

# MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik  
1920-1990

## Kapitel 6. Populärmusiken

*(Per-Erik Brolinsson och Holger Larsen)*

Visor och trubadurer

Det kontinentala arvet

Jazz – rock – pop

Estradörer och primadonnor

Med glimten i örat

Dansmusiken

Grammofonartisten

Svenskheten

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1994

ISBN 91 7054 702 5

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:IV

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-86-8)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



## 6. POPULÄRMUSIKEN

**E**n av de dramatiska förändringarna inom 1900-talets musik är de populära genrernas expansion och profilering. Under tidigare perioder var deras kopplingar till konst- eller folkmusik ofta tydliga, men nu kom de allt mer att uppfattas som delar av ett självständigt repertoarområde. Denna självständighet markeras i allt från normsystem och stil till funktioner och spridningskanaler.

Den svenska populärmusiken är i detta avseende en exponent för internationella tendenser. Samtidigt uppvisar den i flera enskildheter särdrag, såväl stilistiskt som funktionellt. I en liten nation som Sverige kan man förvänta sig den växelverkan mellan strävan efter nationell profilering och öppenhet för starka internationella trender som blivit ett genomgående tema i den svenska populärmusikens utveckling under detta sekel.

### *Vad är populärmusik?*

Det vanligaste när man skall inringa det populärmusikaliska fältet är att peka på vissa användningar och funktioner. Själva ordet »populär» har ju i första hand kvantitativ innebörd. Men uppenbarligen är ett sådant kännetecken hos musiken alldeles för trubbigt för att någorlunda motsvara vår spontana uppfattning om vad som ingår i det populärmusikaliska fältet. Man kan vidare tänka sig att inringa populärmusiken med hjälp av vissa stilistiska kännetecken. Frågan är dock om det stilistiskt finns någon gemensam nämnare för låt säga Carl Jularbos valser, Cornelis Vreeswijks ballader och Roxettes världshits?

Det finns flera skäl att avstå från att försöka göra en alltför snäv definition av populärmusik. En beskrivning av musiken bör rimligtvis beakta mångfalden av gränsöverskridningar mot andra repertoarområden: schlager av Dag Wirén, folkmusik i jazzdrapering à la Jan Johansson, Benny Anderssons Alfvén-inspirerade rapsodi *Klinga mina klockor* etc. Men trots alla gränsfall har nog de flesta av oss en spontan uppfattning om vad populärmusik är. Vi kan peka på många musikaliska ytt-

ringar som allmänt uppfattas som renodlat populärmusikaliska: schlagger av Jules Sylvain, dansband som Vikingarna, rockband som Europe, krogshow med Lill-Babs etc. Dessa yttringar kan sägas ligga i anslutning till polerna i det populärmusikaliska »magnetfältet». I en mer filosofisk mening kunde man kanske tala om den »ideala» populärmusiken; en abstraktion för att visa på alla de egenskaper som kan ingå i begreppets innehåll i renodlad form.

Vilka är då den renodlade – ideala – populärmusikens typiska egenskaper? Uppenbarligen är en viktig sådan dess »popularitet». Självfallet finns det exempel på populärmusik som haft ringa eller ingen framgång, men dessa exemplifierar således inte vad som här utpekats som idealtyp. En förutsättning för att nå bred publik förankring är någon form av massspridning. Typiskt för populärmusiken under vårt sekel är att den nått sin publik via ett kommersiellt kommunikativt system.

Det finns exempel på musik som nått praktiskt taget hela svenska folket, men vars spridning i huvudsak varit oberoende av ett sådant system: *Den blomstertid nu kommer*, *Nu är det jul igen*, *Helan går* m.fl. Dessa räknas följaktligen inte till den typiska populärmusiken. De viktigaste spridningsinstrumenten inom det kommersiella systemet är massmedier av olika slag: radio, TV, grammofon, video, noter. Hur livskraftig en muntlig tradition inom folkmusiken än är, skiljer den sig alltså från den massmediala kommunikationen, där det blivit möjligt för aktören att uppträda utan direkt kontakt med publiken. Den omedelbara återkopplingen från lyssnare till aktör i den muntliga traditionen har i huvudsak ersatts av den massmediala anonymiteten och dess envägskommunikation. Däremot innehåller det massmediala systemet flera indirekta återkopplingskanaler, som är nödvändiga för att det skall fungera; hitlistor, försäljningsstatistik, publikundersökningar, »Ring så spelar vi» etc.

Omedelbarheten i folkmusikens kommunikation har delvis ersatts och kompenserats av olika sätt att utforma produkterna med förväntningar på den stora publikens preferenser. Den massproducerade schlaggern utformas med sikte på att sälja så mycket som möjligt. Osäkerheten om den anonyma publikens preferenser medför ofta att man garde-  
rar sig med överproduktion – man tillhandahåller en mängd alternativa produkter i hopp om att åtminstone någon skall falla i god jord. Kommunikationens effekt kan tydligt avläsas inom ett spektrum med ytterpolerna »hit» – »flop». Det väsentliga är att man utformar musiken på basis av konventioner och tidigare erfarenheter. Musiken är delvis koncipierad utifrån förväntningar på publiken. Således innehåller den typiska populärmusiken betydande inslag av schabloner och standardiseringar, vilket är nödvändigt inom varje någorlunda väldefinierad stil.

Men inom populärmusiken syftar schablonerna till att nå publik uppskattning och ansluter sig därför till de gestaltungsmonster som tidigare visat sig vara framgångsrika. Den typiska populärmusiken skapar en effekt av igenkännandets glädje hos lyssnaren. Men samtidigt måste exempelvis en framgångsrik schlager ha en egen profil, något som skiljer den från mängden och pockar på lyssnarens uppmärksamhet – ett inslag av nyhetens behag. En lyckosam avvägning mellan dessa kvaliteter ger musiken den eftersträvade men svårfångade egenskapen av slagkraft.

### *Några avgränsningsproblem*

Vi har här lyft fram ett antal grundläggande egenskaper som kännetecknar den renodlade eller typiska populärmusiken. En följd av resonemanget blir att många musikaliska yttringar kan betraktas som populärmusikaliska utan att fullt ut innehålla samtliga typiska kännetecken. Vissa genrer hör som helhet till den populärmusikaliska domänen, t.ex. schlager. En genre som jazz kan däremot inte till alla delar föras hit; stora delar av den experimentella jazzen från efterkrigstiden (bl.a. Eje Thelin och Lars Werner) har drag av såväl konstmusik som populärmusik, medan de stilar inom jazzen som exemplifieras av låt säga Paramountorkestern och Thore Ehrling måste betecknas som utpräglad populärmusikaliska.

Ett drag i populärmusiken – särskilt från senare decennier – är dess transnationella spridning. Man har myntat värdeladdade uttryck som »coca cola-musik» för att antyda att populärmusikens nationella särdrag skulle utplånas under trycket av den multinationella medieindustrin. Ett exempel är den årliga Eurovision Song Contest (i det följande kallad Melodifestivalen), som givit upphov till vad man rent av kallat homogen transnationell »ESC-stil» (Björnberg 1987, s. 211). Vi har därför valt att ägna flera avsnitt åt relationerna mellan det svenska och det utländska i olika avseenden. Ett avsnitt berör särskilt frågan om det finns något specifikt nationellt särdrag inom den svenska populärmusiken. I andra avsnitt diskuteras olika aspekter av övertaganden av utländska stilsikt.

Genom den förhållandevis öppna hållning till avgränsningsproblem som här skisserats kommer ett nästan oöverskådligt stort material att vara aktuellt. Men det är givetvis omöjligt att ägna uppmärksamhet åt mer än en bråkdel av detta material. Vilka värderingar och urvalsprinciper är det då som kan och bör bestämma en historieskrivning? Eftersom popularitet lyfts fram som en typisk egenskap i denna musik kunde man tänka sig att låta detta kvantitativa kriterium vara urvalsgrundande. Men det visar sig att genomslagskraften inte alltid ens är ett nödvändigt villkor för att en företeelse skall anses vara väsentlig för popu-

lärmusiken. Förklaringen är att de mätinstrument som står till buds – försäljningsstatistik, lyssnarsiffror, hitlistor – är rätt trubbiga och att de, även om de slipas, inte ensamma kan ge besked om musikens betydelse vare sig kommersiellt eller konstnärligt. Inte minst i samband med rockmusik är det tydligt att man bör skilja mellan kvantitet och kvalitet, och att balansera dessa hänsyn för en rättvis beskrivning av ett historiskt förlopp. Exempelvis hade den s.k. skifflemusiken i slutet av 50-talet mycket svaga återverkningar på hitlistorna, samtidigt som dess betydelse som plantskola för 60-talets popband var mycket stor.

Denna framställning syftar inte till att systematiskt behandla varje sektor av den svenska populärmusiken, eller att inventera alla stilar, delgenrer och viktiga aktörer. I förgrunden står istället ett antal temata som varit av stor betydelse inom denna repertoar. Vissa av dessa berör i första hand någon eller några få genrer, t.ex. visan, medan andra aktualiseras inom många genrer och stilar, t.ex. dansen.

En konsekvens av att dispositionen utgår från vissa aspekter är att en och samma företeelse kan komma att behandlas på flera skilda ställen ur olika perspektiv. Exempelvis kan Ernst Rolf aktualiseras som estradör, satiriker, användare av paroditeknik, grammofonsångare och kanske även som exponent för något slags svensk profil. Samtidigt kan vissa i och för sig välkända artister och upphovsmän bli utelämnade eller omnämnda i förbigående på grund av att de exemplifierar företeelser med talrika representanter, bland vilka vi av utrymmesskäl valt någon eller några. Ambitionen har ändå varit att ingen viktig genre, företeelse eller stilbildande personlighet skall hamna utanför synfältet.

Vid dateringar av enskilda låtar är det svårt att vara helt konsekvent. De tillgängliga uppgifterna kan avse tillkomsttid, första framförande, inspelning och skivutgåva, officiell registrering hos STIM m.m. Ibland kan det vara svårt att ur källmaterialet avgöra vad en viss dateringsangivelse avser. Strävan har varit att ange uppgifter som med rimlig noggrannhet visar när en viss låt var aktuell.

#### *Något om populärmusikens terminologi*

Det kan vara på sin plats att något beröra den terminologi som utvecklats för olika genrer inom populärmusiken. Från folkmusiken har man i allmänt språkbruk övertagit »låt» som övergripande beteckning för ett populärmusikaliskt stycke. Det är särskilt i ungdomligt språkbruk som detta kommit att ersätta tidigare generationers ungdomliga »bit». Bland underkategorierna kan vi räkna schlager, kuplett, visa och evergreen. Dessa begrepp överlappar varandra. »Schlager» övertogs från tyska med den ursprungliga betydelsen »något som slår igenom», men har senare alltmer kommit att innehålla stilistiska implikationer (Edström 1989, s. 1 f.). I allmänt språkbruk lever den särskilt starkt i former

som »eurovisionsschlager» och »schlagerfestivalen». Närmast synonymt används allt oftare »melodi» (»melodifestivalen»). Inom ungdomsmusiken förekommer ibland »hit» med samma ursprungliga innebörd som schlager. En schlager som visat sig slitstark under lång tid kan förlänas epitetet »evergreen», medan uttryck som »slagdänga» och »landsplåga» associerar till hög popularitet vid en viss tidpunkt. »Kuplett» och »visa» utpekar bestämda delgenrer; kupletten är knuten till revyn, medan visan är en mer vittförgrenad genre som till viss del överlappar schlager.

Några etablerade termer i internationellt språkbruk har inga lämpliga svenska översättningar. Vi använder därför i några sammanhang termen »cover» för att utpeka en inspelning av en tidigare känd låt, antingen i form av ett rent stilövertagande (plagiat) eller med olika större eller mindre stilsförändringar. Termen »sound» används för grundkaraktären hos alla musikaliska element som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt av en låt eller en stil. Termen »image», som även används i svensk populärkultur, betecknar här artisters kommersiella framtoning, visuellt och verbalt.

Ill.: Thore Skogman och Lill-Babs i filmen *Pang i bygget* (1965).

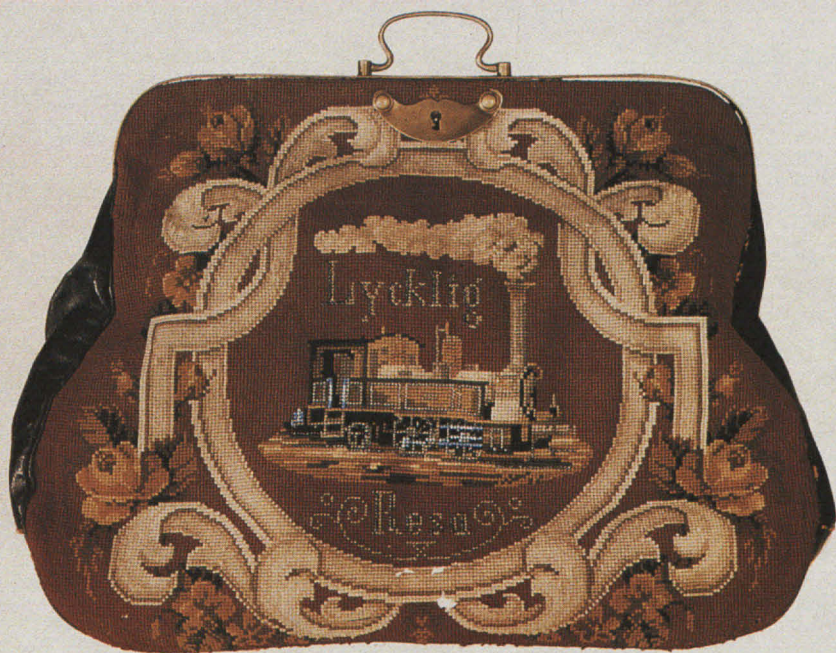




*Arne Domnérus. (Foto Nilla Domnérus.)*

# JAZZ på svenska

mfp s4



JAN JOHANSSON SVENSKA FOLKLÅTAR

VIII. *Jan Johanssons berömda JAZZ PÅ SVENSKA (1963), som bl.a. innehåller »Visa från Utanmyra» (se s. 266 f.).*





IX. Konvolutet till Ralph Lundstens NORDISK NATURSYPFONI NR 1,  
elektronmusik komponerad i hans Andromeda-studio för Ivo Cramérs balett  
STRÖMKARLEN vid Kungl. teaterns 200-årsjubileum 1973.



x. *Sven Erixson, MELODIER VID ÄLVEN, skiss till gobeläng avsedd för Göteborgs konserthus 1935 (Göteborgs konstmuseum). Omslaget till denna bok visar spelmansfiguren från denna skiss.*



XI. Bror Hjort, omslag till tidskriften SPELMANNEN 1950 som uppmärksammade spelmannen Hjort Anders Olssons 85-årsdag.



XII. Lennart Jirlow, porträtt av Karl Gerhard. (Privat ägo.)



**Ballader och Grimascher.  
Cornelis Vreeswijk!**

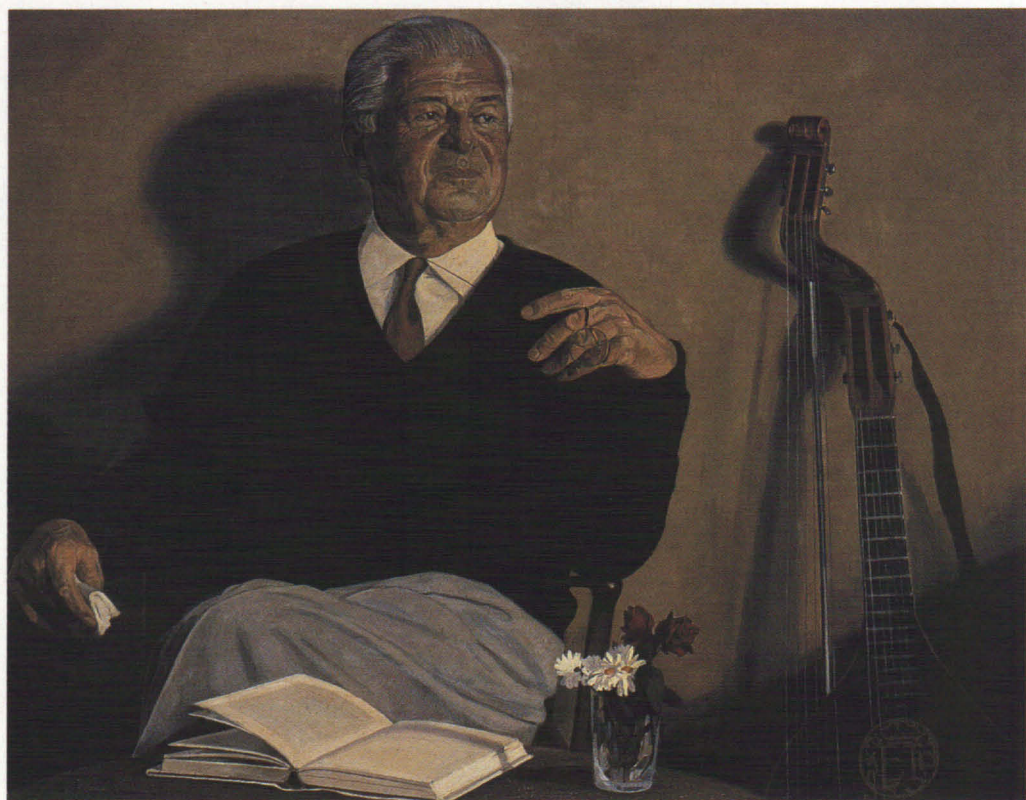
metronome  
**MO** HIGH FIDELITY  
**MLP 15213**  
LONG PLAYING

XIII. *Cornelis Vreeswijks* BALLADER OCH GRIMASCHER  
(*Metronome* 1965; se s. 176).



Vedholm och tjocka Lasse, Karl-Herman och ja'  
spelte på krogen Snuvan vareviga da'

XIV. Illustration av »Lolle» Andersson till Ulf P Olrogs visa  
»Vedholm och tjocka Lasse...» i ROSENBLOMS VISOR (1946).



xv. Reinhold Ljunggren, porträtt av Evert Taube 1964 (Nationalmuseum).

