, sökte inspiration i folkkulturens alster. Från 1870-talet intensifierades insamlingsverksamheten under fastare

former, den organiserades och institutionaliserades. Ett vitalt centrum fick den i Artur Hazelius' Skandinavisk-etnografiska samling och det av honom grundade Nordiska museet. Vid universiteten i Uppsala, Lund och Helsingfors bildades på 1870-talet de första landsmålsföreningarna. De var framför allt inriktade på kartläggningen av svenska dialekter, men även på andra aspekter av folklivet, inte minst folkmusiken. Denna förankring i den förhållandevis väl utvecklade språkforskningen innebar skärpta krav på vetenskaplig akribi. Verksamheten var nära knuten till de olika studentnationerna och fick därigenom en klart provinsiell prägel. Här lyftes de olika landskapens skatter av sagor, sägner och visor fram i ljuset. Så skapas tidigt ett underlag för den provincialism, som gav en sådan vitalitet åt nittioalets litteratur, måleri och musik.

Inom landsmålsföreningarna fostrades flera av det sena 1800-talets ledande folkmusiksamlare. Av Skånska landsmålsföreningen i Lund utsågs 1887 juristen Nils Andersson att tillsammans med en annan student »uppsamla värdefulla melodier och berättelser». Andersson, som var skicklig amatörmusiker och flöjtist, svarade för melodiuppteckningarna (O. Andersson 1958, s. 46 f.). Resultatet av deras insamlingsfärder redovisades i *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif* (1889). Merparten av melodierna är instrumentallåtar, spelmännen är namngivna och melodierna sammanhållna i spelmansrepertoarer, en princip som Nils Andersson skulle följa i sina senare, stort upplagda utgåvor.

Under de följande jul- och sommarferierna kompletterade Nils Andersson uppteckningarna med låtar från andra delar av Skåne. Det samlade materialet på omkring 500 melodier överlämnades för publicering i landsmålsföreningarnas tidskrift Svenska landsmål, men utgivningen blev tålmodsprövande. *Skånska melodier* delades upp på flera häften, varav det första utkom 1895, det sista 1916. I anslutning till melodierna publicerade Nils Andersson 1895 även uppsatserna »Musiken i Skåne» och »Skånska danser», hans mest omfattande framställningar om folkmusik. Som de flesta andra landsmålsstudenter började Nils Andersson således sina efterforskningar i de egna hemtrakterna. Framöver skulle hans ambitioner sträcka sig över betydligt vidare domäner (se nedan).

Till »landsmålarerna» i Uppsala hörde den blivande läkaren August Bondeson. Med stöd från bl.a. Hazelius började han sommaren 1879 teckna ner folkminnen i sina halländska hemtrakter. Från början var det främst folksagor och sägner, som utgjorde målet för hans insamlingsfärder. Men i protest mot den inte så sällan framförda åsikten att folkvisan tystnat, och att »de simpla slagdängor, som ännu möjligen kunde lefva kvar» inte var värda att höras, »långt mindre att bevaras», kom han alltmer att inrikta sig på vissången (Bondeson 1903, bd I, s. IV). Resultatet kunde han så småningom redovisa i sin *Visbok* från 1903 med undertiteln »Folkets visor sådana de lefva och sjungas ännu i vår

tid» (se även s. 77 f.). Materialet är ordnat i personrepertoarer, där varje sångare presenteras till namn, yrke och hemort. Bondeson uppger i förordet att han medvetet förbigått »fornsångerna», som så väl dokumenterats i tidigare utgåvor. Hans avsikt var en annan:

»Här kommer såsom hufvudpart hela hären af folkets allmännast sjungna visor från skilda tider: kärleksvisor, krigs- och bevärningsvisor, sjömansvisor, nidvisor m.fl. Ty det är just dessa, som bäst behöfva tillvaratagas, ofta försmådda som de äro. Men låt vara, att de ej alltid kunna göra anspråk på att äga ett större konstnärligt värde, ett kulturhistoriskt hafva de i alla händelser.» (Bondeson 1903, bd I, s. VIII.)