## VISOR OCH TRUBADURER

Visan har en stark position i svensk underhållning, och någon avmattning för denna folkligt intima genre har mediernas och nöjesindustrins expansion inte inneburit. Dess betydelse för nöjets estrader fördelar sig ganska jämnt över detta sekel.

En »visa» präglas såväl till text som musik av enkelhet. Den är mindre högstämd och mer intim än det man kallar en »sång», där det kollektiva har större betydelse (t.ex. arbetarsång, allsång). Formen är strofisk med lika stor vikt lagd vid text som musik. Till skillnad från den konstmusikaliska solosången är visan inte formaliserad »komposition» med exempelvis genomarbetade och fastlagda ackompanjemangsfigurer, utan ett betydligt friare melodiskt-harmoniskt skelett som medger individuellt skiftande tolkningar. Till skillnad från schlageren präglas gestaltungsmonstret inte heller av en arrangerad instrumental dräkt; idealet är snarare en mindre pretentiös inramning i direkta och ganska intima sammanhang.

Det är påfallande att aktörer inom viskonsten skyggat inför rollen som företrädare för populärkultur. Att uppfattas som »folklig» eller att sägas besitta »poetisk ambition» är smickrande, medan epitet som »populär» »slagkraftig» och »underhållande» kan uppfattas som negativa. Terminologin är också ganska omfattande för artisten inom visfacket: »visdiktare», »vismakare», »trubadur», »estrador», »vissångare», »folksångare».

### *Visans position*

När man behandlar visgenren i ett populärmusikaliskt perspektiv ställs man inför svåra gränsdragningar. Ta t.ex. vår troligen mest kände viskonstnär, Evert Taube. Han var på en gång förvaltare av en europeisk litterär bildningstradition, en del i den folkliga och vardagsnära viskonsten i Sverige, estrador med förankring i den mondäna kabarétraditionen och dessutom en kommersiellt framgångsrik grammofonartist. Inte minst för honom själv var det under olika perioder ett problem att



kombinera alla dessa roller. När han under mellankrigstiden blev allt mer populär blev samtidigt upplevelsen av konflikt allt tydligare för honom själv:

»Å ena sidan blir han alltmer känd och älskad som ett resultat av underhållningsindustrins och mediernas expansion. Å andra sidan blir han alltmer deklasserad i förhållande till det nittioalistiska kulturetablissemang som han från första början önskat tillhöra.» (Lönnroth 1978, s. 274.)

Taubes produktion har stor spännvidd, från det närmast folkmusikaliska (*Byssan lull*), via det schlagerartade (*Calle Schewens vals*), till litterärt ambitiösa pastischer på medeltida provensalsk hövisk poesi (*Ronsard och herdinnan*). Likartad bredd kan vi finna hos andra visskapare – ett uttryck som i brist på andra kan användas om textförfattare, kompositörer och sångare i en person. Men den svenska viskonsten innefattar även i hög grad mer specialiserade aktörer, diktare som Nils Ferlin, tonsättare som Lille Bror Söderlundh och sångare som Sven-Bertil Taube.

Vissa visor är starkt förknippade med sin upphovsman och ses som uttryck för dennes kynne och poetiska värld, alltifrån Bellman till Vreeswijk. Andra åter har den tidlösa anonymitetens prägel – ett slags allmänning där upphovsmannaskap, tillkomsttid och ursprunglig social kontext är underordnade, t.ex. *Kristallen den fina*.

De flesta stora artister, från kabarésångare via radioröster till TV-sända krogunderhållare, skall göra »sin» Bellman, Taube eller Ferlin. Aktörerna på dessa scener representerar rätt olika stilidiom, från den skolade rösten till den fräna bluesrösten; från det sofistikerade »barock»-arrangemanget till rockkompet. Även om visan i stilistiskt avseende ibland ligger i populärmusikens utkanter, har den med sina främsta företrädare en mycket stark kommersiell position. I en av de mest spridda sångsamlingarna för skolan, *Sångboken – vår gemensamma sångskatt* (1984), representeras Taube med hela nio visor. Och Taube finns varje år på STIM:s lista över de mest spelade kompositörerna, det gäller såväl på grammofon som vid levande offentliga framföranden. Senare diktare och artister, som Carl Anton och Cornelis Vreeswijk, har haft betydande skiv- och publikframgångar. Bland andra artister kan få mäta sig med grammofonartisterna Sven-Bertil Taube, Anders Börje och Karin Juel (se vidare s. 251 f).

Samtidigt som vissa visor hör till de folkkäraste skikten inom svensk populärmusik är stora delar av visrepertoaren känd av endast ett fåtal. Redan Evert Taube illustrerar hur enbart vissa delar av hans repertoar blivit masskultur. En genomgång av vad en samlingsvolym kallat *Våra visdiktare* (Bing & Olls 1983) ger vid handen att flera stått vid sidan av nöjets estrader: Sonja Åkesson, Nils Parling, Helmer Grundström, Eli-

sabet Hermodsson m.fl. torde knappast spontant klassas som representerer för populärmusiken. Några gör det i kraft av enstaka kommersiellt starka visor – Gabriel Jönsson (*Flicka från Backafäll*), Alf Hambe (*Visa i Molom*), Mats Paulson (*Visa vid vindens ängar*) – medan andra rätt entydigt räknas till kategorin populärmusik, bl.a. Lasse Dahlquist (se vidare s. 255), Gösta Linderholm och Cornelis Vreeswijk (s. 175 f.).

### *Stilmässig mångfald*

Visan har hämtat musikalisk näring ur många olika stilsnitt. Det mest uppenbara, vilket berörts tidigare, är det svenska folkmusikaliska arvet i form av traditionella låtar och visor. Men vid sidan av denna huvudfåra finns viktiga inslag från så skilda tonspråk som konstmusik, fransk chanson, jazz och sydamerikansk tango.

Trots att visan genom sin vanligtvis opretentiösa och medvetet okonstlade framtoning kan tyckas fjärrad från konstmusiken, kan man finna karakteristiska musikaliska ingredienser från denna repertoar. Särskilt tydligt är detta i mer eller mindre renodlade pastischer med Bellman som prototyp. Genom den status och nimbus som Bellman erhållit i 1900-talets trubadurtradition, allt ifrån Sven Scholander på 10-talet till Mikael Samuelson på 90-talet, har den högrestatusbetonade kulturmiljön, och därmed konstmusiken, blivit en del även i denna folkliga vokalmusik. (En god illustration till mångfalden Bellmantolkningar ger *Musica Sveciae*s samlings-CD, 1992.)

Scholander »överförde de borgerliga hemmens kultiverade lutsång till nöjets estrader» (Lönnroth 1978, s. 265) och blev härmed Bellmantraditionens återuppväckare i modern tid. Denna tradition har under 1900-talet präglats av en stark differentiering. Hos några uttolkare har den konstmusikaliska nimbusen kvarhållits vid sidan av den kvarlevande manskörstraditionen bl.a. i Sven-Bertil Taubes och Ulf Björllins uppmärksammade tolkningar från 60-talets början. Samtidigt som den instrumentala inramningen med »barockensemble» behöll det högtidliga och traditionella blev sången dramatiskt karakteriserande gestik som bröt mot den tidigare rumsrena konstsången. Denna »realism» och detta klangliga måleri kring textens dramatiska karaktär bildade skola bland trubadurer. Efter att ha tillämpat sångsättet på olika repertoarer, däribland sina egna, kom fr.a. Cornelis Vreeswijk och Fred Åkerström tillbaka till Bellman via detta stråk. Särskilt *Glimmande Nymf* (LP; 1974) med cello och flöjt som beledsagning gjorde vid denna tid Åkerström till landets ledande Bellmaninterpret. Vreeswijks viktigaste bidrag var *Movitz! Movitz!* (LP; 1977) i samarbete med gitarristen Ulf G. Åhslund. En illustration till spännvidden i tolkningar är 80-talets ungdomligare versioner, bl.a. den närmast punkorienterade rockgruppen Imperiets version av Fredmans epistel nr 81, *Märk hur vår*

skugga och Rolf Wikströms bluesartade tolkning av *Så lunka vi så småningom*. I sammanhanget skall också erinras om den sistnämndes Ferlintolkingar i samma anda.

Hos Birger Sjöberg kan man finna exempel på en mer dold och självständig pastischteknik: »På begäran» ur *Fridas visor* (1922) innehåller ett direkt citat ur Schumanns *Träumerei* som visar sig vara ett slags musikalisk nyckel. Hela sången är uppbyggd av melodiska och harmoniska vändningar som gör den till en omisskännlig men självständig parafraas över Schumannstycket, vilket också spelar en viktig roll i texten. Tekniken ger även visan en doft av småstadsidyll genom förlagans grundstämning och associationer betingade av dess användning som restaurangmusik. I flera av visorna finns liknande anknytningar till A. F. Lindblads sånger och karaktärsstycken, t.ex. »Den första gång jag såg dig», »Prins Gustafs klagan» och »Lilla Paris». Den förstnämnda, en av Sjöbergs mest välkända, är en lätt parodisk variation på en omhuldad vistyp i skillingtryck. Den övergripande intonationen hos Sjöberg anknyter varken direkt till schlager eller folkvisa. Man skönjer snarare ett drag av hövisk borgerlighet med en behagfull och något försagd prägel. Samtidigt frammanas bilden av en aktör, en person som verkligen har något på hjärtat.

Ex. 1: Birger Sjöberg,  
»Den första gång jag  
såg dig» ur *Fridas visor*  
(1922).

Den första gång jag såg dig, det var en sommardag på för-mid-dan, då so-len lys-te

klar—, och ängens al-la blommor av många hundra slag de sto-do bu-gan-de i par vid

par—. Och vin-den drog så sak-te-lig, och ne-re in-vid stran-den, där

smög en böl-ja kärleks-full till snäck-an ut-i san-den. Den förs-ta gång jag såg dig, det

var en som-mar-dag, den förs-ta gång jag tog dig ut-i han-den.

Även hos Taube finns pastischmoment med näring hämtad från konstmusiken. Han var uppväxt i en musikaliskt livaktig miljö, där den borgerliga sällskapsvisan och sällskapsdansen skänkte relief åt såväl

av sjömän förmedlade utländska visor som inhemska folkliga vis- och danstraditioner. Hans mångsidighet och lyhördhet för olika stilidiotier redan under 1920-talet kan studeras bl.a. i övertagandet av konstmusikaliskt gods. Så är t.ex. *Sommarnatt* («Kom i min famn») en närmast typisk wienervals, *Första torpet* en stiltrogen 1700-talsmenuett och *Älskliga blommor små* präglad av »tillsats av italiensk bel canto» (Bergman 1979). Av naturliga skäl hamnar Taubes försök att mer avancerat drapera visan i en konstmusikalisk stildräkt i populärmusikens randområde. Särskilt gäller detta den påtagligt arkaiserande stilen i hans pastischer på hövisk medeltida trubadurkonst från Provence (vissa dock tonsatta av Gunnar Hahn). Men även i hans mer populära visor kan den musikhistoriskt bevandrade känna igen fragment av sådan hövisk gestik, t.ex. *Morgon i Ligurien*.

Flera av de mest populära visorna är skrivna av tonsättare med konstmusikalisk skolning. En av de viktigaste härvidlag är Lille Bror Söderlundh, vars namn i detta sammanhang främst är förknippat med Nils Ferlin, särskilt genom samlingen *När skönheten kom till byn* (1939). Sven-Bertil Taubes insjungning av *Ferlinvisor* (1961) var en av de första stora LP-framgångarna i vårt land.

På populärmusikens scen har flera tonsättningar av svensk poesi firat jämförelsevis stora framgångar. Bland skalder av mer traditionell art är det Dan Andersson, Ferlin, Karlfeldt och Fröding som lockat till tonsättning. Sven Scholander, Gunnar Turesson, Thorstein Bergman och Gunde Johansson förknippas sålunda med Dan Anderssons dikter. Förutom nämnda tonsättningar av Ferlin kan nämnas de av Tor Bengner, Torgny Björk och Göran Fristorp. Karlfeldt har vismässigt tonsatts av bl.a. Robert Norrby, Scholander och Nils B. Söderström. Frödings dikter har framgångsrikt tonsatts av bl.a. Torgny Björk, Helfrid Lambert och Felix Körling. Bland mera sentida poeter bör nämnas Bo Setterlinds dikter i tonsättning av Staffan Percy.

En mera särpräglad visskald var Ruben Nilson. Hans kärvt parodiska texter med anarkistisk udd tonsattes såväl av honom själv som av andra, t.ex. Gunnar Turesson (*Trubaduren*, 1935). Han blandade syrliga kommentarer till historiska skeenden och nutidshändelser med underfundiga humoresker från vardagslivet. Nilsons visor fick en renässans på 60-talet genom uttolkare som Fred Åkerström.

### *Kosmopolitiska kryddningar*

Huvudfåran i svensk populär viskonst är emellertid som påpekats den repertoar som hämtar materialet från inhemska och utländska folkliga traditioner. Som en röd tråd löper här den närmast »ursvenska» visan, som via bondkomiker och kabarésångare nått dansband och folkparcker. Men i denna tråd inflätas understundom folkloristiska eskapader

åt olika håll: den parisiska cafévisan, brittiska balladen, argentinska tangon och grekiska turist-rebetikan. Någon systematisk genomgång av dessa kategorier låter sig knappast göras här, men vissa inspiratörer och orienteringspunkter skall ändå utpekas.

Med musikaliska förlagor från Frankrike kryddade Lars Forssell den svenska populärmusikscenen på 50-talet med ett flertal texter till kabarévisor av en kärv, bitsk och för tiden ganska radikal typ (*Tio soldater*). Han kombinerade det lekfulla med det allvarliga (*Snurra min jord, Säg vad ni vill*), »där efterkrigstidens desillusion och rädsla speglas och den enskilda, av historien övergivna människan står i centrum» (Olsson & Algulin 1987, s. 488). Det var något för denna tid osvenskt, en viskonst av satirisk och kosmopolitisk art, som i kraft av det hävda kabaréförbudet perioden 1919–55 kom att bana väg för senare visskapare som Olle Adolphson, Cornelis Vreeswijk och textförfattare som Beppe Wolgers (*Mitt eget land, Okända djur*). Wolgers tog upp Forssells på ytan lekfulla hantering av det allvarliga och spelade gärna ut barnet eller clownen inom oss i kontrast till det moderna livets konventioner och samhällets krav på konformism. Med Forssell fick också det pacifistiska budskapet ett fäste i visan. Härmed tangerades på 60-talet de college-centrerade protestsångerna från USA även i den svenska eller till svenskan översatta visan. Forssell samarbetade med en lång rad sinsemellan ganska olika musikpersonligheter, från den danska sångerskan Lulu Ziegler (underhållningschef på Hamburger Börs vid 50-talets slut) och Ulla Sjöblom som bl.a. med Forssells översättning *Jag står här på ett torg* blev känd kabaréartist på 50-talet, via sångduon Malta för Melodifestivalen 1974 till Lill-Babs' krogshow 1982.

Den svenska visan har därtill hämtat kosmopolitisk färg ifrån Italien, Spanien och Latinamerika. Särskilt det sistnämnda kulturområdet har påtagligt influerat repertoaren hos främst Taube och Vreeswijk. Hos Taube står den argentinska tangon i förgrunden. Ingen annan av de många svenska kompositörerna av tango har haft så grundliga insikter i genren, inhämtade under hans långa argentinska vistelse under första hälften av 1910-talet. Det finns därför ett rikt mått av autentiska latinamerikanska tonfall i visor som *Fritiof och Carmencita* och *Tango i Nizza*, och återklanger även i visor i svensk miljö som *Stockholmsmelodi*. Vid sidan av tangovisorna finns latinamerikanska vändningar och gester i visor som *Pepita dansar, Fragancia* och *Sololá*.

Det sydamerikanska elementet i Cornelis Vreeswijks produktion utgick från den brasilianska samban. Mer än någon annan bidrog han till att förändra vår bild av samban från mondän, exotisk underhållningsmusik till en jordnära uttrycksform med patos och socialt engagemang. Han vistades i Rio de Janeiro i samband med en filminspelning 1967, vilket bar frukt bl.a. i form av *Tio vackra visor och Personliga Person*

"Säj minns ni mej än - nu, Don Fri-tiof An-ders-son, det var  
 länge sen vi fick en dans vi två? Men jag är Car-men-ci - ta i -  
 från Sam - bo - rom - bon där vi möt - tes nit - ton - hund - ra - tret - tio -  
 två en tan-go-kväll på pam - pas, en af-ton i ap-ril, ja, ni  
 stal enkys och så fick ni en korg! Jag var grym, ni blev led-sen, men  
 så går det ju till, ja, och så för ni hem i-gen till Gö - te - borg!

Ex. 2: Evert Taube,  
*Tango i Nizza*, början.

(LP; 1968) med visor som »Deirdres samba» och »I Rio de Janeiro». Dessa inslag i hans produktion är inte isolerade, utan bör ses som en del av en allmänt kosmopolitisk hållning, ofta parad med ett internationellt politiskt engagemang, t.ex. i *Rätten till ett eget liv* (LP; 1978) som helt upptas av tolkningar av Victor Jaras sånger. Hela Vreeswijks framtoning och konstnärskap har något »osvenskt» över sig – epitetet »den flygande holländaren» (han var född holländare) träffar något väsentligt. Genom sin egensinniga individualism erinrar han om personligheter som Jacques Brel och Georges Brassens och företräder deras blandning av melankoli, svart humor och frispråkighet. Hans kynne har en spännvidd från den fräckt uppkäftige bluessångaren till den lyriskt höviske trubaduren.

#### *Visor och oförskämdheter*

Redan vid genombrottet 1964 frapperade Vreeswijk med ett vokalediom som starkt bröt med tidigare etablerad vissång, och som i kombination med hans till synes nonchalanta och uppkäftiga framtoning

snabbt gjorde honom till en kultfigur. Han aktualiserade med sin provokativa stil ett ideal för den nya typ av vissångare som man gav etiketten »trubadur»: en oborstad, osvensk och bohemisk narr som retade etablissemanget och den goda smaken.

»På den tiden var det 'Visans vänner' för hela slanten i Sverige. Visan var en slags hobbyverksamhet för överklassen. Vi hade en stram, tuktad visa, och om jag törs påstå mej ha gjort någonting så är det väl att jag spräckte upp från det gamla sättet att skriva och sjunga. Jag bröt med traditionen och gjorde en oväntad grej med visan. Jag pratsjöng, och mina texter hade ett socialt innehåll.» (Cornelis Vreeswijk; cit. efter Widén 1988, s. 7 f.)

Den kombination av slagkraft och samhällsengagemang som Cornelis Vreeswijk introducerade och under närmare tre decennier vidmakthöll på den svenska populärmusikscenen är unik. *Ballader och oförskämdheter* (LP; 1964) och uppföljaren *Ballader och grimascher* (LP; 1965 – se plansch XIII) blev stora försäljningsframgångar (guldskivor) trots s.k. dödskallemärkning på Sveriges radio. Vreeswijk valde till en början att driva gäck med vissa rätt precist angivna företeelser i det samtida Stockholm, som nonstopbiografer och frikyrkotält, och han utformade kärleksfullt kritiska porträtt av diverse udda figurer från samhällets »sop-tipp»; alkoholister, prostituerade och diverse utslagna. Likt Bellman lanserade han ett urbant persongalleri – Polaren Per, Fredrik Åkare, Lasse Liten – som senare med jämna mellanrum återkommit i hans visor. Den musikaliska utvecklingen är intressant. Han började som den traditionelle vissångaren – »trubadur» – med eget gitarrackompanjemang. Redan på *Ballader och grimascher* vidgas klangbilden med hjälp av en ensemble (gitarr, bas, trummor) för att i *Grimascher och telegram* (1966) bestå av en jazzensemble (Jan Johansson, Georg Riedel m.fl.) och i *Poem, ballader och lite blues* (1970) inrymma svenska rockmusiker och fusionsbetonade moment (Björn J:son Lindh, Georg Wadenius m.fl.).

Vreeswijks vokala framtoning, med en för dåtida svenska mått unik bluesorientering, har borgat för en affektiv förstärkning av samhällskritiskt engagemang. Hans vokala idiom har på så sätt också fungerat som länk till ungdomskulturens anglosaxiskt influerade populärmusik.

Under 70- och 80-talen märks hos Vreeswijk ambitionen att varva den starka politiska kritiken med poetiskt mer ambitiösa anspelningar på traditionellt stoff. Som särskilt viktiga produktioner kan här anföras å ena sidan den politiskt fräna *I stället för vykort* (LP; 1973) med suggestiva häcklingar av »hästhandlare Wallenberg» i pådrivande riffartad stil och stillsamt ironiskt om »Hans Majestät på danshaket Alexandra» och å andra sidan den av Sandemose inspirerade och med diktuppläsning varvade, poetiskt-musikaliskt lyriska *Felicias svenska suit* (LP; 1978).



Samtidigt kunde den breda publiken finna ett genuint lyriskt tonfall med äktsvensk poetisk kryddning, som i *Balladen om Herr Fredrik Åkerström och den söta fröken Cecilia Lind* (1966). Året 1965 toppade Vreeswijk Bildjournalens lista med tre skivor på de tre översta platserna. På *Visor och oförskämbheter* (LP; 1965), där Vreeswijks stora framgång »Brev från Kolonien» presenterades, framträdde även Fred Åkerström.

Cornelis Vreeswijk, men även den internationella vurmen för folksångare (Dylan, Baez, Donovan o.a.), inspirerade fr.o.m. 60-talet till en starkt samhällsengagerad vissång som ledde fram till Yrkestrubadurernas förening. Bland trubadurer var det visserligen få som konstnärligt och kommersiellt sett kunde mäta sig med Vreeswijk, men flera som ändå befäste positioner som »trotsiga trubadurer» och samhällskritiker. För att anknyta till förstnämnda epitet skall nämnas Finn Zetterholm och Bengt Sändh, i början som ett par (*Visor ur wrångstrupen*; 1966), och i trio med Staffan Atterhall (*Visor i trotzåldern*; 1965) och senare med profilering åt det folkliga och burleska (bl.a. flera samlingar supvi-

Ill.: Vissångare på Kiviks marknad 1972, från vänster Fred Åkerström, Sid Jansson, Evert Ljusberg, Cornelis Vreeswijk, Torgny Björk och Bernt Staf (foto Presens bild AB).



sor). Framgång på populärmusikscenen hade också Anders Fugelstad med *Ingenting är längre som förut* (1969), Stefan Demert med *Till SJ* (1971) och *Anna Anaconda* (1975) tillsammans med Jeja Sundström.

Utanför topplistorna har flera artister inrstat sina namn som engagerade representanter inom ramen för populär vissång. Bland uppmärksammade och sinsemellan rätt olika artister kan nämnas Rune Andersson, Sid Jansson och Evert Ljusberg. Uppmärksammad blev även Fred Åkerström för sitt politiska engagemang. Med egna tonsättningar av bl.a. Stig Dagermans bittra och skarpa dagsedlar uppmärksammades Åkerström för *Dagsedlar åt kapitalismen* (LP; 1967).

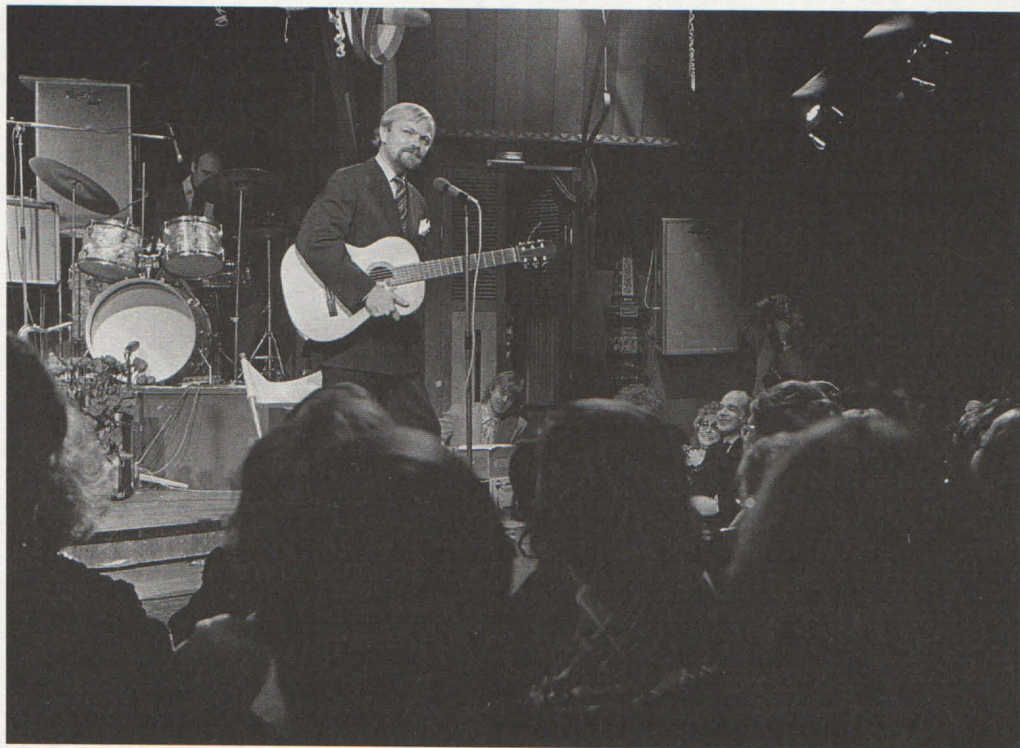
#### *Från visa till schlager*

Det angloamerikanska inflytandet på svensk populärmusik har särskilt under efterkrigstiden satt sina spår även i visan. Hos Ulf Peder Olrog tog sig denna påverkan uttryck i medveten pastisch som i *Filosofisk dixieland*, eller i fri tillämpning av Tin Pan Alley-schlagerns melodisk-harmoniska stil som i *Violen från Flen*. Med tanke på Olrogs bitvis parodierande hållning är det tveksamt om hans alster bör rubriceras som »visor»; själv sägs han ha hävdad att han producerade »schlagerparodier» (se vidare s. 231).

Man kan i 50-talets svenska visrenässans urskilja två huvudlinjer: dels den samhällskritiska kabarévisan med internationella rötter – huvudsakligen den franska chansen – dels den traditionella visan med inspiration från svensk men även utländsk folkslagvisan. En av pionjörerna för den senare var den svenskättade amerikanen William Clauson, som kom till Sverige ca 1950. Hans viskonserter med repertoar från olika världsdelar fyllde Konserthuset i Stockholm med en ung publik.

Med 40- och 50-talens stora musikaliska invasion från USA och England kom också den svenska visan att koncipieras i mer schlager- eller pop-betonad riktning. Den yngre generation som skulle komma att förknippas med Visprämen Storken i Stockholm och senare även med Yrkestrubadurernas förening (gr. 1971) var skolade i andra stilidiotom än de äldre kollegerna. Jazz – såväl den moderna bopen som traditionell dixieland – dominerade läroverkens danser, men fick konkurrens från rock, skiffle och calypso. Med artister som Sid Jansson, Evert Ljusberg och Rune Andersson kom den svenska visan att rätt tydligt få en stilistisk polarisering mellan den äldre folkslagvisan och ett mer ungdomsorienterat och samtida urbant tonspråk. Bland exponenter för det senare skall även nämnas Owe Thörnqvist och Robert »Robban» Broberg (se vidare s. 233).

En manifestation av »amerikaniseringen» är de lyriska vis- eller schlagertexter som Beppe Wolgers skrev till utländska s.k. standards, som *Sakta vi gå genom stan* (Walking my baby back home) och svenska



kompositioner med amerikansk balladfärg som *Okända djur* (1956) och *Det gåtfulla folket* (1959), båda tonsatta av Olle Adolphson, en av de viktigaste representanterna för den eftertaubeska generationen. Med ett inträngande och kritiskt perspektiv gör han underfundiga reflexioner kring det moderna samhället. Stockholm är hans poetiska arena, från vilken han ger mustiga och färgrika berättelser om människor och miljöer, ibland med drastisk situationskomik (*Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken*; 1966). Några av hans visor har nimbus av klassiskt bildningsideal (*Drottning Blanka Maria* och *Riddaren av Burgund*; 1956). Adolphsons musikaliska stil uppvisar inflytande från många olika håll; amerikansk balladstil förenas med svensk folkviseton som i *Trubbel* (1960), fransk chanson återklingar i *Mitt eget land* (1959), den folkliga slagdängan av komiskt snitt har stått modell för *Gustav Lindströms visa* (1964); svensk schlagervals färgar *Grön kväll i Margretelund* (1966). (Se Holm 1986.)

En granskning av visans ställning på svenska hitlistor och i försäljningsstatistik påvisar en rad uttolkare och påtagligt stora och varaktiga försäljningsframgångar för denna repertoar. Det gäller flera av 40- och 50-talens vis-, schlager- och operettartister som Karin Juel, Anders Bör-

Ill.: Olle Adolphson uppträder sista kvällen på gamla Hamburger Börs 22 december 1970 (foto Reportagebild).

je och Ulla Sallert, via 60-talets omhuldade svensktoppsartister som Sven Ingvars och Hootenanny Singers till 80-talets dansbandssångare som Stefan Borsch. Bland vokalartister som profilerat sig genom den svenska visskatten märks Göran Fristorp med sina tolkningar av bl.a. Ferlin och Taube.

Trots att visgenren i sin renodlade form, med sitt drag av intimitet och direkt kommunikation, kan tyckas vara en anakronism i det moderna mediasamhället, har den visat sig ha oförminskad livskraft. Den vispräglade »intonationen» har påverkat andra samtidigt moderna och urbana trender. Exempelvis var svensk rock vid 90-talets ingång starkt präglad av ett vismässigt förhållningssätt i sin attityd till texten, men också i en intim vokal gestaltning. Föregångare var i viss mån Ulf Lundells *Öppna landskap* (1982). Betydelsefulla i sammanhanget är vidare Eva Dahlgren, Niklas Strömstedt, Mikael Rickfors, Marie Bergman m.fl. Ett yttre kännetecken på detta är den hommage i form av en skiva som svenska rockeliten 1990 tillägnade svenska viskonstens nestor, Evert Taube.



## DET KONTINENTALA ARVET

När det gäller kärnan i konstmusikrepertoaren – vanligen kallad »klassisk musik» – är den europeiska samhörigheten tydlig. Detta gäller i lika mån de avknoppningar av konstmusikaliska genrer som utgjorde kärnan i det sena 1800-talets populärmusik: danser, salongsstycken, kupletter m.m. Kanske är det framför allt populärmusik med stilistisk grund i konstmusikaliska idiom man uppfattar som utpräglat europeisk. Bland de viktigaste stilindikatorerna i sammanhanget kan nämnas en melodik och harmonik på »klassisk funktionsharmonisk grund» – i motsats till exempelvis bluesharmonik eller orientaliskt färgade modi – och en relativt enkel och regelbunden metrisk struktur med regelbundna frasgrupperingar och perioder – i motsats till exempelvis rytmiska asymmetrier och fraseringen i afroamerikansk improvisationsmusik.

När vi talar om kontinental påverkan på svensk populärmusik avses stildrag med en utpräglat kontinental identitet – i relief mot dels amerikanska inflytanden, dels det »hemvävt» svenska. Det är således inte möjligt att göra en entydig geografisk bestämning av stilelementens ursprung. Särskilt tydligt illustreras problemen med den engelska musiken; vissa stilar, särskilt från de tidigare skedena av den här aktuella perioden, har en utpräglat europeisk karaktär – t.ex. music-hall – medan andra kan betraktas som europeiska varianter av amerikanska idiom (bl.a. skiffle).

*Arvet från 1800-talet*

Svensk populärmusik har givetvis inte frikopplats från sina historiska rötter. Som Tegen (1986, s. 17) visat var beroendet av och samhörigheten med kontinenten under förra seklet mycket stark inom flera genrer: dansmusik, sångspel, pianostycken etc. Under 1800-talets förra hälft dominerade importen från Frankrike, Tyskland och Österrike. Under den senare hälften tillkom musik från främst Italien och England.

Ill. (vänster sida):  
Omslaget till en av de mest wienska valserna i Sverige.

Även inom det kontinentala stilknippen kan det vara svårt att urskilja de olika strömningarna. Detta framträder tydligt i den schlagerflora som växte fram med början kring sekelskiftet. Som Edström (1989) utförligt redovisat finns det betydande »överhörningar» inom det finförgrenade nät av danstyper som låg till grund för den tidiga schlagern på 1900-talet. Vissa av dessa typer var dock någorlunda profilerade, främst den wienska och engelska valsen.

Den engelska valsen hade knappast en lika tydlig profil som den wienska delvis på grund av förändrade villkor för musikens spridning. Kring sekelskiftet fanns det även relativt gott om varietélokaler med underhållning efter mönster av engelsk music-hall. Grundvalen för dessa kabaréer rycktes dock undan genom alkoholförbudet 1919. När Ernst Rolf gjorde sina framträdanden på Berns 1914 gällde lokalens sprittillstånd egentligen för »konsert» enligt tidigare rusdrycksstadga. Med paragraf 55 andra momentet i 1917 års förordning sattes stopp för diverse kringgåenden och därmed även för varieté och kabaré. Härmed grundlades en sociokulturellt viktig sida av den svenska populärmusikens och sällskapsdansens levnadsvillkor under hela 1900-talet (se vidare s. 239 f.).

Valsen av den wienska typen nådde den svenska populärmusikscenen på flera vägar, bl.a. genom den mångfald av tyska musikfilmer som spelades på svenska biografer på 30-talet (t.ex. *Wien dansar och ler*). Dessutom bör påpekas att många av de amerikanska filmerna från 30-talet präglades av ett liknande tonspråk genom tyskspråkiga tonsättares exil i USA under nazisttiden. Dessa filmers framgångar berodde till stor del på att musiken hade resonans i en allmän förtrogenhet med det wienska tonspråket. I restaurangkapell, på danssalonger och via operettscenen var tonfall från Lehár, Stolz och Kálmán m.fl. väl inarbetade, inte minst genom de många invandrade musikerna och kapellmästarna. Bland de mest namnkunniga kan nämnas Peter Kreuder, Hanns Bingang, Max Skalka, Otto Broz och Anton Kotasek (Nyqvist 1983, s. 87 f.). Detta tonspråk låg väl till för ledande svenska schlagerkompositörer, som Fred Winter, Jules Sylvain och naturligtvis wienaren Georg Enders. En genre som särskilt starkt anknöt till tysk-österrikiska modeller var den svenska operetten (se s. 215).

I Sverige hade vi i viss mån övertagit det kontinentala, företrädesvis det österrikiska och tyska sättet att förmedla musik i samband med middagar och supéer. Dansmelodier blev gärna önskade som underhållningsmusik. Restaurangmusiker av mellaneuropeiskt snitt blev viktiga för populariseringen av musiken, något som utförligt redovisats av Nyqvist (1983). Från och med 20-talet var det närmast standard på Stockholms krogar att ha kapell av olika slag. I annonser kan vi se orkestrarnas kontinentala ursprung: Rodriguez' solistorkester, Hladys

kapell, Zigenarorkestern m.fl. Enligt en uppgift (Nyqvist 1983) fanns det i Stockholm sommaren 1906 över 50 konserterande kapellmästare, varav endast en var svenskfödd. Även om det kontinentala inflytandet under de närmast följande decennierna minskade något, är det uppenbart att restaurangmusiken i Sverige i huvudsak var en importerad kontinental företeelse. Från slutet av 10-talet översteg kapellens besättning sällan kvintett, med trion (violin, cello och piano) som det typiska formatet. Kärnan i repertoaren var »örhängen» och lättare gods ur konstmusiken: potpurrier ur opera, arrangemang av lyriska småstycken (t.ex. *Träumerei*), salongsmusik, valser etc. Vidare förekom mer renodlad populärmusik, som kupletter, »evergreens», »modern dansmusik» och liknande. Som helhet gav utbudet en provkarta på gränslandet mellan konst- och populärmusik. (Se även vol. III, s. 123 f.)