På flera sätt avspeglar denna samling en friare hållning till folkkulturen – och en närhet till materialet – som blir allt vanligare under senare hälften av 1800-talet. Redan i 1840-talets sångspel bröt en befriande respektlös syn på det folkliga igenom. Med figurer som Löpare-Nisse i *Värmlänningarna* blommade den frodiga bondkomiken upp. I strävan att föra ut sina forskningsresultat framträdde landsmålsstudenterna – bland dem August Bondeson – ofta själva som estradörer, berättade historier »på mål», sjöng visor, spelade fiol och ibland rent av dragspel. Deras sätt att popularisera folkmusiken avviker markant från det tidiga 1800-talets salongs- och konsertarrangemang.

### *Skansen – en folklorismens och patriotismens högborg*

För »den store rikstiggaren» Artur Hazelius var grundandet av Nordiska museet och den stora etnografiska samlingen inte nog. Hela hans livsverk var genomsyrat av de nygoticistiska idéerna, men också av 1800-talets folkbildningssträvande. 1891 kunde han inviga sitt friluftsmuseum Skansen, ett Sverige i miniatyr. Här ville han i levande miljöer visa fram den nationella kulturen i hela dess bredd. I lappkåtor, bondstugor och herrgårdar spelade man upp scener ur det svenska folkets liv i vardag och helg. Det är givet att folkmusiken hade en viktig roll i ljudsättningen av dessa kulturbilder. Hazelius skriver själv om musiken på Skansen:

»Vid Jultiden vandra stjärngossarne omkring med trettondagsstjärnan [...] och sjunga Staffansvisor och andra julsånger [...] Hvarje söndag hörs rytmiska koraler – våra härligaste gamla psalmer eller sånger, framletade ur medeltidens antifoner [...] Här ljuder nyckelharpan, där fiolen, båda med ofta urgamla, halft förgättna melodier, och emellan bärgsslutningarna eka lurens och vallhornets toner. De gamla folkdansarna och ringlekarna ligga ej längre gömda i bibliotekens gömmor – de dansas med lif och lust af den samlade ungdomen [...] Sirliga rokokodanser dansas ute i det fria, och rokokokapellet i trogna tidsdräkter spelar melodier från tredje Gustafs och Bellmans dagar.» (Hazelius 1900; efter Bohman 1979, s. 36 f.)

I denna inramning fick stockholmarna för första gången höra spelmännen själva framföra sin musik i original. Den förste fiolspelmanen, Skölds Anders Hedblom från Leksand, framträdde redan invig-

ningsåret 1891. Iklädd sockendräkt spelade han låtar på dansbanan och i stugorna. Året därefter blåste en vallkulla i sitt horn för Skansenpubliken, och några år senare var det dags för de första nyckelharpspelarna (se ill. s. 236).

Stort utrymme ägnades också folkdansen. På Hazelius' initiativ bildades 1893 föreningen Svenska folkdansens vänner. För uppträdandena på Skansen engagerade han särskilda dansare. Idén till Skansens folkdanslag – och till stor del även dess repertoar – hämtade han från Uppsala, där studenterna 1880 grundat folkdansföreningen Philochoros, den första i Norden. I landsmålsföreningarnas anda samlade medlemmarna in melodier och uppgifter om folkliga danser. Men de tog också upp många av de »allmogedanser», som koreografen och dansaren Anders Selinder redan tidigare skapat för teatern (se s. 290, 300, samt ill. s. 70).

I arrangemangen på Skansen bryts det sena 1800-talets skilda attityder till folk-kulturen – å ena sidan den antikvariska synen med rötter i göticismen, å den andra en mera respektlös, studentikos hållning. De spelmän, som Hazelius kallade in från olika delar av landet, var där för att spela »gamla låtar» på fiol, nyckelharpa, hummel eller träskofiol – eller, med andra ord, för att förkroppsliga det nationella kulturarvet. Vid sidan av dem framträdde på Skansen en rad landsmålsstudenter som underhållningsartister i allmogedräkt. För dem var både dragspel och bondkomik tillåtna.

Men Skansen blev också snart en patriotismens högborg. I program-sättningen avspeglas den för nittioalet så karakteristiska spänningen mellan den pompösa, storsvenska nationalismen och den mera vardagsnära provinsialismen. Vid historisk-nationella festdagar firades minnet av hjältekonungarna Gustav II Adolf och Karl XII. Det var också på Skansen som Gustavdagen för första gången högtidlighölls som svensk nationaldag, den 6 juni 1893. Nu aktualiserades åter behovet av en svensk nationalsång och tävlingar utlystes (1895 och 1899). Bidragen var många, men resultatet kient. I brist på glansfullt alternativ gavs Dybecks »Du gamla, du fria» rang av svensk nationalhymn (se s. 275). Det är en historiens ironi att just denna hyllning till Norden i en tid av bitter unionskris förs fram som storsvensk nationalsymbol.