När det gäller schlager som är baserade på danser i jämn taktart är frågan om stilistiskt ursprung än mer komplicerad. En genomgång av utländska schlager i svensk språkdräkt klassificerade som onestep, two-step, slow-fox, foxtrot etc. visar på ett tämligen heterogent ursprung. Edström (1989) har i försiktiga ordalag hävdad att det finns vissa stilistiska tendenser med avseende på nationalitet; en viss tyngd i rytmiken med dragning åt det marschartade i det tyska, ett stänk av polka- eller schottisfärgade rörelsemönster i det franska.

#### *Ett internationellt schlageridiom*

Det är svårt att ge en heltäckande bild rörande fördelningen av importerade schlager med avseende på ursprungsländer. Försök har ändå gjorts åtminstone vad gäller vissa delar av repertoaren. Exempelvis visar en sammanställning över revykupletter från 20-talet en klar dominans för engelska förlagor. Av totalt 184 importer var 120 av engelskt ursprung (Sundelöf; härtill Sandahl 1975, s. 96). Särskilt Ernst Rolf tycks ha haft en förkärlek för denna engelska stil, medan Karl Gerhards repertoar hämtade näring ur en något bredare internationell stilpalett. Även som musikförläggare och promotor visade Rolf en tydligt anglosaxisk profil. I Edströms undersökning av utgåvorna från hans förlag visar sig mer än hälften vara av utländska tonsättare, av vilka 125 är komponerade av engelska eller amerikanska upphovsmän, 70 av tyska och 30 av franska (Edström 1989, s. 22). Den typ av revy som Rolf och Gerhard representerade hade som en nödvändig ingrediens ett drag av sofistikerad mondänitet, vilket förutsatte anspelning på tonfall som uppfattades som internationella. En annan sak är att dessa element utan svårighet kunde kombineras med det svenskt bondkomiska (se s. 274).

När man översiktligt betraktar den svenska schlagerproduktionen är det inte helt lätt att kvantifiera det kontinentala inflytandet inom gen-

## En kärleksnatt vid Öresund.

Vals

ur ljudfilmen: "En kärleksnatt vid Öresund."

Text: Ejnar Westling.

Musik: Fred Winter.

Tempo di Valse.

PIANO.

First system of piano introduction, starting with a forte (f) dynamic. The music is in 3/4 time and consists of two staves (treble and bass clef).

Second system of piano introduction, starting with a mezzo-piano (mp) dynamic. The music continues in two staves.

1. Nattens dunkel bre-des ut, da-gen li-der mot sitt  
2. Vin-den smeker seg-len ömt, fär-dengår dit minst vi

Third system of piano introduction, continuing in two staves.

slut, so - lens sis - ta strå - lar ge oss sin sa - lut. När mot stranden böl-jor  
drömt, A - mor själv vid rod - ret sy - nes kur-sen glömt. Må-nen strör som minnes -

Fourth system of piano introduction, continuing in two staves.

slå läng-tar man att va - ra två för att lyo-ko - lan - det nå:  
gård sil - ver-blommor på vår färd hän mot lyckans sa - go - värld:

Refräng.

Lento con espressione.

Fifth system of piano introduction, marked as a refrain (Refräng) and starting with a piano-forte (p-f) dynamic. The music is in two staves.

En kär-leks-natt vid Ö - re-sund, ett svär-me-ri i mänskensstund, vad

ren. Som nämnts har en stor del av materialet utpräglat svensk karaktär, och en tämligen liten del kan sägas besitta specifik utländsk nationalkaraktär. Men vid sidan av denna nationellt identifierbara repertoar finns en betydande kategori där stildrag från många olika håll tycks sammanflätade till ett internationellt schlageridiom utan särskilt geografiskt ursprung. Typexempel kan ges från de stora schlagerkompositörerna fr.o.m. 20-talet – Jules Sylvain, Kai Gullmar, Fred Winter och andra. Sylvain anknyter ibland till österrikisk och tysk schlager- och operettmusik men företer också stilistisk koppling till anglosaxisk populärmusik. Eriksson (1981) har visat hur Sylvains valsproduktion är influerad av bl.a. wienervalsens taktmotiv och »rytmiska modeller». Kai Gullmar uppvisar inflytanden från jazz- och dansmusik à la Jack Hylton och diverse Hollywood-repertoar men kom likväl att utforma en kontinental stilblandning (Haslum 1982). Winter slutligen gör typiska kast mellan svensk viskonst (*Waxholm ettan*) via galopperande wienska schlagermanér (*Härligt härligt*) till svärmisk kontinental förförelsevals (*En kärleksnatt vid Öresund*), med sin karakteristiska växling mellan moll- och durvariant från vers till refräng.

I sina texter pendlar denna kategori mellan renodlad exotism och en mer vag verklighetsflykt präglad av drömmar om fjärran länder och svärmiska kärleksäventyr. Redan en uppräknig av Kai Gullmar-titlar ger oss en bild av en kosmopolitisk slagervärld: *Argentina Larsson, Ett frieri i Alperna, En natt på Ancora Bar, På en bar i Palermo, Saigon American Bar, Ska vi upp till Polen, Uti Rio, Rio de Janeiro* o.s.v.

Vid användning av »exotiska» och »sydliga» stilgrepp är det tydligt att tangon i många skepnader fått ett slags symbolfunktion. Även om tangon har sitt ursprung i Argentina skedde importen till Sverige främst via Paris, London och Berlin och den fick en allkontinental nimbus snarare än en sydamerikansk. Åhlén (1987) har visat att det fanns en tendens att förlägga handlingen i svenska tangotexter till Spanien och Italien, och att ett återkommande tema är det flyktiga nattliga kärleksmötet. Som urtyp för detta kan nämnas den av flera svenska schlagerhjältar inspelade *Tangokavaljeren* (1932) av Jules Sylvain och Åke Söderblom. Särskilt Sven-Olof Sandbergs framtoning i denna och liknande tangoschlager förstärkte stilens nimbus genom den sammetslena stämman, den smeksamma artikulationen som framhävde den mjuka, förföriskt romantiska prägel (se s. 252). Fornäs (1985) anser att tangon är en danstyp som »bär med sig associationer till obscenitet, farlighet, opålitlighet, dekadens, raffinemang och döende epoker». Denna tangons affektiva funktion levde åtminstone fram till 60-talets slagervärld med en inspelning som Lars Lönndahls *Midnattstango* (1962) och senare som schablonartat parodimotiv i svensk revy och underhållning (*Flirtige Kurt, Vad har du i fickan Jan?*).

Ex. 3: Fred Winter, *En kärleksnatt vid Öresund* (tr. 1931). Nedanstående notis var införd i samma tryck.



**Hör**  
**En kärleksnatt**  
**vid Öresund**  
på  
**grammofon!**

Den  
finnes i briljanta  
upptagningar på  
samtliga skiv-  
märken.

De bästa sångarna  
ha sjungit den. —

De bästa orkest-  
rarna ha spelat  
den.

**Köp**  
**skivan i dag!**





Söderhavsromantiken fr.o.m. Ernst Rolfs »Honolulu-melodier» och framåt kan inordnas i samma affektiva kategori som tango: det exotiska och sagolika. Rent musikaliskt är även anknytningen till kontinentala danstyper som vals, foxtrot och tango dominerande, från importerade wienska operetter som Abrahams *Blomman från Hawaii* till många hemsnickrade schlager av främst Fred Winter, t.ex. *Havajiblommor* (1931). Den mest renodlade företrädaren för detta idiom blev dock Yngve Stoor, som från och med skivdebuten 1934 under flera decennier mutade in denna nisch bland den svenska populärmusikens exotismer, bl.a. med den sentimentala storsäljaren *Sjömansjul på Hawaii* (1945).

*Parisiska visor och refränger från San Remo*

I den taubeska repertoaren är alluderingarna till kontinentala tonfall och strömningar legio: tango, provensalsk trubadurkonst, tarantella, italiensk serenad etc. Den kabarévisa som växte fram efter kabaréförbudets upphävande 1955 hade uttrycklig fransk förebild (Lars Forssell, Olle Adolphson m.fl.), och liknande förebilder har påvisats hos bl.a. Cornelis Vreeswijk. Även Barbro Hörberg intresserade sig för den franska visan, vilket kom till uttryck i litterära kabaréer och översättning av vistexter i samarbete med Lulu Ziegler.

Under 50-talet och en bit in på 60-talet var det kontinentala inflytandet mycket starkt på svensk schlager. Detta gäller såväl framgångar för artister från Frankrike, Italien och Västtyskland som för svenska versioner av låtar från dessa länder. Om man ser till perioden 1955–65, då rockmusiken växte fram i Sverige med engelska och amerikanska förebilder, hade kontinentala artister många verkligt betydande framgångar i vårt land. Här några exempel med början 1955:

*C'est magnifique*, Lucienne Delyle  
*A rividerci Roma*, Lys Assia  
*Volare*, Umberto Marcato  
*Come prima*, Bruno Martino  
*Morgen*, Ivo Robic  
*Piove*, Umberto Marcato & Domenico Modugno  
*Milord*, Edith Piaf  
*O sole mio*, Robertino  
*Seemann*, Lolita  
*Quando Quando Quando*, Tony Renis  
*L'amour s'en va*, Françoise Hardy  
*Non ho l'età*, Gigliola Cinquetti  
*Poupée de cire*, France Gall

De kontinentala stildrag som dessa låtar exemplifierar var rikt företrädda bland svenska artister under perioden. Flera av de ledande artis-

terna i schlagerfacket gjorde stor lycka med sina versioner av europeiska hits: Lars Lönndahl med *Volare (I det blå; 1958)*, *Piove (1959)*, *Piccolissima serenata (1958)*, Towa Carson med *De tre klockorna (1959)*, Thory Bernhards med *Seemann (Sjöman; 1961)*, *Einmal sehen wir uns wieder (En gång skall vi åter mötas; 1961)* etc. Särskild framgång hade den italienska schlageren från San Remo-festivalerna i slutet av 50-talet: ett sentimentalt smäktande melos med nynnvänliga »hakar» eller refränger. Det är intressant att notera att även den första svenska skivsuccén inom rockfacket, Little Gerhards *Buona sera (1958)*, har en påtaglig italiensk schlagerkaraktär.

Förutom de många svenska versionerna av kontinentala melodier yttrade sig inflytandet också i ett slags allmänt europeiskt idiom i den svenska schlageren. Här spelade Melodifestivalen en stillbildande roll, vilken återspeglades i de svenska uttagningstävlingarna till det årliga evenemanget (se Björnberg 1987). Som typexempel kan nämnas de svenska bidragen *Augustin* av Bo Harry Sandin (1959) och *April, april* av Bobbie Ericsson (1961). Även från våra skandinaviska grannar fick vi bidrag inom det kontinentala idiomet, bl.a. de framgångsrika låtarna *Angelique* och *Violetta* (båda 1961).

Förhållandet mellan det kontinentala och det angloamerikanska inflytandet på svensk schlager kom under 60-talets lopp allt mer att förskjutas till det senares fördel genom att ungdomsmusikaliska popidiom gradvis kom att påverka schlageren. Från och med 60-talets mitt kan vi endast notera enstaka framgångar i den kontinentala stilen: *Merci chérie* (Gunnar Wiklund 1966), *Du är den ende* (Lill Lindfors 1967), *Glöm ej bort det finns rosor, Du borde köpa dig en tyrolerbhatt* (Östen Warnerbring 1968–69), *Eviva España* (Sylvia Vrethammar 1973).

Däremot har den kontinentala semestermiljön vidmakthållit sin popularitet i texterna, något som Björnberg (1987, s. 172) och Kayser (1985, s. 140) tolkat som »nostalg och äventyr i exotisk miljö». Båda författarna hävdar att detta särskilt är tydligt i populärmusik före 60-talet, men det förefaller ändå som om den svenska charterturismen förlängt livskraften hos denna tematik betydligt. Inte minst tydligt är detta i dansbandsrepertoaren. De spanska kusterna och den grekiska arkipelagens lockande atmosfär har exploaterats mycket intensivt i schlager under de två senaste decennierna, bl.a. genom *Papaya Coconut* (Kicki Danielson), *I sanden på stranden* (Lasse Stefanz) och *Gran Canaria* (Vikingarna).

Dessa och andra »sydländska» textmotiv ges gärna en musikaliskt latinamerikansk färg. Vi har här en parallell till söderhavssromantiken i mellankrigstidens schlager. Tonfall av latinamerikansk typ tycks allmänt förknippade med en positivt laddad exotism och eskapism, det livsbejakande och njutningsfulla livet i solen och värmen fjärran från

den grå svenska vardagen. Även om den latinamerikanska stilen i sig inte är av renodlat europeiskt kontinentalt ursprung, uppvisar den traditionssamband med musik från den iberiska halvön och används gärna för att artikulera en allmän sydländsk nimbus. Bland artister som helt eller delvis profilerat sig med dessa stildrag kan nämnas sinsemellan olika artister som Sylvia Vrethammar, Lill Lindfors och Aston Reimers Rivaler.

Något förenklat kan man säga att den massiva påverkan från väster gjorde att huvudfårorna inom svensk populärmusik stilmässigt närmast förlorade kontakten med Europa i slutet av 60-talet. Däremot vidmakthölls dessa kontakter inom visan och angränsande repertoarområden. Exempelvis medförde det politiska skeendet under 70-talet ett ökat intresse för grekisk populärmusik med Mikis Theodorakis som galjonsfigur. Den långhalsade grekiska lutan tjänade som klanglig frihetssymbol i svensk populärmusik, exempelvis i Sven-Bertil Taubes inspelningar av Theodorakis' sånger (LP; 1974), inte minst den framgångsrika *En sång om frihet* (1972). På liknande sätt har iberiska melodifragment tjänat som affektiva särdrag för Hoola Bandoola Band i *Juanita* (1975) och i Arja Saijonmaas insjungning av Violeta Parras *Jag vill tacka livet* (1978). Även Björn Afzelius har i sin solokarriär återkommit till medelhavsmotiv i lyriska sånger som *Natt i Ligurien* (1985), *Måne över Corsica* (1988).



## JAZZ - ROCK - POP

Redan under 1800-talet fanns det ett angloamerikanskt inflytande på det populära musikspråket i vårt land. Likväl var det under vårt sekel som stildrag från främst amerikansk och brittisk musik på allvar började forma svensk populärmusik. Under de två första decennierna kom intrycken i första hand via England, med modedanser som boston, one-step och foxtrot. Men kring 1920 startade en ny utveckling när jazzen började få fotfäste i Sverige.

*Jazzens pionjärtid*

Ordet »jazz» (eller »jass») dök upp i svensk press för första gången 1919. Samma år uppträdde i Stockholm den första orkestern med jazzanstrykning (The Five Royal Imperials), och ett »svenskt jazzband» ackompanjerade Ernst Rolf vid en skivinspelning i London (Kjellberg 1985, s. 13). Ernst Rolf presenterade året därpå »Original Jazz Band from USA», och till Stockholm importerades thédansen, till en början kallad »Jazz-thé» på restaurangen Cecil (Eklund & Lindström 1983, s. 16). Dessa impulser var dock knappast avgörande för någon förändring på den svenska populärmusikscenen. Något allmänt begrepp om innehållet i det man kallade »jazzmusik» fanns inte heller vid denna tid. Under hela 20-talet betraktades jazzen som en form av modern dansmusik bland många andra. Den var emellertid redan tidigt föremål för insändare och debatter i pressen rörande »förråade efterhärmingar av negerdanserna från det mörkaste Afrika» (Stockholms Dagblad 13/3 1922). Musikerförbundet reagerade mot »negermusiker» och »dålig smak», och dirigenten Hjalmar Meissner publicerade sin berömda »Varning för jazz – en hemsk infektionssjukdom» (se Eklund & Lindström 1983, s. 17). Bland omtalade företrädare för den nya dansflugan märktes Helge Lindbergs Crystal Band och i synnerhet Svenska Paramount-orkestern (1926–30), som snart fick rykte om sig att vara det band i Sverige som bäst hade förstått den amerikanska jazzstilen. Arrangör och grundare av orkestern var Folke »Göken» Andersson.

Ill. (vänster sida):  
Seymor Österwalls  
Sonoraorkester 1941.  
(Foto SMA.)

Ill.: Louis Armstrong, »mannen med silvertrumpeten», konsertaffisch från Auditorium i Stockholm år 1933.

**AUDITORIUM**

ONSDAG d. 25. okt.  
kl. 8 e. m.

LOUIS  
**ARMSTRONG**

"MANNEN MED SILVERTRUMPETEN"  
AND HIS HOT HARLEM BAND  
"CHOCOLATE BOYS"  
AMERIKAS POPULÄRASTE JAZZBAND!

→ SÄSONGENS JAZZ-SENSATION ←

**POPULÄRA PRISER** Från 1.— till 3.— + sk.  
Biljetter Elkan & Schildknecht, Nord. Musikförl.,  
D. N. o. Sv. Dagbl., St. T.

Under 1930-talet fick jazzen ett betydligt större svängrum på den svenska dansscenen. Dess betydelse kan sägas vara tvåfaldig; den kom som någorlunda tydligt avgränsad genre att accepteras i vidare kretsar och den kom därmed också att stilistiskt färga schlager- och underhållningsscenen. Jazzhistorikerna utpekar gärna Louis Armstrongs och hans »Chocolate Boys» konserter 1933 i Göteborg, Malmö och Stockholm som ett riktmärke för jazzens definitiva genombrott. Bland många inflytelserika utländska gästspel kan nämnas Jack Hylton 1930, Coleman Hawkins 1935, Jimmie Lunceford 1937 och Duke Ellington 1939.

Redan i mars 1930 ordnade Svenska Musikerförbundet en »Jätte-Jazz-Konsert» i Konserthuset. En titt på repertoaren vid denna konsert ger vid handen vad som inrymdes i begreppet »jazz». Det mesta som tangerade modern dans av foxtrottyp med inslag av solostumpar rubricerades som jazz. Modeordet var »hot» – ett ord som tydligen användes om de mer kryddade insatserna i den gängse schlagerrepertoaren.

De stilbildande orkesterledarna inom jazzen var främst Håkan von Eichwald och Arne Hülphers. Vid sidan av dessa märktes även Georg Enders, Frank Vernon och Charles Redland. Repertoaren hos dessa orkestrar var dock med kommersiell nödvändighet tämligen bred och innehöll ett tvärsnitt av tidens populära dansmusik. Lätt jazzkryddade arrangemang av svenska schlager fick således samsas med exempelvis



adaptationer av Ellingtons *Black and tan fantasy* (Hülphers' orkester 1937). Först mot slutet av 30-talet började svenska originalkompositioner i utpräglad jazzstil vinna insteg i repertoaren, t.ex. Uno »Miff» Görlings *Hülphers stomp* från 1938.

Spridningen av jazzmusiken tog fart under 30-talet, både genom ett ökat utbud i radio och satsningar från bl.a. det enda svenskägda skivbolaget Sonora (gr. 1932). Det var ett sätt för bolaget att nå ut även med sina på eget musikförlag lanserade tryckta arrangemang (t.ex. Thore Ehrlings *F-Bb7*). Till jazzens ryktbarhet bidrog även en större bevakning i dags- och veckopress samt inte minst en egen tidskrift – Orkester Journalen (gr. 1933).

Från och med 30-talet började svensk jazz också bli en exportartikel. Under 30-talets första år turnerade dans- och underhållningsorkestern på danspalatset Kaos under von Eichwalds ledning på kontinenten, där von Eichwald titulerades »Der schwedische Jazzkönig» (Kjellberg 1985, s. 58). Vid decenniets slut spelade von Eichwald i Berlin. Hans förebilder var främst Jack Hylton och Paul Whiteman.

De tidigaste svenska inspelningarna med jazzprägel skedde med större besättningar. Men intressantare som tydliga tecken på en jazzinriktad hållning är inspelningarna med mindre grupper. Ett av de tidi-

Ill.: Håkan von Eichwalds orkester på Kaos hösten 1933.

gaste exemplen är Nisse Linds »hottrios» version av *Tiger Rag* (1934), där dragspelet för första gången användes som jazzinstrument – ett illustrativt exempel på kulturkrock. Under 40-talet axlades Linds roll av Erik Frank. En nyckelfigur när det gällde svensk småbandsjazz på skiva var Thore Jederby, en av de flitigaste musikerna i skivstudior i Stockholm under 30-talet. Han har kallats den förste jazzbasisten i Sverige och medverkade vid Sonoras satsningar på swinggrupper i ett slags jamsession-tagningar och på Benny Carters legendariska inspelningar i Sverige 1936 (Kjellberg 1985, s. 75 f. och SJH:2).

Även skivinspelningarna av svenska schlager under 30-talet hade allt starkare jazzprägel. Karakteristiskt för många schlager blev en klangfärg hämtad från storbandens instrumentation. Man kan erinra om saxofonsektionen i 1933 års stora schlager *Det är jag som går vägen upp för stegen* med Vernons orkester och saxofonsolot i Charles Redlands arrangemang av *Du är ej min första kärlek* för Gösta Jonssons orkester (SJH:2). I traditionellt utformade danslåtar, från foxtrot till vals, interfolierades improviserade soloavsnitt, t.ex. Redlands solo i foxtrot-schottisen *Ingen vet var haren har sin gång* (1934). Ett annat exempel är reklam-schlagern *Jag har en liten Radiola* (1939), som färgas kosmopolitiskt av Gösta Törners trumpetsolo och kazoo-spel av Alice Babs, allt för att ge klanglig exotism åt de besjungna »Harlems negrer». I sammanhanget kan nämnas att ordet »swing» troligen förekom för första gången på en svensk skivetikett i Nisse Linds inspelning av Sven-Olof Sandbergs *Alla tiders lilla flicka* (1934; Svensk jazzhistoria [SJH]:2).

### *Jazzens expansion*

Ännu på 40-talet blandades estetiska och moraliska argument i debatten kring jazzmusiken. Tonsättaren Kurt Atterbergs formuleringar från 1940 torde väl kunna fånga känslö- och tonläge härvidlag:

»Även som blott och bart dansmusik är den sortens jazz, som går i den Armstrongska silvertrumpetstilen, alltså den stupida, tungomålstalande, vrålande jazzen, fullkomligt odräglig [...] Det vilar ett tungt ansvar över de anglosaxiska folken, som släppt lös denna kulturskymning över världen.» (SJH:4, 10.)

I tillägg till den negativa laddning som jazzen haft bland representanter för de smakbärande skikten och som kulturfara för svenskhetens bevarare inträdde en i viss mån ny social koppling 1940. Detta år kom nämligen filmen *Swing It Magistern* med Alice Babs, som gav temat ungdom-jazzmusik-moral ny aktualitet i debatten. Bland de många invektiven och nedsättande omdömena kan citeras dåvarande STIM-chefen Eric Westberg:

»Flickorna som sjunger refrängen låter som slynor. Alice Babs låter också som en slyna i radion. Fast radion kan man ju stänga av. Jag hoppas bara att jag slipper höra henne in natura.» (Cit. efter Sjöblom 1989, s. 90.)

Alice Babs debuterade på grammofon 1939 och kom redan från början att förkroppsliga den här diskuterade bindningen mellan jazz och schlager. Hon inbjöd också till kritik i det att hon parade den okonstlade, »naturliga» oskulden hos den ursvenska flickan med frejdig gestaltning av utländska, företrädesvis svarta stilidiom. I samma andetag som tidningarna berömde hennes improvisationer och swing-musikaliska uppfattning beklagade man hennes framtoning:

»Hon bör hållas på den svenska mattan. Där passar hennes rosiga kinder och blonda hår med kalufsen. Det sentimentala passar henne lika bra som en blandning av sylta och likör.» (Göteborgs-Posten; cit. efter Sjöblom 1989, s. 86.)

Alice Babs sjöng under 40-talet med flera av de främsta svenska jazz- orkestrarna. I Seymour Österwalls orkester fann hon pianisten och arrangören Charlie Norman, som betydde mycket för Alice Babs och hennes fortsatta utveckling med egen orkester fr.o.m. 1943, samt Sven Stiberg, som skrev flera arrangemang för henne. I Göteborg uppträdde hon med Åke Fagerlunds orkester. Alice Babs permanentade sin roll som helylletjejen från Sverige i »beredskapsswing». Hon växlade i sina insjungningar för Sonora och som hårt slitande scenartist i folkparker- na mellan schlager- och jazzspåren: *How do you do, Mr Swing* (i arrangemang av Charlie Norman), *Sjung och le, Joddlarflickan* m.fl. Andra populära jazzvokalister under 40-talet var Sonia Sjöbeck, Britt-Inger Dreilick och Sven Arefeldt.

Seymour Österwall, Thore Ehrling och Lulle Ellboj var beredskaps- årens mest kända orkesterledare. Deras stilistiska inriktning var dock något olika. »Seymors» orkester huserade sommartid på Gröna Lund och vintertid på danspalatset National, sedermera Nalen. Stilen präglades av ett omedelbart, rytmiskt pådrivande och en aning ruffigt »sound» med många solistinslag, som i flera av »Miff» Görlings arrangemang för orkestern. Ehrlings orkester däremot, som huserade på både Skansen och Bal Palais, utmärktes av en polerad och välarrangerad storbandsmusik, som i Carl-Henrik Norins originalkomposition *Mississippi Mood* (1944). Inte minst genom kopplingen till Radiotjänst hade Ehrlings orkester en speciell position i svensk underhållning. Efter amerikanskt mönster ordnade Orkester Journalen under dessa år s.k. favoritomröstningar, vilka flera år vanns av Ehrling. Den mest framträdande solisten i orkestern var trumpetaren Gösta Törner, som under senare delen av 30-talet hade låtit tala om sig genom en frisk improvisatorisk fantasi i Armstrongs efterföljd. 1942 valdes han av Orkester Journalen till landets ledande »hot-trumpetare». Den mest avancerade stilen företrädades av Lulle Ellbojs orkester, som på grundval av klassisk storbandsswing gjorde trevare i riktning mot de tongångar som i Sverige på allvar blev kända först mot slutet av 40-talet, t.ex. i Theselius'



*Hot gravy* (1945). Orkestern blev plantskola för solister som Arne Domnérus, Rolf Ericson, Gösta Theselius och Gunnar Lundén-Welden, de två sistnämnda även arrangörer.

Vid sidan av storbanden utmärktes den svenska jazzen på 40-talet av en rad mindre grupper och solister. Mest uppmärksammas var den Svenska Hotkvintetten, bildad 1939 efter förebild av den franska hotkvintetten. Arrangör var nämnde Stiberg och ledande personlighet violinisten Emil Iwring med en av de längsta karriärerna inom svensk jazz. Hans samarbete med sångerskan Asta Jæder är legendariskt i svensk underhållning. Ytterligare en violinist med egen framgångsrik kvintett var Hasse Kahn, som under krigsåren ledde en rad inspelningar med Thore Swanerud och senare Reinhold Svensson. Bland andra omtalade 40-talsorkestrar märks dragspelaren Erik Franks kvintett och arrangören och orkesterledaren Sam Samsons olika konstellationer.

Efter kriget återupptogs kontakten med jazzens hemland i stor omfattning, både genom studiebesök och svensk export av musiker till USA och import av amerikanska skivinspelningar och musiker.

Åke »Stan» Hasselgård var den förste svenske jazzmusiker som nådde verklig ryktbarhet internationellt. Han gjorde inspelningar med egen sextett på Columbia 1947 (bl.a. *Swedish pastry*). Han spelade tillsammans med storheter som Count Basie, Benny Goodman och Max Roach. Stilistiskt betecknades han som en ganska modern representant för sitt instrument med influenser från bl.a. pianisten Lennie Tristano. Hasselgård fick »a considerable reputation in the United States as a clarinetist in the Goodman tradition» (Collier 1978, s. 337), »och för att vara en svensk 40-talsgrabb upplevde han en nästan osannolikt framgångsrik karriär: han blev stjärna i USA!» (Kjellberg 1985, s. 124 f.). Karriären blev emellertid kort, Hasselgård dog i en bilolycka 1948, och under hans Amerikaår hämmades dokumentationen av rådande inspelningsförbud.

Internationellt omskriven blev också den svenska ensemble som framträdde vid Paris' internationella jazzfestival 1949: »Parisfestivalen gjorde i ett slag nyare svensk jazz till något känt utanför gränserna.» (Kjellberg 1985, s. 125.) »Parisorkestern» med bl.a. Putte Wickman, Arne Domnérus och Carl-Henrik Norin gjorde svensk jazz änyo känd även i Västtyskland och bäddade på en krigstrött kontinent för flera andra svenska musiker, bl.a. Thore Ehrling (radioutbyte med Süddeutscher Rundfunk i Köln och en framgångsrik turné) och Charlie Normans sextett (konserter i Frankfurt).

Bland de musiker som kom att förknippas med svensk export räknas särskilt Rolf Ericson och Åke Persson. Båda hade stor betydelse som transnationella jazzmusiker: de bidrog till att ge den svenska publiken intryck av amerikansk musik (t.ex. Ericsons amerikansk-svenska sextett) och samtidigt sprida rykten om svensk musik och publik som framstående respektive kunnig. Rolf Ericson medverkade på 40-talet i kända amerikanska storband (Woody Hermans och Charlie Barnets), på 50-talet i Stan Kentons orkester och på 60-talet med Duke Ellingtons orkester. Ericson flyttade på 70-talet till Västtyskland och verkade som studiomusiker. Åke Persson knöts 1958 till Quincy Jones' internationella orkester, 1961 inledde han en mångårig anställning vid RIAS' berömda radioorkester i Berlin och framträdde även som solist i Clarke-Bolands storband.

Inte minst genom studiebesöken i USA och importen av ny jazz kom den svenska jazzscenen i någon mån att präglas av motsättningar mellan olika stilidiom, en spänning som skulle kvarstå även när nästa stora import – rockmusiken – började vinna terräng. Den stora nyheten bland svenska jazzmusiker efter kriget var bebop (inte minst genom besöken av Chubby Jacksons och Dizzy Gillespies orkestrar). Man tog ganska snart upp fragment ur denna stil (Kjellberg 1985, s. 116 f.). Men även traditionell jazzmusik i ny dräkt – »revival» – fick ett uppsving, inte minst bland de s.k. skolbanden. Härmed uppkom en viss rivalitet mellan »traditionalister» (»dixiesnubbar») och »modernister». En annan gren av traditionen kring swingmusiken var den pianistiska boogie-stilen som med Charlie Norman fick en säker specialist. Hans vighet i kasten mellan schlager och boogie woogie, parad med en stor portion showmanship, tillförde den svenska underhållningen en långvarig jazzmusikalisk kryddning. Normans livligt diskuterade och sedermera indragna *Anitra Dance boogie* (1949) – Griegs musik var då ännu inte fri för sådan behandling – nådde trots allt 10 000 försålda exemplar.

#### *50-talets guldålder*

50-talet har beskrivits som den svenska jazzens guldålder, trots att jazzen inte hade ungdomarnas gunst i samma utsträckning som förr. Men jazzmusiken höll ännu ställningarna som dansmusik i såväl danssalonger, mindre klubbar och läroverkens gymnastiksalor som folkparkerna. Årligen inspelades 150–240 titlar, skivbolagen och radion hade etablerade kanaler över Atlanten. Claes Dahlgren var i sin dubbla roll som »agent» för Metronome och rapportör i Sveriges radio en jazzambassadör i New York. I ledande amerikanska tidskrifter som Metronome och Down Beat skrevs entusiastiska krönikor över svensk jazzmusik av den kände kritikern Leonard Feather. Det ledande svenska skivbolaget när det gällde jazz, Metronome, hade nära kontakter via flera kanaler med amerikansk musik. 1958 genomförde Down Beat en läsaromröstning: »Vilket land utanför Amerika anser Ni har frambringat de bästa jazztalangerna?» Sverige fick nästan hälften av rösterna (Kjellberg 1985, s. 132).

I detta sammanhang bör Alice Babs' amerikanska framgångar nämnas. I USA utgavs en LP med några av hennes svenska inspelningar, och även vissa av Polydor-inspelningarna presenterades för amerikansk publik (Hedman 1975, s. 68). Till hennes övriga betydande utländska framgångar hör insatserna i den bejublade trion Swe-Danes med Svend Asmussen och Ulrik Neumann. 1959 gjorde gruppen ett framträdande i engelsk TV, och året därpå inleddes en framgångsrik sejour i USA (se vidare Sjöblom 1989, s. 329 f.). Erbjudanden haglade över trion. Tre LP-skivor avverkades snabbt i USA, och singelskivan *Scandinavian Shuffle* blev väl mottagen av amerikanska discjockeys. Samarbetet mellan Alice Babs och Duke

Ellington inleddes 1963 i ett TV-program för Nordvisionen och utmynnade i *Serenade to Sweden* (LP). Samarbetet fortsatte med kyrkokonserter i Sverige och de berömda *Sacred Concerts* 1968 (New York) och 1973 (London).

Gästspelen av amerikanska musiker blev en betydande vitamininjektion för den svenska jazzens utveckling. Flertalet av de ledande stilbildarna besökte vårt land, och flera av dem gjorde inspelningar med svenska musiker: Zoot Sims, Roy Eldridge, Charlie Parker (konsertupptagningar), Stan Getz, Lee Konitz, Clifford Brown, Art Farmer, Teddy Wilson m.fl. Vissa kom att få mera varaktiga relationer med Sverige, såsom basisten Tommy Potter, trumslagaren Joe Harris, trumpetaren Benny Bailey och arrangören-komponisten Quincy Jones (Kjellberg 1985, s. 132 f.).

Ill.: Charlie Parker, från ett besök i Malmö 23 november 1950 med anonym beundrare. (Pressens bild.)



Det är knappast en överdrift att påstå att mycket av det väsentliga i svensk 50-talsjazz utgick ifrån, eller åtminstone kretsade kring, några få musiker. Barytonsaxofonisten Lars Gullin, av jazzhistoriker betecknad som centralgestalt, tillförde jazzen förbindelser med andra stilidiom, såväl folkmusikaliska tonfall som konstmusikalisk estetik. »Så kom Gullins musik att i någon mån avspegla skilda musiksociala och musikestetiska system» (Kjellberg 1985, s. 144). 1954 vann han som förste icke-

amerikan Down Beats omröstning om årets nya stjärna på sitt instrument. Som arrangör och kompositör axlade han Gösta Theselius' mantel och utmejslade en stil med stundtals episk storslagenhet. Han förenade jazzens pådrivande rytmik med en närmast folkmusikaliskt uttrycksfull melankoli, som i *Aesthetic lady* från 1958 (Kjellberg 1985, s. 146 f.).

För den unge Bengt Hallberg innebar samarbetet med Lee Konitz (1950) och Stan Getz (1951) ett definitivt musikaliskt genombrott. Hans förmåga att smälta in i denna »cool jazz» med teknisk elegans gjorde honom till flitigt anlita pianist i olika inspelningar. På sin första, kritikerrosade LP (1957) demonstrerade han sitt breda register med intrikat melodiskt solospel och tät ackordik.

Fortfarande utgick flera av de ledande musikerna ur de dansband som ännu hade en god marknad på danspalats som Nalen, Bal Palais och La Visite i Stockholm eller Wauxhall och Kungshall i Göteborg. Till de främsta banden hörde de under ledning av Arne Domnérus, Carl-Henrik Norin och Putte Wickman. Domnérus' band blev i sina olika konstellationer språngbräda för flera inom eliten i svensk efterkrigsjazz: Rolf Ericson och Bengt-Arne Wallin (trumpet), Gunnar Svensson (piano), Georg Riedel (bas), Jack Norén och Egil Johansen (trummor). Hos Domnérus framträdde även sångerskan Monica Zetterlund, som utifrån sin förankring i jazzen senare berikat och breddat svensk underhållning.