#### *Storspelmannen träder fram*

Vid evenemang av den art som Skansen anordnade ställdes den enskilde spelmannen i fokus. Med de storspelmän som nu trädde fram på estraden, med kraften och originaliteten i deras spel, förbleknade romantikens idéer om den anonyma folksjälen musik. Så får även folk-musiken sina virtuoser. Och detta sker samtidigt som landsbygden genomgår en total strukturomvandling, byarna upplöses och spelmannen förlorar sin traditionella roll i allmogesamhället.

Av avgörande betydelse för den nya synen på spelmannen och för den framväxande spelmansrörelsen blev alla de stämmor och tävlingar, som kommit att utgöra ett så karakteristiskt inslag i 1900-talets svenska



Ill. Spelmanstävlingen i Gesunda 1906. Med ryggen mot kameran, Anders Zorn i Moradräkt. Vid skrinan sitter jurymedlemmen Nils Andersson (foto Gerda Söderlund, Dalarnas museum).

Med konstnärens säkra blick hade Zorn valt Gesundaberget som tävlingsplats. Där kunde han göra praktfull entré i kyrkbåt över Siljans vatten och därifrån kunde hornklangerna bära ut över nejden:

»Vid middagstid kom Zorn, klädd i Moradräkt, roende i sin långa kyrkbåt och omgifven af en massa spelmän och kullor. Han hade också med sig två prisdomare, stadsnotarien [Nils] Andersson från Lund och kand. [Janne] Romsson från Mora. Zorn själf var tredje man i prisnämnden.

Hela skaran af spelmän, allmogen och de många turisterna tågade nu upp för bergsslutningen. På en öppen plats midt i skogen gjordes halt, en gammal höskrinna kördes fram och blef tribunen, kring hvilken allt folket lägrade sig. Prisdomarnes hedersplatser utgjordes af tre kullerstenar, som rullats fram. Och så började täfingen.» (Dagens Nyheter 4/9 1906.)

musikliv. Nils Andersson var en av de drivande krafterna bakom dessa arrangemang. Med tävlingarna ville han vaska fram guldet i spelmansmusiken, finna de spelmän som hade den mest värdefulla repertoaren och som bäst företrädde de olika lokaltraditionerna. Våren 1905 hade han med några jämtländska vänner diskuterat möjligheten att anordna en spelmansstämma i Mörsil, planer som av olika skäl skrinslades. Samma sommar väcktes hos konstnären Anders Zorn idén till en tävling för hornblåsare och fiolspelmän. Under ett besök på en fåbodvall i Mora fann han att barndomssomrarnas vallmusik och konsten att blåsa i horn höll på att dö ut. Zorn berättar härom i sina Självbiografiska anteckningar:

»Jag vände mig till kullorna som samlats och lät dem veta att det vore en evig skam att de ej övade denna konst. Den av dem som om ett år blåste bäst på kohorn skulle få 50 kronor av mig [...] jag beslöt också att taga fiolen med i tävlan och endast gamla låtar skulle få spelas [...] Tänk att få slå ett slag för det så kallade Djävulens instrument, fiolen, som under läsårepidemierna varit bannlyst som ledande direkt till helvetet.» (Zorn 1982, s. 138.; se färgill. XIII)

Sexton hornblåsare och lika många fiolspelmän ställde upp till tävlan på Gesundaberget vid Siljan 1906. Av hornblåsarna var tretton kvinnor, medan samtliga tävlande på fiol var män – en glimt av folkmusikens traditionella könsrollsmönster. Den vokala fåbodmusiken förekom inte i dessa sammanhang, lika litet som någon annan form av folkslig sång. Tävlingarna och stämmorna var från början helt inriktade på den instrumentala folkmusiken.

Den repertoar spelmännen bjöd på i Gesunda motsvarade dåligt de ideal som Zorn angivit – »bara de urgamla låtarna». För musikerna var det naturligt att visa upp hela sitt kunnande, och då inte minst de nymodiga låtarna. Samlarnas antikvariska purism var dem helt främmande. De följande stämmorna utnyttjades från arrangörernas sida till en mycket medveten och effektiv propaganda för vissa instrument och låttyper. Därmed präglas bilden av den genuina svenska spelmansmusiken, så som tidigare skett med folkvisan. Det ligger inte så litet av yverboret folkbildningspatos i detta – att undervisa »folket» om den »äkta folkkulturen», att lära spelmännen vad som var det värdefulla i deras musik, och hur den skulle utföras.

Zorns ursprungliga avsikt med Gesundatävlingen var, som vi sett, att åter blåsa liv i vallhornens och fäbodarnas musik. Han lyckades också i viss mån därmed, men framför allt väcktes intresset för själva idén med folkmusiktävlingar. Storvulna, publika manifestationer av folkkulturen låg i tiden. Liknande arrangemang hade för övrigt förekommit långt tidigare i andra länder. Så hade exempelvis i Schweiz folkmusiktävlingar anordnats redan 1805 och 1808 vid de första stora »Alpenhirtenfesten» i Unspunnen. I Norge genomfördes de första spelmanstävlingarna på 1870-talet, med den Norske Turistforening bland initiativtagarna. Trots avståndet i tid och rum finns påfallande likheter mellan Gesundatävlingen och dessa arrangemang. I samtliga fall gällde tävlingarna främst horn- eller lurblåsning. Och syftet var detsamma – att genom ingripande utifrån rädda en musiktradition i utdöende och att därmed återuppväcka de nationella värden som denna musik ansågs företräda. I Schweiz skedde detta under Napoleonkrigens tumult, i Norge och Sverige under unionskrisen.

Gesundatävlingen fick snabbt efterföljare. Redan året efter genomfördes liknande arrangemang på flera ställen i landet. Zorn själv kallade till nya tävlingar somrarna 1907 och 1908, då på Sandängarna i Mora. Åtskilliga hornblåsare deltog, men fiolspelmännen var nu i klar majoritet – en tendens som blir alltmer markant under de följande åren. I augusti 1910 anordnades en Riksspelmansstämma på Skansen. 65 musikanter, varav två kvinnor (hornblåserskan Ris Kerstin Persdotter från Rättvik och Maria Sohlberg, fiolspelman från Munkedal i Bohuslän), deltog med spel på fiol, nyckelharpa, horn, spelpipa och klarinett. »Att dragspel och mässing uteslutits, torde ej tarfva närmare förklaring», skrev Nils Andersson i programhäftet. Liksom en gång Dybeck och Ydredrotten Rääf, gick man åter i härnad mot det utländska »dravel» som hotade att undergräva den inhemska, »genuina» folkmusiken. Attackerna var lika aggressiva och pennfäktningen lika skarp som någonsin Dybecks. Men fienden hade tagit annan gestalt. Det var nu främst det allt stridare populärmusikflödet i allmänhet och dragspelet i syn-

nerhet som utgjorde hotet. Välbekant är Hugo Alfvéns krigsförklaring vid spelmannsstämman i Mora 1907:

»Hugg sönder alla dragspel du träffar på din väg, trampa dem fördärvade, skär dem i stycken och kasta dem i svinstian, för där hör de hemma.» (Alfvén 1948, s. 387.)

#### *Folkmusikkommissionen och Svenska låtar*

I Stockholm hölls år 1908 det första mötet för svensk folkkunskap. En av föredragshållarna var Nils Andersson som talade över »Samlandet och upptecknandet av folkmusik», och hans anförande utmynnade i en appell för en nationell räddningsaktion på folkmusikområdet. Mötet antog en resolution i vilken det bl.a. anfördes att »uppteckningar av folkartade melodier må med största iver bedrivas» samt att det var önskvärt att »en stor central samling av svenska folkmelodier kom till stånd». Det bildades också en arbetsgrupp, den s.k. Folkmusikkommissionen, som rent praktiskt skulle sköta verksamheten. I denna ingick, förutom Nils Andersson själv, Anders Zorn, rektor Rickard Steffen, Nordiska museets styresman Bernhard Salin samt konsertmästaren Lars Zetterquist. Senare tillkom Karl Silverstolpe, Musikaliska akademiens preses, samt Nils Keyland, amanuens vid Nordiska museet. I Fataburen 1909 publicerades ett upprop där kommissionen efterlyste notböcker och uppteckningar samt vädjade om ekonomiskt bistånd. Ett visst ekonomiskt stöd garanterade staten.