I Norins orkester var omsättningen bland musiker betydligt större, men namn som Gunnar »Siljabloo» Nilsson (sång & klarinett), Jan Allan (trumpet), Rune Öfwerman och Lars Bagge (piano) kan lyftas fram bland de medlemmar som skapat sig en position inom svensk populärmusik. De främsta solisterna i Wickmans band var, vid sidan av honom själv, gitarristen Rune Gustafsson och pianisten Reinhold Svensson.

Flera av dessa musiker handplockades av Harry Arnold till det berömda Radiobandet (gr. 1956). Möjligen kan man se denna satsning från radion på ett fullbesatt storband som ett tecken på att man ville bevara en musik som hade allt svårare att vinna danspublikens gunst. Bandet är det första betydande exemplet på institutionalisering av jazzmusiker, och således en signal om ett visst mått av erkännande från etablissemangen. Samtidigt innebar denna roll för bandet att det togs i bruk även för uppgifter i jazzens utmarker, bl.a. för att ge storbands-»sound» åt grammofonartister (t.ex. Siw Malmkvist). Arnold och Theselius – och fr.o.m. 1958 Quincy Jones – fungerade som arrangörer av den »moderna storbandsswing» som bandet dokumenterade i form av ett stort antal inspelningar 1956–61. Bland solister som profilerade bandet var trombonisten Åke Persson och tenoristen Bjarne Nerem.

VEM ÄR SVERIGES ROCK-KUNG

# GERHARD, RAGGE ELLER BORIS?

Så här goda kompisar är de tre svenske rock-riivalerna! De spelar och sjunger »Diana» i bräderlig sänja och med äkta musikantglädje. Fr. v. Little Gerhard, Boris Lindqvist och Rock-Ragge.



*De svenska rockkungarna prydde omslaget till Bildjournalen 1958 nr 7.  
I tidningen fanns denna bild.*

*Rockens intåg*

Samtidigt som jazzen frodades på Nalen märktes inom dess väggar de första tecknen på en musikalisk omvälvning som inom några få år skulle ställa jazzen helt i skuggan som masskulturell ungdomsmusik. Bland alla talrika modedanser med jazzprägel som florerade i svenska danssalonger på 50-talet dök nämligen ytterligare en upp sensommaren 1956: rock'n'roll. Ganska snart skulle emellertid denna etikett komma att associeras med en helt ny ungdomskultur, skild från och delvis antagonistisk i förhållande till jazzen. Detta stilsifte var en indikation på väsentliga och djupgående sociokulturella förändringar i hela västerlandet, där Sverige hörde till de länder som tidigast utanför den angloamerikanska språkgemenskapen anammade de nya trenderna.

I oktober 1955 började tidningen Expressen regelbundet redovisa den svenska skivförsäljningen i sin s.k. Skivspegel. Dessa tidiga exempel på svenska hitlistor ger en god återspeglning av publiksmakens begynnande angloamerikanisering kring 50-talets mitt. Följande lista från oktober 1956 visar brytningen mellan det kontinentala och det angloamerikanska inflytandet på svensk populärmusik – det senare representeras såväl av traditionell jazz som av rockens förste galjonsfigur Bill Haley.

1. *Whatever Will Be, Will Be*, Doris Day (Philips)
2. *A rividerci Roma*, Lys Assia (Decca)
3. *Zambezi*, Eddie Calvert (Columbia)
4. *The Saints Rock'n'roll*, Bill Haley (Decca)
5. *Gelsomina*, Arne Lamberth (Philips)
6. *Anders och Brita*, Owe Thörnqvist och Ullabella (Metronome)
7. *Var är tvålen*, Povel Ramel (Knäppupp)
8. *Mack the Knife*, Louis Armstrong (Philips)
9. *Heimweh*, Freddy (Polydor)
10. *Älgjakten*, Thore Skogman (Cupol)

Sveriges 10 mest spelade låtar i oktober 1956 (Expressen).

Det egentliga genombrottet i Sverige för rock'n'roll som självständig genre kan dateras till hösten 1957. Under halvtannat år hade den svenska importen av stilbildande rockinspelningar, främst Bill Haleys och (senare) Elvis Presleys, varit kontinuerligt stigande, vilket var en grund för de första svenska försöken att efterapa detta stildiom. En titt på Sveriges tio mest sålda EP-skivor från oktober 1956 (Expressen) visar att Bill Haley var representerad med fyra skivor, Louis Armstrong med två, medan de övriga fördelades på Lys Assia, Caterina Valente, Count Basie och Povel Ramel – en återspeglning av den splittrade »sound»-bilden under detta övergångsskede.

Sveriges 10 mest sålda  
EP-album oktober  
1956 (Expressen).

1. *The Saints Rock'n'roll*, Bill Haley (Decca)
2. *Zwischen Rom und Paris*, Lys Assia (Decca)
3. *The Breeze and I*, Caterina Valente (Polydor)
4. *Take it Satch*, Louis Armstrong (Philips)
5. *Basin Street Blues*, Louis Armstrong (Philips)
6. *Rock Around the Clock*, Bill Haley (Decca)
7. *Rock'n'Roll*, Bill Haley (Decca)
8. *Count Basie Swings*, Joe Williams sings, Count Basie (Karussell)
9. *Live It Up*, Bill Haley (Decca)
10. *När slaggern dog*, Povel Ramel (Knäppupp)

En viktig lanseringskanal för den nya flugan var tidningen Bildjournalen, som också arrangerade tävlingar i rockdans. I annonser, reportage och framför allt presentation av nya skivor och artister skapade tidningen en förväntan på en ny modetrend. Däremot dröjde det innan Sveriges radio kom att spela någon roll som forum för den nya musiken; med programmet »Spisarparty», med den typiskt ambivalenta underrubriken »delvis Presley, delvis jazz», fick rocken ett visst utrymme fr.o.m. december 1957. Vid samma tid började konturerna av den första inhemska rockvågen bli synliga. Med Nalens amatörkabare som viktig plantskola framträdde den första generationen »rock-kungar» på uppmärksammade rockgalor i Stockholm, främst Ragnar Nygren (»Rock-Ragge»), Boris Lindqvist (»Rock-Boris») och Karl-Gerhard Lundqvist (»Little Gerhard»). Den sistnämnde skulle bli den förste med en stor skivframgång i den nya stilen, genom sin cover på Louis Primas *Buona sera* (1958). Här bör dock inskjutas att Owe Thörnqvist redan två år tidigare i pastischens form introducerat rockstilen på flera inspelningar (se s. 233).

Under 1958 spreds rockmusiken över landet genom folkparksturnéer med de nämnda artisterna och genom framväxten av lokala rockidoler. Stor medial uppmärksamhet fick gästspelet av den ledande engelske rocksångaren Tommy Steele, främste konkurrent till Elvis Presley om de svenska fansens gunst. Parallellt med denna rockvåg växte en ny fluga fram: skiffle. Musiken var av engelskt ursprung, främst knuten till Lonnie Donegan och hans akustiska musik influerad av music-hall. Ett viktigt drag var stilens opretentiösa framtoning, vilket lockade till amatörmusicerande i en grad som kan karaktäriseras som en ungdomlig musikrörelse med hundratals band. Till de mest kända svenska skifflegrupperna hörde Chilos och Robbans.

#### *Från rock till pop*

Den första rockvågen blev tämligen kortvarig, och vid slutet av 50-talet var trenden i det närmaste dödförklarad. Till viss del berodde detta på

att den amerikanska rockstilen vid denna tid omformats i riktning mot ett mer schlagerartat idiom, vilket i sin tur kom att påverka den svenska schlagertraditionen. Men flera av första vågens musiker »övervintrade» och kom att bilda kärnan i nästa trend, de s.k. gitarrgrupperna i början av 60-talet. Violents från Stockholm blev den mest renodlade svenska företrädaren för denna elektrifierade stil som förknippades med Shadows, särskilt de sistnämndas version av *Apache* (1960). Kring ungdomsgårdarna samlades entusiaster inför den nya trenden. En kult uppstod kring gitarrer, förstärkare, gitarrister, speltekniska knep och ekomaskiner – Hagströms i Älvdalen (med filialer i Stockholm) fick en framträdande roll som tillverkare och importör. En viktig stilbildare vid sidan av Violents var göteborgsgruppen Spotnicks, som faktiskt kom att åtnjuta större framgångar utomlands än på hemmaplan (se s. 204).

Ur denna »ståltrådpop» utvecklades en fastare gitarrbaserad orkestertradition. En riktning kan exemplifieras med Violents och Jerry Williams, ett internationellt vokalidiom med uppbackning av gitarrgrupp efter förebild av Cliff Richard och Shadows. En andra utvecklingslinje ledde fram mot den nya typen av dansband, som Sven Ingvars, Cool Candys, Streaplars och Moonlighters, vilka skulle konkurrera ut de jazzbaserade banden från folkparker och danssalonger (se s. 248).

Jerry Williams (eg. Erik Fernström) var egentligen den förste sångaren på den svenska rockscenen som lyckades anamma sångsätt, manér och effekter från olika stilar. Hans första hits med Violents, *Darling Nelly Grey* och *Twistin Patricia* (1962), ger prov på hans vokala flexibilitet. Han har sedermera framstått som en av de mest slitstarka artisterna, som trots växlingar i modetrender lyckats hävda rock av ursprungligt snitt genom flera decennier.

Modedansen twist kom att vitalisera flera av dessa band och bli en viktig grogrund för popbandsvågen vid 60-talets mitt. I storstäderna anordnades tävlingar för band och dansare. Nalen utlyste 1963 »Sveriges första twistbandstävling», medan Sveriges radio initierade »twistbandstävlingen», som senare skulle bli »popbandstävlingen» och »Opopoppa» – en viktig lanseringskanal för svenska popgrupper under hela 60-talet.

År 1961 etablerades ungdomsmusiken på allvar i radio, främst genom »Tio i topp» och »Rock 61». Året därpå introducerades försäljningslistan »Kvällstoppen», och ytterligare ett år senare fick ungdomsmusiken ett eget och regelbundet forum i TV: »Drop in». Denna förstärkta mediala etablering var viktig på flera sätt. Dels blev exponeringen av angloamerikanska trender mycket stark, dels bekräftades ungdomsmusikens position som en central del av det mediala utbudet.





Ill.: Beatles anländer åter till Sverige 28 juli 1964. (Foto Folke Hellberg, Pressens bild.)

I oktober 1963 besökte Beatles Sverige på sin första utländska turné. Gruppen hade haft smärre skivframgångar i vårt land och deras uppträdande i städer som Karlstad, Eskilstuna och Borås gick ganska omärkta förbi. Det var först i samband med TV-programmet »Drop in» i slutet av november som Beatles kom att bli rikskändisar. Ordet »pop» blev var mans egendom och såväl »image» som »sound» diskuterades rätt flitigt i svensk press. Författaren Lars Widding informerade: »För oroliga föräldrar kan jag berätta att det första tecknet på att man håller på att få en Beatle i huset är att sonen låter håret växa. När det sedan nått tillräcklig längd använder den unge mannen timalt att kamma det snett över ögonbrynen. När håret är klart kommer resten av sig självt: jacka utan slag, falska fickor, smala byxben – max 37 cm! – knoddiga skor med höga klackar.» (Expressen 27/10 1963; här till Brolinson & Larsen 1984, s. 126.)

Som bakgrund till den svenska popvågen under 60-talet bör nämnas att intresset under 60-talets tidiga år försköts från USA till England. Genombrottet för de engelska popgrupperna – inte minst det s.k. mersey-beat-soundet – blev stilbildande för den svenska popsenen under kommande år. Man rapporterade skivnyheter via BBC, modenyheter från Carnaby Street, musikjournalistik via New Musical Express och Melody Maker. Allt fler engelska idoler lanserades i Sverige, bland de mera kända märks Cliff Richard, Searchers, Peter & Gordon och Swinging Blue Jeans.

På de nya popställena i storstäderna sänktes åldersgränsen till 15 år. En uppdelning mellan ungdoms- och vuxenmusik, en musiksociologiskt intressant generationskonflikt, blev permanentad för lång tid framåt. Ett försök på Nalen att samla en äldre, dansande publik i stora salen och poppisarna i Harlem var dömt att misslyckas. Ingendera gruppen tolererade den andra (Nalenboken 1967, s. 116).

Programledare rekryterades bland unga entusiaster (Kersti Adams Ray, Klas Burling, Johan Sandström m.fl.) och musikerna var med få undantag tonåringar. Det dök upp en mängd Beatles-kopior på ungdomsgårdarna runt om i landet. Även en del landsortsbaserade band hade tidiga framgångar (t.ex. Shanes från Kiruna). Utvecklingen skulle emellertid komma att styras från Stockholm och Göteborg. Med grupper som Mascots och Tages kan inflytanden både vad gäller »image» och »sound» lokaliseras till England.

Trots att de svenska banden plankade engelska och senare amerikanska förebilder kom flera med egna låtar på topplistorna: Mascots (*Baby Baby*), Shanes (*Chris-Craft no 9*), Tages (*Sleep Little Girl*), Hep Stars (*No Response*), Ola & Janglers (*Alex Is The Man*). Från 1965 blev svenska kompositioner med engelsk titel vanliga i STIM:s förteckning över framgångsrika låtar. Nya tonsättarnamn dök upp fr.o.m. mitten av 60-talet, bl.a. Kit Sundqvist, Claes af Geijerstam och Benny Andersson. Under detta elitskikt, som hade mycket stor betydelse för svensk populärmusik under 60-talet, fick Sverige uppleva en våg av gruppbaserat amatörmusicerande. Att spela gitarr och sjunga låtar blev en mycket vanlig sysselsättning bland ungdomar i vårt land.

Under 60-talet fortsatte de utländska besöken i Sverige. Inte minst Gröna Lunds stora scen tjänade som estrad för en rad av rockens stora namn under dessa år. Några av grupperna turnerade också flitigt i folkparkerna, vars scener länge blev mycket betydelsefulla för ungdomsmusikens spridning över hela landet.

Hela den beskrivna utvecklingen av svensk produktion inom rock & pop-idiotmet genomsyras av ett starkt beroende av de utländska förlagorna. På 50-talet var imitationerna ofta en aning valhänta och återspeglade musikens karaktär av »främmande fågel» i den svenska musikmiljön. Kring mitten av 60-talet var inriktningen fortfarande epigonisk, men behärskningen av stilmedlen och studiotekniken präglades av ökad professionalism och viss självständighet i detaljer. De första renodlade popproducenterna med Anders Henriksson och Bengt Palmers i spetsen bidrog till denna präglning.

Det samlade intrycket av epoken 1963–68 inom svensk populärmusik är att den rymmer den mest expansiva och dynamiska fasen i ungdomskulturens historia även i vårt land. Det var också i hög grad krafter inom denna ungdomskultur som vid årtiondets slut började ifrågasätta

den etablerade ordningen och »mainstream»-idealet inom ungdomsmusiken. En viss kris för musiken och dess utövare uppstod i samband med olika manifestationer och demonstrationer för en »alternativ» musikkultur. Demonstrationer mot den s.k. Tonårsmässan i Stockholm 1968 brukar anges som en tydlig exponent för en attitydförändring (se nedan s. 207).

»*Made in Sweden*» – *Skifs och ABBA*

Trots tendenser till stagnation i början av 70-talet kom internationella framgångar för två giganter på den svenska scenen: Björn Skifs och ABBA. Få svenska rockmusiker har lyckats göra internationell karriär. Men de som har lyckats har dock gjort det med besked. Få länder utanför rockens hemländer USA och England kan stoltsera med första-placeringar på den amerikanska topplistan »Billboard». Sverige har faktiskt haft representanter på denna tron vid några tillfällen under 70- och 80-talen.

Den svenska rockens internationella genombrott kom emellertid redan i samband med 60-talets s.k. ståltrådspop. Göteborgsgruppen Spotnicks lyckades 1962–63 ta sig in på engelska Top 50 vid fyra tillfällen (*Orange Blossom Special*, *The Rocket Man*, *Hava Nagila*, *Just Listen To My Heart*). Gruppen befäste sin ställning som ledande instrumentgrupp med »rymd»-image och turnerade framgångsrikt i USA, Japan och Europa. Gruppen ombildades vid några tillfällen och fick under 70- och 80-talen med löst sammansatt besättning framgångar inte minst i Japan.

Svensk rockmusik hade en undanskymd position på den internationella scenen fram till en markant omsvängning i början av 70-talet. Utan marknadsföring lyckades Björn Skifs och EMI via Capitol i USA i april 1974 föra *Hooked On a Feeling* till Billboards första plats. Björn Skifs och gruppen Blåblus amerikaniserades till Blue Swede, producenten Bengt Palmers till Ben G. T. Palmer.

Samma låt hade gjorts tidigare (1968) av B. J. Thomas och varit en smärre hit i England med Jonathan King (1971). I huvudsak övertog Skifs-Palmers Kings arrangemang och formuppbyggnad, inte minst den inledande rytmiska talkören bidrog till succén. Skifs nådde med sin hit en normal försäljning för en »number one hit» i USA (ca 1,7 miljoner exemplar). Uppföljarna *Never My Love*, *Dr Rock 'n' Roll*, *Hush / I'm Alive* och *You Better Run* blev jämförelsevis blygsamma framgångar (se Brolinson & Larsen 1981a, s. 90 f.). Härmed avslutades den första stora svenska framgången i genren.

ABBA:s seger med *Waterloo* i Melodifestivalen den 6 april 1974 födde inte bara det kommersiella begrepp och affärsimperium som präglat populärmusiken och debatten kring den, utan en särdeles signifikativ



och intressant epok i svensk populärmusikhistoria. Skifs hade fångat amerikansk publik med en genial tolkning av en känd förlaga. ABBA däremot trollband den internationella publiken med eget material. Ur denna musikaliska kvartett växte Andersson & Ulvaeus fram som svenska kompositörer, om än i angloamerikansk stil och med internationellt sett högklassigt inspelnings- och mixningsarbete. Dragen från spelmansmusik och folkmusik smögs in och parades med svensk brytning i den skira och ljusa vokallinjen. Gruppens låtar återgick främst på 60-talets schlagerorienterade pop. Denna harmoniskt-melodiska gestik färgades av ett 70-talsmässigt klangideal med inslag från bl.a. discomusikens elektroniska ekvilibristik.