Insamlingsarbetet drevs huvudsakligen av Nils Andersson, och han företog själv uppteckningsresor i landet. Hans juristkarriär gjorde dock att han fick allt mindre tid för eget insamlingsarbete, och han fick i stället lita till lokala medarbetare. 1909 kom han i kontakt med frisören och spelmannen Olof Andersson från Åhus, som kom att bli hans närmaste medarbetare. I brevväxlingen mellan dem båda kan vi följa hur N. Anderssons beslut att publicera *Svenska låtar* växer fram, och hur O. Andersson får allt fler uppdrag med renskrivning och sammanställning inför den kommande utgåvan (O. Andersson 1963). Efter N. Anderssons plötsliga död 1921 övergick ansvaret för utgivningen till O. Andersson. Som sekreterare i försvarsberedningen samarbetade denne med Hjalmar Wijk, kulturellt inriktad riksdagsman och affärsman från Göteborg, som blev mecenat för utgåvan.

*Svenska låtar* kom att omfatta 24 band (1922–40) med sammanlagt 7 910 låtar från alla landskap utom Gotland, Ångermanland, Västerbotten, Norrbotten och Lappland. Enligt Nils Anderssons redigeringsprinciper presenterades materialet topografiskt efter landskap och socknar och därefter repertoarvis efter varje enskild spelman. En kort biografi inleder presentationen av varje spelman.

Varken Nils eller Olof Andersson uttalade sig direkt om urvalsprinciperna, men i 1924 års statliga allmogeutredning står att läsa:

»Vid insamlandet av den rent svenska folkmusiken, och ännu mera vid planen för dennas utgivande i tryck, hade Nils Andersson följt principen att medtaga endast den 'gamla goda musiken', d.v.s. sådan musik som i så lång tid tillhört svensk allmoge, att den enligt hans mening kunde sägas ha vuxit samman med och präg-



Ill. Nils Andersson i färd med att teckna upp låtar efter Gössa Anders, Orsa, Dalarna. Fotografi från Stockholm 1921 (Musikmuseet).



lats av svenskt kynne. Samtidigt medtogs blott sådan musik, som utfördes på de gamla instrumenten såsom fiol, klarinett, lur, pipa och näver jämte vokal musik. Såsom gräns sattes tiden omkring 1880, den tid då dragspelet började vinna inträde.»

Utredningens konstaterande styrks vid jämförelsen mellan den tryckta utgåvan och det »överblivna» materialet (Musikmuseet), och det överensstämmer också med uppropet i Fataburen 1909. Låtarna återges utan arrangemang. Utförandepraktiska detaljer, som olika förstämningar av fiolen, rytmiska egenheter, användande av medljudande strängar etc., har angetts i varierande grad.

#### *Övrig folkmusikdokumentation vid seklets början*

Ett par av de skickligaste upptecknarna vid denna tid, Einar Övergaard och Karl Petter Leffler, kom att arbeta utanför Folkmusikkommisjonen. Einar Övergaard hade liksom Nils Andersson folkmusiken som sitt livsintresse vid sidan av ett annat yrke – han var biolog och tjänstgjorde större delen av sin levnad som adjunkt vid Uddevalla läroverk. Som ung student vistades han i Valdres, Norge, och kom där i kontakt med de lokala spelmännen. Han lärde sig spela deras låtar och försökte sig också på att teckna ned repertoaren i noter. Under 1890-talets första hälft återvände han i flera omgångar till olika trakter i Norge för att bekanta sig med spelmansmusiken.

*Orsa brudmarsch (efter Blecké)*

Ex. 6:1 a-b. Nils Anderssons utkast till Orsa brudmarsch efter Gössa Anders (Musikmuseet), samt brudmarschen som den publicerades i *Svenska låtar*, Dalarna 1.

112. ORSA BRUDMARSCH  
efter Blecké

A-bas.  
♩ = 76

\* I första satsens tredje takt tedde sig första taktdelen stundom som en ren sexnottsfigur, så här:

Under studieåren i Uppsala på 90-talet kom han i kontakt med professor Johan August Lundell, redaktör för tidskriften *Svenska landsmål*. Aktiviteterna i landsmålsföreningarna hade börjat ebba ut, men ett visst insamlingsarbete skedde fortfarande i kretsarna kring Lundell. Övergaard uppmuntrades av denne att fortsätta uppteckningarna och fick också löfte om att få dem publicerade i tidskriften. Från 1897 till 1904 ägnade Övergaard somrarna åt uppteckningsresor i flera svenska landskap: Bohuslän, Dalsland, Värmland, Dalarna, Hälsingland och Härjedalen. Sammanlagt finns över 800 visor och låtar från hans hand bevarade i både koncept och renskrift. Endast några få melodier publicerades under hans livstid; först 1982 kom samtliga i tryck.

Uppteckningarna vittnar om stor insikt och inlevelse i olika lokala speltraditioner när det gäller både repertoar och utförande. Det finns åtskilliga anteckningar och kommentarer om spelmansmusikens egenheter och om svårigheten att fästa detta slags musik i konventionell notskrift. Övergaard avslöjar därmed en medvetenhet om det specifikt folkmusikaliska som är långt ifrån vanligt hos den tidens upptecknare.

Ex. 6:2 a-b. Einar Övergaard var mån om att inte förändra den klingande låten. I hans uppteckningar kan vi följa hans bryderi att försöka anpassa spelmansmusikens tonförråd och oliklånga taktdelevärden till gängse noteringspraxis. I noteringen av polskdansen från Elverum har han ändrat taktarten från  $2+\frac{1}{2}$  till  $\frac{1}{2}+2$ , där alltså taktens första taktslag spelas påfallande kort. (b) visar hans tveksamhet vid tonartsbestämning (nedre exemplet; faksimil, ULMA).

Under senare år, då han på grund av sjukdom inte kunde uppehålla sin lärartjänst, var han intensivt sysselsatt med att studera periodbyggnaden i polskmelodierna med hjälp av en av honom själv utvecklad analysmetod.

Folkmusikkommissionen kontaktade Övergaard vid upprepade tillfällen från 1910 och framåt och uppmanade honom att ställa sina samlingar till dess förfogande för publicering. Men Övergaard förhöll sig avvaktande. När de första delarna av *Svenska Låtar* publicerats var han ganska kritisk till resultatet och fällde kommentarer som: »Upptecknaren får icke förändra eller bättra på!!» och »Nils Andersson var kanske icke *fiolspelare* till 'yrket'».

Även Karl Petter Leffler kom att verka utanför Folkmusikkommissionen. Men till skillnad från Övergaard fick han åtskilligt publicerat under sin livstid. Leffler, som var tidningsman, kom under studieåren i Uppsala i kontakt med landsmålsföreningarnas insamling av dialekter och folkminnen. Eftersom han hade en viss musikutbildning kom han att ägna insamlingsarbetet åt de musikaliska folkminnena, under denna tidiga period framför allt i Uppland, Södermanland och Gästrikland.



År 1906 flyttade Leffler till Härnösand och blev journalist vid Västernorrlands Allehanda. Med tidningen som plattform arbetade han intensivt för folkmusiken i Västernorrlands län genom artiklar och anordnande av spelmanstävlingar. Han knöts också som styrelsemedlem till Föreningen för norrländsk hembygdsforskning och utförde för deras räkning ett stort insamlingsarbete. Från 1919 kunde han ägna sig åt folkmusikinsamling på heltid sedan en tjänst inrättats för honom som intendent för föreningens folkmusikavdelning.

Leffler samarbetade med kommissionen under flera år på 1910-talet. Han skickade in ett stort material från Medelpad och Ångermanland som skulle tryckas i *Svenska låtar*. Samarbetet mellan Nils Andersson och Leffler bröts emellertid och den senare beslöt i stället att utge en större utgåva, *Folkmusiken i Norrland*.

I sina egna utgåvor visar sig Leffler som en föregångsman på musik-etnologins område. De fylliga och välskrivna kommentarerna sätter in musiken i ett kulturhistoriskt sammanhang och lämnar informativa uppgifter om traditionsbärarna och deras miljö. Han är också mån om att framhålla dansens betydelse för spelanslåtarnas utformning.

Som framgått omfattar *Svenska låtar* bl.a. inte Gotland. Där hade redan spelmannen och kantorn August Fredin samlat in ett omfattande material som publicerades i tidskriften Svenska landsmål häftesvis med början 1909. Fredin var till skillnad från de flesta av sin tids upp-tecknare en »allmogens» son, som utbildat sig till folkskollärare och kantor. Det beredde honom alltså inga svårigheter att i noter teckna ned de traditioner han vuxit upp med. Av de 213 visorna som senare utgavs var ett 80-tal efter Fredins mor, Elisabeth Olofsdotter och flera instrumentala låtar efter fadern, Nils Mårtensson Fredin »Florsen»:

Ill. Vid en kornhässja tecknar K. P. Leffler upp låtar efter en spelman i Ramsle 1912. Foto ur albumet »Semesterfärder. K. P. Leffler». (Murbergets länsmuseum, Härnösand.)