Redan *Waterloo* var en slagkraftig titel och »hook phrase», och flera bidrag till melodifestivalen har sedan dess använt detta recept (*Michelangelo*, *Beatles*, *Rockin and reelin* m.fl.). Gruppens största hit – etta i både USA och England – blev *Dancing Queen* (1976). ABBA blev 70-talets största popgrupp och sålde (enligt diverse olika uppgifter) ca 180 miljoner fonogram under decenniet! Även i detta ekonomiska hänseende, att vara musikalisk representant bland de tio mest vinstgivande företagen i landet, bidrog alltså gruppen och dess skivbolag Polar till något unikt i svensk musikhistoria.

Ill.: ABBA under inspelning 1978. (Presens bild.)

Ex. 4: Benny Andersson & Björn Ulvaeus, *Thank You For the Music...*

So I say: Thank you for the music, the songs I'm singing, thanks for all the  
 joy they're bring-ing. Who can live with-out it? I ask in all hon-es-ty.  
 What would life be with-out a song or dance, what are  
 we? So I say: Thank you for the mu-sic, for giv-ing it to me.

Bredden i ABBA:s stilförankring antyds redan av gruppmedlemmar-nas bakgrund: 60-talspop och dragspelsmusik (Benny Andersson); hootenanny, visor och folkrockinfluerad schlager (Björn Ulvaeus); dansbandsvokalist med lätt jazzprägling (Annifrid Lyngstad); svensk-topp med tonårsanstrykning (Agnetha Fältskog). Till detta kommer den tekniskt ansvarige, Michael B. Tretow, med bred rockmusikalisk erfarenhet. Det som främst profilerade ABBA:s inspelningar var det mångfasetterade men karakteristiska »soundet». Särskilt gäller det vokalklangen: luftig och samtidigt tät, resonant och samtidigt närvarande. Med de två kvinnorösterna som utgångsmaterial skapades ett flerdimensionellt vokalt klangrum genom ett noga avvägt utnyttjande av främst filter, ekon och panoreringar.

Låtskrivarparet Andersson–Ulvaeus lyckades dessutom vitalisera den typ av schlagerpop som haft sin guldålder på 60-talet genom att krydda den med stilelement från 70-talet. Dessutom finns inslag av både barnvisa (*I Have a Dream*), kabaré (*Money, Money, Money*) och musikal (*Thank You for the Music*).

Efter gruppens upplösning (1982) komponerade Andersson & Ulvaeus *Chess* (manus av Tim Rice), som blev den första exporten av en svensk musikal till London och New York. Premiären skedde i konsertversion med London Symphony Orchestra i oktober 1984 och som teateruppsättning i maj 1986 i London med Tommy Körberg (se s. 000) i en av huvudrollerna. Här vidareutvecklade Andersson och Ulvaeus vissa drag som fanns företrädda i ABBA:s senare produktioner: en mer mogen schlagerstil där ett internationellt musikal-idiom gavs påtagligt europeisk färgning.

### *Musikrörelse och motkultur*

Parallellt med ABBA uppstod under 70-talet en polarisering mellan den s.k. icke-kommersiella musikrörelsen, med dess osminkat politiska ambitioner, och den traditionella musikindustrin. Ett viktigt drag hos den förstnämnda var att på allvar införa svenska språket i rocksammanhang, vilket även satte spår utanför den egentliga musikrörelsen (som hos Pugh Rogefeldt). Storbolagen producerade allt färre svenska artister. Debatten kring rocken fick med sin polarisering en något annorlunda inriktning än under tidigare decennier. Stilar med tydlig angloamerikansk färgning kom att stämplas som »kommersiella» eller »coca cola-musik». Denna gång var det musiklivets ledande skikt med institutioner som Rikskonserter och Kulturrådet som samlade till nationell front mot angloamerikansk ungdomsmusik. (Se bl.a. ABF:s debattbok *Vem bestämmer Din musik?*, 1977.) Det var främst ABBA som kom att stå i skottgluggen för denna kritik, medan en grupp som Hoola Bandoola Band framstod som ett stilbildande alternativ.

Från och med senare delen av 70-talet började två parallella och synbarligen motstridiga tendenser att göra sig gällande. Å ena sidan präglades en stor del av populärmusiken av upplösta stilgränser, å andra sidan utmejslades svenska varianter av specifika rockstilar med subkulturell förankring. Till de senare kan man räkna punkvågen. Ett svenskt svar på syntpopvågen var Lustans Lakejer. Ungdomskulturens specielle diktare, Ulf Lundell, förenade folklig vismelodik med samtida jargong och protest. Han gav ungdomsmusiken en viss litterär status. Sedermera nedtonades hans rebelliska prägel; hans *Öppna landskap* (1982) fick in-sändarskribenter att kräva att den upphöjdes till nationalsång.

Ur den sociokulturella positionen, vänsteruppsvinget kring 1970, inledde den s.k. musikrörelsen sina bitvis omvälvande insatser i svenskt musikliv (se Fornäs 1979 & 1985). Rörelsens födelse brukar dateras till Gärdesfesterna 1970 och fick en samlad identitet i samband med Alternativfestivalen i Stockholm 1975. Ur den uttalat amatöristiska »spela själv»-estetiken betonades kritiken av kommersialism och kapitalism. Ett annat framträdande tema var kvinnokampen, manifesterat i *Jösses flickor – Befrielsen är nära* (1974), en pjäs om kvinnans historia från rösträttskampen till våra dagar, med musik av Gunnar Edander och texter av Suzanne Osten och Margareta Garpe. Dessutom framväxte en tämligen omfattande repertoar inom kvinnorörelsen med representanter som Turid Lundqvist, Elisabet Hermodsson och Monica Törnell.

Medan några av de involverade i musikrörelsen kom att representera de fria teatergrupperna Nationalteatern, Nynningen, Narren, Oktober och Tidningsteatern – med den avslutande manifestationen *Tältprojek-*

*tet* (*Vi äro tusenden*; 1977) – kom också flera artister att utveckla en mer fristående populärmusik med betydande framgångar. Teatergrupper som skall framhållas är Fria Proteatern med medlemmar ur forna rockgruppen Mascots, och Musikteatergruppen Oktober med bl.a. jazzmusikern Christer Boustedt. Förstnämnda gjorde flera slagkraftiga bidrag till populärmusikalisk agitation, bl.a. i pjäsen om NJA. Oktober går kanske till populärmusikhistorien främst i kraft av sin träffsäkra, lätt satiriska skildring av 50-talets svenska musikscen med pjäsen *Sven Klangs kvintett* (1974).

Men musikrörelsens huvudsakliga fora var musikfester, konserter, politiska manifestationer och efter hand fonogram, med bolag som Musikäret Waxholm (MNW), Silence och Oktober. Resonansbotten för rörelsens framväxt var de radikala strömningarna inom ungdomskulturen som hade kommit till uttryck i studentuppror, Vietnamdemonstrationer, »alternativkultur», gröna vågen m.m. Ett viktigt inslag var alltså oppositionen mot »kommersialiseringen» av ungdomsmusiken, vilken exempelvis kom till uttryck redan i aktionen mot tonårsmässan i Stockholm 1968 och de nämnda Gärdesfesterna 1970. Bland de grupper som företrädde denna rörelse märks Träd, Gräs och Stenar, Arbete & Fritid, Blå Tåget, Hoola Bandoola Band, Kebnekaise, Nynningen och Samla Mammans Manna. Genom tidningen Musikens makt (1973–80) fick musikrörelsen ett tidvis inflytelserikt och samlande organ, en viktig informationskälla för denna gren inom svensk populärmusik.

»Rörelsen innehöll ett spektrum av stilar och genrer, grupper och åsikter. Den förenades av de offentlighetskanaler jag nyss räknade upp: de forum för produktion och distribution av musik samt för debatt om musik som byggdes upp gemensamt. Det kan vara mer fruktbart att tolka musikrörelsen som en motoffentlighet som samlade en rad mot- och subkulturer bland svenska ungdomar under 1970-talet.» (Fornäs 1985, s. 15.)

Från 70-talet och framåt har frukter från den radikala musikrörelsen kunnat skördas i förening med den bredare populärmusiken. Medlemmar ur Nynningen och Nationalteatern turnerade med *Rockormen* (1978), en show om ungdomar i arbetslöshetens Sverige. Den politiskt orienterade rocken hade definitivt etablerat svenskan som accepterat rockspråk. Men man lyfte också fram protesten och satiren som »naturliga» rockidiomatiska uttryck. Flera teatergrupper upplöstes och medlemmarna fortsatte i rockgrupper (Nynningens medlemmar i bl.a. Tottas bluesband och Björn Afzelius' band). Samtidigt kan man iakttä flera representanter för den progressiva musikrörelsen tonat ned de mer agitatoriska dragen till förmån för ett reflekterande lyriskt budskap. Sålunda smög sig svenska språket och samhällsengagemanget in i den angloamerikanska kulturens starkaste fästen, representerat av Jerry



Williams i *En vintersaga* (1990). Även rockmusikern Pugh Rogefeldt arbetade stundom satiriskt; redan på *Pughish* (LP; 1970) och *Hollywood* (LP; 1972) gjorde han ansatser till parodi på svenska schlagertexter och lekfull drift med det samtida svärmeriet för »åter-till-naturen».

Ill.: Ensemblen bakom Tältprojektet 1977. (Foto Lars Mongs.)

De kommersiellt sett största artisterna i musikrörelsens kölvatten är Björn Afzelius och Mikael Wiehe, båda tidigare medlemmar i framgångsrika Hoola Bandoola Band (1971–76). Gruppen representerade musikaliskt ett övertagande av 60-talets rock. Man blandade kärva rockriff med melodiskt mollbaserade ballader (*Keops pyramid*, *Juanita*, *Victor Jara* m.fl.) i ett övertygande engagemang mot förtryck:

»Men om dom däruppe i det blå  
Inte längre vill förstå  
Utan föraktar alla dom som ger dom mat  
Skall pyramiderna till sist bli deras grav.»  
(Ur *Keops pyramid*, 1973.)

Särskilt Afzelius har som soloartist och kompositör lyckats nå en synnerligen stor publik i Skandinavien med enkelt och genialt slagkraftigt melodimaterial. Han har förenat väl beprövade melodiska-harmoniska klichéer ur popmusikens stilträd med lätt melankolisk poesi blandad med moraliska normer och politiskt patos. Bland stora framgångar märks *Till min kära*, *Evelina*, *Det räcker nu!*, *The American way* och



*Ikaros*. Mikael Wiehe har bl.a. översatt och tolkat Bob Dylan och i dennes fotspår även utmejslat flera slagkraftiga bidrag till svensk populärmusik (främst *Titanic*; 1978). Flera av Wiehes låtar har fått konkreta politiska funktioner: antidrogkampanjer, kvinnorörelsen, Chile-kommittén och i folkomröstningen om kärnkraft:

»Jag ser kulturen som politikens innehåll. Med det menar jag att kulturen (sånger t.ex.) ger uttryck för vad vi tänker och känner. Vad vi drömmer om och är beredda att kämpa för. Och det är precis det som politiken handlar om.» (Wiehe, företal till notantologin *Sånger 1971–1979*, 1984.)

Under 70-talet märktes allmänt en påtaglig dragning till politiska och samhällsengagerade temata inom den svenska rockmusiken. En mer anarkistisk kantring fick denna trend genom punkvågen under decenniets senare del, med grupper som Ebba Grön, Pink Champagne och Dag Vag. De gjorde korta aggressiva låtar med anarkistiska och destruktiva texter som formulerade motstånd mot det mesta. Ebba Gröns *Vad skall du bli?* (1978) har analyserats av Thörnvall:

»Därvid är konflikten den mellan samhälle och individ, och texten fungerar som en uppmaning att stå på sig och inte inlemmas i det svenska vuxensamhället med dess passivitet, anonymitet och döda knegartillvaro.» (Thörnvall 1981, s. 80.)

Punken avknoppade en av 80-talets mest framgångsrika grupper i form av Imperiet, med sångaren Joakim Thåström som förgrundsgestalt, som bl.a. spelade in låtar av Mikael Wiehe. Även grupper och artister utan påtagliga rötter i punken uppvisade en syrligt samhällskritisk profil, såsom Eldkvarn och Ola Magnell. Till denna kategori kan vi även räkna delar av bluesångaren Peps Perssons repertoar, t.ex. *Hög standard* (LP; 1975). Peps har också fått Edvard Perssons »pacifistiska» budskap att klarna för en ny generation i t.ex. den reggae-draperade versionen av *Kalle på Spången* (1982).

#### *Från Europe till Roxette*

Flera svenska band försökte efterbilda den sedan 70-talets början livskraftiga hårdrockstilen. Framgångsrikast var Europe, som med *The Final Countdown* (1986) kom att bli nästa stora exportartikel efter ABBA. Europes väg från lokalt band i Upplands Väsby 1980 till ett av världens mest omtalade 1986 är, som den kolorerade idolboken uttrycker det, »Den Stora Rockdrömmen» (Tengner&Johansson 1987). Europe lyckades 2 november 1986 med det som ABBA presterat nio gånger: att inta förstaplatsen på Englandslistan. *The Final Countdown* – etta i åtminstone 25 länder – är med hårdrockens mått mätt en ganska polerad och för gruppen typiskt melodiöst utmejslad låt. Europe lägger liksom ABBA och nästa grupp i denna division, Roxette, stor möda vid den vokala linjen – fonatorisk pregnans och välklingande stämsång.

Inom den mer popanknutna rocken fick Sverige flera framgångsrika tonårsband och soloartister under 70- och 80-talen. Det som i USA kallas »teenybopper rock» fick i vårt land företrädare som Noice, Magnum Bonum, Gyllene Tider och Freestyle. Till denna tonårsaffektiva rockgren anslöt sig även sångare och låtskrivare som Tomas Ledin, Ted Gärdestad, Anders Glenmark, Orup, Mauro Scocco och Magnus Uggla – den sistnämnde med klar anknytning till gäckande kabarémanér. Uggla gisslar gärna respektlöst det svenska »innefolket», t.ex. i *Välkommen till folkhemmet* (LP; 1983). En sceniskt särpräglad posör är också artisten Thomas Di Leva. En mer soulinfluerad profil uppvisar Peter LeMarc som fr.o.m. genombrottet med *Närmare gränserna* (LP; 1988) etablerat sig i genren. Såväl texter som sångerskor med tonårsmässig affekt kan illustrera nämnda stilorientering. Rockens tydliga flirter med schlagerområdet och inte minst det omvända har fört fram sångerskor som Carola Häggqvist, Lena Philipsson, Pernilla Wahlgren och duon Lili & Susie. Vid sidan av dessa märks sångerskor med mer varierad stilistisk bakgrund, som Lisa Nilsson, Karin Glenmark, Susanne Alfvengren, Py Bäckman, Louise Hoffsten och Anne-Lie Rydé.

Med duon Roxette bildades under 1980-talet en av de mest framgångsrika artistkonstellationerna på musikområdet i Sverige (se ill. s. 162). Efter Gyllene tider (1977–85), via arbeten med Anne-Lie Rydé och Monica Törnell, återkom nu Per Gessle i par med Marie Fredriksson och skapade från 1986 den fjärde verkligt betydande svenska exporten inom rockgenren. Med »The Look», »Listen To Your Heart» (*Look sharp!*, LP; 1988), *It Must Have Been Love* (1990) samt *Joyride* från LP:n med samma namn (1991) har Roxette i nämnd ordning nått första plats i USA och har därmed kommit att höra till de globalt sett största artisterna vid 90-talets ingång. Vissa paralleller mellan Roxette och ABBA kan noteras. Åter är det fråga om en sammanfogning av kvinno- och mansröst där Roxette i högre grad än ABBA spelat ut rösttyperna mot varandra. Per Gessle har en något hes och beslöjad röst med tonårsaffekt i botten och Marie Fredriksson har en fyllig och mogen, tillika skarp, blonderad soul-stämma. En annan parallell mellan dessa svenska världsartister är att de utifrån ett samtida idiom har en något tillbakablickande karaktär i låtmaterialet. ABBA tog ut svängarna ordentligt i sammanflätningen av olika stilsikt och Roxette anknyter till ett »mainstream»-ideal från 60- och framför allt 70-talet.

Dessa stora framgångar för de nämnda svenska grupperna beror givetvis på deras förmåga att anamma ett internationellt idiom. Samtidigt kan man spåra ett visst mått av stilistisk konservatism i de svenska exporterna; deras låtar anknyter alla till schlagerns väl beprövade grundmodeller med nynnvänliga »hakar». Fokuseringen på det vokala är påtaglig, varvid den ljusa rösttypen dominerar.

Med tanke på vårt lands position som ett randområde i Europa har de svenska framgångarna på populärmusikens område varit anmärkningsvärda. Till de medialt uppmärksammade framgångarna hör de tre segrarna i Melodifestivalen, förutom *Waterloo*, *Diggi-Loo Diggi-Ley* (Herrey's; 1984) och *Fångad av en stormvind* (Carola Häggkvist; 1991). I början av 90-talet kan man notera en ny våg av internationella framgångar för svenska produktioner inom ungdomsmusiken, t.ex. *Army of Lovers*, *Dr Alban* samt – framför allt – *Ace of Base*.

Vårt beroende och anammande av anglosaxisk masskultur har borganat för en utomordentligt trendkänslig och receptiv ungdomsgeneration. Vårt begränsade språkområde har framtvingat skärpt uppmärksamhet på det dominerande tungomålet. En förutsättning för våra exportframgångar har varit den relativa avsaknaden av protektionism på populärmusikens område – trots att delar av kulturetablissemangen förordat en sådan. Ingen av de betydande framgångarna kan karakteriseras som specifikt svensk utan är påtagligt besläktade med dominerande trender internationellt.