III. Gotländske spelmannen »Florsen» (Ny Ill. Tidning 28/12 1885).

»Mitt intresse för gotländsk folkmusik härrör från min späda barndom, då jag dagligen hörde visor sjungas av min mor ock gotländsk fiolmusik spelas av min far, 'Florsen', som var känd för att ha varit Gotlands styvaste spelman i unga dagar, ock av de många spelmanspojkar, som lärde hos honom.» (Fredin 1909-33, s. VIII.)

Fredin hade kommit i kontakt med professor Lundell i Uppsala under en sommarkurs 1893. Lundell erbjöd sig då att publicera hans gotländska uppteckningar i Svenska landsmål. Trots att Fredin redan vid sekelskiftet hade sänt in hela samlingen om 797 nummer drog publiceringen ut på tiden, och först 1933 var verket *Gotlandstoner* fullbordat.

Det instrumentala materialet i *Gotlandstoner* skiljer sig till stor del från den samtidigt upptecknade spelmansmusiken på fastlandet. Bortsett från de många låtarna efter Fredins far, »Florsen», är ca 90% efter »balspelmän», alltså klockare, präster och hemmansägare som behärskade både fiol och cello och var notkunniga. »Florsen» själv räknades troligen som bondspelmann, men var säkerligen starkt formad av sina läromästare och spelkamrater komminister Olof Laurin och klockare Olof Laugren. Det går därför inte att utesluta att den bild av spelmansmusiken som Fredin ger oss i *Gotlandstoner* är den konstfulla och »finare» spelmansmusiken. Det är svårt att i efterhand avgöra i vad mån Fredin genom sin musikaliska bakgrund och miljö omedvetet eller medvetet sållat sina sagesmän och om det överhuvudtaget fanns annat låtspelande, parallellt med det av Fredin accepterade.

Vid sekelskiftet vävs folkmusiken in i nya sammanhang – i unionskrisens storsvenska manifestationer, i hembygdsrörelse, folkbildning och friluftsliv. Dessa strömningar präglar i hög grad den framväxande spelmansrörelsen och inte minst Nils Anderssons och Anders Zorns insatser. Till den storsvenska generationen hör också författaren och hembygdsvetaren Karl-Erik Forsslund, som i det stora verket *Med Dalälven från källorna till havet* (1919-39) skildrat Dalarnas natur, folk och bebyggelse.

Forsslund var utan tvekan en av de ledande gestalterna i svenskt kulturliv vid seklets början som drivande kraft inom arbetar-, nykterhets- och ungdomsrörelserna, i folkbildningsarbete och hembygdsvård. I sina skrifter framstår han som katalysator och exponent för en rad då aktuella tankeriktningar, för radikalt frisinne och kulturpatriotisk traditionskänsla. Det gäller även hans förhållande till folkmusiken. Den ingår som en viktig del i hans monistiskt färgade vision av ett samhälle, där motsatserna mellan natur och kultur, gammalt och nytt, stad och landsbygd upphävts (B. Sundin 1984, s. 322). Hans magnum opus om socknarna kring Dalälven genomsyras av en intensiv naturupplevelse, men också av en religiöst färgad evolutionism, där utvecklingen blir till ett uttryck för naturens kreativitet och där musiken ses som länkar i utvecklingskedjan – allt ifrån de första jojckarna vid Dalälvens nordliga källor, över fåbodkullornas lockrop, till spelmännens virtuosa polskor.

Smångs-Per i Björken  
 sjunger regeligen gammaldags i på en enskild lida  
 av invände abala

$\text{♩} = 72 \text{ härd}$        $\text{♩}$  tyta ensamhet

var skuld migra funa bland  
 den all som ingen vet skule mina dar för rime en både lung om  
 aten mig omta nad för gör bland tusen i blå en om  
 gjorde ibland extra gemma gator  
 Dag ett på vissa tider på att det  
 börlek när för alla ibland alla 5/4 takt eller gjorde med  
 betecknade 8-delar till fjärdedelar  
 Då är riktigt i handlout detta en härd f.  
 Gjorde om rissa regelbundet i tvepad

Ex. 6:3. I Karl-Erik Forsslunds Med Dalälven från källorna till havet (1919–39) ingår en mängd visor och låtar från Dalarnas alla socknar, upptecknade av Forsslund och hans olika lokala medarbetare och framför allt av violinisten Karl Sporr. Sporr gjorde omfattande konsertturnéer i landet och passade då på att göra uppteckningar av folkmusik, främst i Dalarna. De första härrör från 1910-talet, men hans arbete kom att pågå i flera decennier.

I detta exempel försöker Sporr i noter och med kommentarer fånga ett ornamenterat sångsätt hos Smångs-Per i Björken, Siljansnäs 1928–29 (Svenskt visarkiv).

Uppteckning av folkmusik i notskrift fortsatte långt in på 1900-talet trots att det då fanns teknik för att kunna göra en ljudande dokumentation av musiken och på det sättet också få med ytterligare en dimension – spelsätt och sångsätt. Folkmusikkommissionen ställde sig avvaktande till inspelningstekniken och använde sig inte alls av fonografen, trots påstötningar från både medarbetaren Axel Boberg, organist, tonsättare och folkmusikupptecknare från Malmö, och musikforskaren Carl-Allan Moberg. I Finland användes fonografen av flera folkmusikforskare, bl.a. A. O. Väisänen och Otto Andersson, och i Ungern hade Bartók och Kodály redan i början av seklet företagit omfattande fältinspelningar.

I Sverige blev det enskilda personer som nyttjade fonografen i folkmusikens tjänst. Etnografen Yngve Laurell hade hos den framstående musiketnografen Erich von Hornbostel i Berlin lärt sig att bruka den nya tekniken. Efter en längre expedition till Australien 1910–11 återvände han till hemlandet och kom några år in på 1910-talet att begagna sin fonograf till svenska inspelningar. I första hand spelade han in de spelmän som uppträdde på Skansen under olika perioder på somrarna, men han hade också med sig fonografen vid spelmanstävlingar i sina hemtrakter i Västergötland. Ett 100-tal cylindrar finns bevarade

Si - l<sup>e</sup> ke - nja - vek (ja) käl - le - kuolkak, te läh tal vi - ke -  
ti, kå tah läh nu tjab-bak, ja tait man-gen nu -  
ja, na - na - na - na, na - na - na

tis lu - on - to - kap - pa - la - kak, tah lu - on - to - kap - pa - la - kak  
o - rak vi - kik ja man-nik vu - ot - na - his - vu - ti tei - na, na

vil - li - jih nu - o - ra - tjit vu - ot - na - his - vu -  
na na na na na - vá - ja - vá -

Ex. 6:4. Jolk från Torne lappmark »till den fullvuxna renen», efter Per Mickelsson Påve, Jukkasjärvi 1911. (Efter Karl Tirén 1942, nr 432.)

(Svenskt visarkiv) och har på senare tid givits ut på grammofon (Äldre svenska spelmän 1-3).

Med början 1911 använde sig också Karl Tirén, järnvägstjänsteman och folkmusikinspelare, av fonografen i sitt pionjärbete att dokumentera samisk musik. Under flera år framöver företog han inspelningsfärder bland samerna och genomkorsade därvid större delen av den svenska fjällvärlden. Samlingen består av ca 400 inspelningar (Musikmuseet), och 500 uppteckningar. Materialet publicerades 1942.

Laurell och Tirén får ses som pionjärer i landet när det gäller en ljudande dokumentation av folklig musikutövning – en verksamhet som långt senare har tagits över av institutioner (Sveriges radio och Svenskt visarkiv).

De bevarandeaktioner som skildrats här, och framför allt de ideologier som varit drivkraften till aktionerna, sätter också så småningom sin prägel på själva det folkliga musicerandet. Spelmännen dras alltmer in i organisationer som hembygds- och spelmansrörelser och påverkas av dess idéer och ideal. Därigenom förändras både formerna för musicerandet och repertoaren. En viktig roll i förändringsprocessen genom sin kulturella dominans på riksplenet har också folkbildningsverksamheten, som växer sig stark under 1930-40-talen, och massmedierna radio och grammofon. Detta för oss fram till de stora omvandlingar som sker i vårt eget sekel.