#### *Övrigt angloamerikanskt inflytande*

Alltsedan slutet av 50-talet har således det angloamerikanska inflytandet starkt fokuserats till rock och pop. Via denna huvudfåra kom diverse »överhörningar» till andra stilsfikt, från schlager och dansband till jazz av s.k. fusionstyp. Exempelvis har den amerikanska countrymusiken på flera olika sätt influerat svensk populärmusik, både genom det schlagerartade och inom dansbandsrepertoaren, samt genom vissa artister som mer konsekvent odlat denna stil (Cacka Israelsson, Mats Rådberg & Rankarna, Hasse Andersson, Alf Robertson).

Varierande kombinationer av jazz- och rockelement, ibland med mer exotiska tillsatser, kan vi finna hos grupper som Hansson & Karlsson, *Made in Sweden*, *Arbete och Fritid* och *EGBA*. Vid sidan av denna utvecklingslinje kom jazzen till dominerande del att fjärma sig från den populärmusikaliska domänen i riktning mot en avantgardistisk hållning. Men i sammanhanget kan man peka ut flera undantag. Vissa artister med förankring inom jazzen orienterade sig mot schlager och revy eller kabaré. En framträdande representant för denna riktning är Monica Zetterlund, som började som framgångsrik jazzsångerska. Inte minst genom samarbetet med Hans Alfredson och Tage Danielsson samt Povel Ramel har hon blivit en av de folkäraste vokalisterna, som genomgående behållit en hög artistisk integritet. Bland schlagerartister med jazzbakgrund kan nämnas Svante Thuresson från vokalgruppen *Gals and Pals*.

Bland jazzens olika riktningar är det den s.k. tradjazzen som tydligast skapat sig en nisch inom populärkulturen. Pubmiljön, särskilt jazz-

puben Stampen i Stockholm (gr. 1968), har varit gynnsam för den forna läroverksmusiken. Bland kända företrädare för denna stilriktning kan nämnas Cave Stompers, Sveriges Jazzband, Sumpen Swingsters och Kustbandet. Bland småensembler har också swingbetonade »happy jazz»-formationer (med klarinettisten Ove Lind som typexempel) och kyrkomusikaliskt anpassade konstellationer (med bl.a. trion Putte Wickman, Ivan Renliden och Svend Asmussen) haft publikframgångar. Särskilt från och med slutet av 70-talet har en viss renässans för storbandsmusik kunnat skönjas, liksom ansatser till återuppväckande av forna danspalats (som Bal Palais och Atlantic), vilka förknippats med orkestrar som Gugge Hedrenius Big Blues Band och Leif Kronlunds orkester.

När jazz och rock – de två huvudfärororna för det angloamerikanska inflytandet – på allvar introducerades i Sverige uppfattades de allmänt som spännande (eller förskräckande) importter utifrån. Samtidigt medförde dessa strömningar att element från de importerade stilarna allt mer kom att inbäddas i ett svenskt idiom. Vi kan således skönja två samtidigt verkande tendenser; ett kontinuerligt anammande av nyheter utifrån, samt en integrering av grundläggande, ursprungligen importerade, stildrag i den svenska huvudfåran. Denna integreringsprocess har pågått kontinuerligt under seklet, från »bonnjazz» till folklig country-rock, som hos Landslaget och Grymlings. Mycket av det som under senare decennier allmänt uppfattas som »typiskt svenskt» – schlager, svensktopp, dansband, visor – är i stort färgat av den angloamerikanska musiken.



*Zarah Leander, ateljéfoto från 1934 (Musikmuseet).*

## ESTRADÖRER OCH PRIMADONNOR

Ett karakteristiskt drag i populärmusiken är fokuseringen på artisten. Särskilt tydlig är betydelsen av artistens personliga framtoning och utstrålning i direktkontakten med publiken från estraden. Förmågan att fånga och vidmakthålla publikens intresse är naturligtvis viktig inom de flesta genrer, men inom vissa kommer den sceniska personligheten på ett markant sätt bokstavligen i strålkastarljuset. Särskilt gäller det operett, musikal, revy och kabaré, samt inom underhållningsformen krogshow. Ett fåtal artister inom svensk underhållning har renodlat sin verksamhet till estraden. Men till stor del har de estradbaserade grenarna av den svenska populärmusiken engagerat artister med bredare bas inom och utom populärmusikfacket. Kanske är det typiskt för ett litet land att möjligheterna till specialisering inom ett smalt område är begränsade. Strävan efter mångsidighet och genremässigt gränsöverskridande har därmed blivit en nödvändighet för många artister, samtidigt som möjligheterna till breddning varit rika.

*Operett och musikal*

Från de svenska kompositörer som aspirerade på att bli en svensk Lehár eller Gilbert på Oscarsteatern under 10- och 20-talen (se volym III, s. 411 f.), via Gösta Rybrants och Jules Sylvains försök på respektive 30- och 40-talet, till 60- och 70-talens musikkomedier på olika stadsteatrar har svensk operett inte lyckats bli framgångsrik. Vi får snarare se till svenska uppsättningar av utländska framgångar för att spåra en nationell operettkonst inom populärmusiken. Här är traditionen däremot ganska stark, inte minst i det att genren lockat artister från olika håll; talskådespelare, schlagersångare och operasångare.

Bland svenska operetter kan nämnas Jules Sylvains *Zorina* (1943), som trots onådlig kritik uppnådde viss popularitet. Hans andra scenoperett, den något jämnare *Madame Sans-Gêne* (1944) lyckades bättre hos kritikerna. Än mer populär blev de showmässiga *Blåjackor* (Oscars 1942) och *Serenad* (1944), med musik av ungerskfödde Louis Lajtai.

Ill.: Margit Rosengren, en av de stora operett-primadonnorna, som Magnolia i *Teaterbåten*, Oscarsteatern 1942 (foto Drottningholms teatermuseum).

Även om gränserna mellan operett och musikal är flytande bör de fåtaliga svenska alstren från 50-talet och framåt räknas till den senare kategorin. Hit hör *Funny Boy* (1958) med typiskt ramelskt idiom. På 60-talet märks två musikaler från stadsteaterscenerna Norrköping/Lin-köping, *Miss 6* (1961) och *Mallorca, Mallorca!* (1966) med musik av Gunnar Hoffsten. Kapellmästaren Nisse Hansén skrev musik till Malmö stadsteaters *Pengar* (1967), byggd på Nils Poppes 40-talsfilmer.

Bland musikaler med litterära förlagor märks *Jeppé på berget* (1972) tonsatt av Aage Stenoft och Bengt Arne Wallin, samt i en senare version (1983) med Kjell Anderssons musik. Wallin skrev också musiken till *Röde Orm* (1978). Slutligen skall erinras om *Chess* (1986) av Benny Andersson & Björn Ulvaeus.

Till kärntruppen i äldre svensk operett räknas namn som Emma Meissner, Naima Wifstrand, Margit Rosengren, Isa Quensel, Zarah Leander, Lars Egge och Karl Kinch. Redan i denna uppräknning markeras öppna dörrar till flera musikaliska sammanhang: Leanders revyer och schlager, Quensels talskådespel, Kinch som regissör och teaterchef o.s.v. Efter debuten hos Ernst Rolf med *Vill ni se en stjärna?* (1929) medverkade Zarah Leander säsongen 1931–32 i hela 101 föreställningar som Hanna Glavari i *Glada Änkan* i Karl Gerhards bearbetning. Rollgestaltningen gav henne den karisma som sedan skulle följa henne, ytterligare slipad i rollen som primadonna i Karl Gerhards revyer under 1930-talet.

Det kontinentala genombrottet för Leander skedde på anrika Theater an der Wien hösten 1936. I operetten *Axel an der Himmelstür* (Ralph Benatzky) kreerade hon rollen som den gudomliga Hollywoodstjärnan Gloria Mills – en figur uppenbart inspirerad av Greta Garbo. Översättningen av titellåten »Kinostar» (»En filmidol», Gösta Rybrant) inspirerade till flera svenska översättningar för Leanders skivinspelningar, bl.a. *På café Zigan i Budapest*, *Jag står i regnet*, *Yes Sir*, *Abel*.

Hennes roll som artist i en känslig tid har även diskuterats i politiska termer (med anklagelser för nazistsympatier). Leander skrev kontrakt med Berliner Universum Film AG (UFA) 1936 och spelade in tio filmer under de närmast följande sex åren. Enligt Seiler (1987, s. 41) är hennes film *Die große Liebe* den mest sedda tyska filmen någonsin. Hon lanserades som primadonna i melodramatiskt tyngda roller. UFA:s försäljningschef hävdade att tysk film »saknat typen dam av värld, damen av format, den intressanta, mogna personligheten» (Leander 1972, s. 142). Karriären som filmstjärna i Tyskland satte varaktiga spår i centraleuropeisk underhållning. Hon nämns även i moderna översikter över berömda schlagerartister, där hon värdigt listas bland betydligt yngre kolleger i branschen. Kända låtar med kantring åt schlageren är bl.a. *Der Wind hat mir ein Lied erzählt* och *Kann denn Liebe Sünde sein?*





Inte minst Leanders djupa altstämma med intensiv och dramatisk artikulation – »hennes upphetsande altröst, som handlingens dramatiska uppbyggnad utmejslades kring» (Seiler 1987, s. 41) – kombinerad med en självmedveten och förförisk gestik gjorde henne till en stor stjärna för en publik som åträdde glamouren:

»Hon var mondän, sinnlig och opolitisk. Hon uppträdde som en kvinna, för vilken mannen var huvudsaken. Hennes sånger föreföll, mitt uppe i trohetskulden, syndiga, förtappade och frivola. Hennes femme fatale-typ hörde snarare hemma i 1910-talets högborgerliga värld än i Tredje Riket. Hon var som ett kvardröjande skimmer från den tiden.» (Seiler 1987, s. 39.)

Även i senare operettkonst förekommer diverse vandringar mellan stilar och scener. Till de viktiga sångarna inom traditionell operett räknas här Maj Lindström, Gaby Stenberg, Sonja Stjernqvist, Berit Bohm, Ulla Sallert och Per Grundén.

Grundén hade även stor framgång i utlandet. 1953 kallades han till Volksoper i Wien, där han blev något av favorit i många roller och förärades titeln Kammersänger. Hans kontinentala karriär sträckte sig till 60-talets mitt. Vid sidan av Grundén kan nämnas Ulla Sallert med bl.a. hennes engagemang i musikalen *Ben Franklin in Paris* (1964) på Broadway. Till de mer excentriska figurerna i svensk musikexport kan i sammanhanget räknas Johnny Bode som gjorde viss succé i Wien som operettkompositör. Han samarbetade även med Jules Sylvain i den relativt framgångsrika *Keine Zeit für Liebe* (1958).

Flera artister utanför den inre kretsen av skolade operettsångare har haft framgångar inom genren på svenska scener. Här kan man exemplifiera med talskådespelare från olika genrer, alltifrån Gösta Ekman d.ä. i par med Zarah Leander, Jarl Kullens stora succéer som Danilo och professor Higgins, komediaktörer som Max Hansen i *Vita Hästen* (1935) och Thor Modéen i *Zorina*, till Hans Alfredson i *HMS Pinafore* (1980).

Musikalers olika stilhemvist har ofta projicerat intresset på samtida vokaltartister utanför den musikaliska teaterscenen. Jan Malmström har vid sidan av traditionell operett gjort sig känd i musikalerna som *Stoppa världen – jag vill stiga av!* (1963) och *La Cage aux Folles* (1985). Skådespelerskan Lena Granhagen gjorde succé i *Irma la Douce* (1959). Sven-Bertil Taube har gästade operettscener i flera länder. Från revy-scenen kom Gösta Bernhard till succén *Spelman på taket* (1969). Från schlager- och rockhåll hämtades Lill Lindfors till *West Side Story* (1965), Agnetha Fältskog till *Jesus Christ Superstar* (1972), Lill-Babs och Pernilla Wahlgren till *Annie get your gun* (1974 respektive 1990), Björn Skifs till *Godspell* (1973), Jerry Williams till *Cats* (1987). Musikalen i Sverige har också sett flera stjärnor födas, d.v.s. artister som fått ett definitivt genombrott inom denna typ av musikedratik. Hit hör Olle Johansson (*Cabaret*; 1969) och Mikael Samuelson (*Phantom of the Opera*; 1990–).

En i sammanhanget mångsidig artist är Tommy Körberg. Till hans viktigaste insatser hör ledande roller i *Röde Orm* (1978), *Chess* (1986) och *Les Misérables*

(1990). Tidigare hade Körberg roller i olika fack, såsom Parkteaterns *Mahagonny* (1972), Svenska Ord-revyn *Svea Hund* (1976), kavalkaden *Brel* (1983) och *Skin-narspelen* (s.å.). En motsvarande mångsidighet har han visat vid sidan av scenen med fulltoniga tolkningar inom visa, schlager och rock.



### Revy och kabaré från Ernst Rolf till idag

Till skillnad från inhemsk operett har den svenska revytraditionen varit ganska stark. Vi har visserligen inte någon direkt motsvarighet till exempelvis den danska sommarrevyn, som regelbundet engagerat populärauktorer, men såväl tillfälliga som mer permanenta projekt inom genren har haft genomslagskraft. 20-talet blev ett gyllene decennium för svensk revy med bl.a. huvudstadens Folkteatern, Södra teatern, China och Folkets Hus teater, och med revydirektörer som Karl-Ewert, Björn Hodell, Kar de Mumma, Karl Gerhard och Ernst Rolf:

»Revyn blev den teaterform som upplevde de största framgångarna och fick det största gensvaret hos publiken. Man kan med fog säga att revyn är inkarnationen av allt det som vi förknippar med det glada 20-talet. Här samlades alla de former av nöjen och genrer, som totalt sett brukar karakterisera 20-talet.» (Pettersson 1977, s. 20.)

Till de svenska klassikerna inom revykonsten måste vid sidan av Karl Gerhard (se nedan) räknas Ernst Rolf, prototypen för lyxrevyn med dess glittrande framtoning. Rolf var ovedersägligen publikens idol och

Ill.: Den påkostade »vattentablån» i Ernst Rolfs *Lyckolandsrevyn* 1924. (Drottningholms teatermuseum.)

har med sin publika tillvändhet och sin ambition, utan direkt intellektuell eller politisk spets, ställts som motsats till Karl Gerhard:

»Rolf var sund och hurtig, som scentyp, Karl Gerhard konstlad och osund, enligt svenskt ideal. Karl Gerhard's scentyp var artificiell och effeminerad.» (Pettersson 1977, s. 15.)

Rolfs revykonst och insatser som kabaréartist har avsatt ett antal »örhängen» i svensk populärmusik, bl.a. *Din vår är min vår*, *Jag är ute när gumman min är inne* och *Det är kvinnan bakom allt*, och som grammofoonartist har han haft stor betydelse. Kring sig samlade Rolf ett antal kontrakterade kompositörer och textförfattare som kom att bli ett slags svensk motsvarighet till Tin Pan Alley: Nils-Georg, Fred Winter, Karl-Ewert, Fritz Gustaf, Vincent Scotto, Jules Sylvain m.fl. (Edström 1989). En central gestalt kring Rolf och sedermera även Karl Gerhard var Björn »Nalle» Halldén, den förres upptäckare och kapellmästare och den senares favoritackompanjatör. I diskografin över Ernst Rolf räknas till inte mindre än 851 nummer (Liliedahl & Englund 1991). Bland Rolfs många primadonnor kan nämnas Tutta Rolf, Katie Rolfsen och Margit Rosengren. Inspirationen för Ernst Rolf kom från USA och England med Ziegfeld som ledstjärna. Rolf bröt således med den svenska bondkomiken till förmån för en internationell varietéprakt. Han blandade utländska melodier och gästspel med svenska kompositioner och artister. Från den första revyn, *Kvinnan du gav* (1920), till den sista, *Rolf-expressen* (1932), lanserades en ny typ av artist. Hans vokala briljans med suverän kuplett-teknik, parad med stark utstrålning, gjorde honom till idol. Rolf-experten Uno Myggen Ericson beskriver hans framtoning:

»Han hade sin vita tandrad som han kunde blixtra med i ständiga leenden. Han hade en omedelbar friskhet som kom till sin rätt i bondkomiska visor, i sjömansvisorna, i rallarvisorna. Han hade naturligtvis en sensuell, för att inte säga sexuell utstrålning, fast en man på hans tid var försiktig med dylika yttranden. Han appellerade helt naturligt till den kvinnliga delen av publiken men även den manliga fann behag i honom. Han var karlararten som man så gärna ville identifiera sig med.» (Ericson 1968, s. 288.)

En annan central gestalt i revysammanhang som i likhet med Rolf hämtade inspiration från andra sidan Atlanten var Gustav Wally, organisatör av såväl revy som operett. Även för Wally var det glittrande skådespelet à la Ziegfeld en ledstjärna, bl.a. i *Serenad* under medverkan av Gösta Kjellertz. Wallys första operett på Oscars var nämnda publikframgången *Blåjackor* med Nils Poppes succéartade framträdande tillsammans med Annalisa Ericson. Med samma partner framstod Poppe i *Lorden från gränden* (Södran i Stockholm 1947) som den perfekta musikalartisten. Ericson fick under 40-talet, bl.a. genom insatserna



Ill.: Sickan Carlsson i Södra teaterns nyårsrevy 1934. (Musikmuseet.)

hos Wally, sitt stora genombrott på revy- och operettscenen. På 50-talet var hon en av de ledande primadonnorna hos Kar de Mumma, där hon profilerade sig som *Den saltaste bönan i stan*. I sina 52 filmroller har hon kommit till sin rätt i flera musikaliskt inriktade uppgifter.

En driven revyartist ur samma generation är Sickan Carlsson, som under många år fr.o.m. mitten av 30-talet var verksam hos Karl Gerhard och sedermera Kar de Mumma (*Kyss Karlsson*; 1967). I talrika kuplett nummer framträdde Sickan Carlssons image som »glittrande glad» och käck helylletös. Från Karl Gerhard till Kar de Mumma gick även Hjärdis Petterson, som med humor och sälta adlade talrika kupletter av bl.a. Kajenn (Kaj Lundgren). Bland Karl Gerhard's många

primadonnor märks Git Gay med en helt annan framtoning: den lättsinniga vampen, en renodling av primadonne-konceptet som även utnyttjats av revy kreatörer som Hagge Geigert och i hennes talrika egna shower (Lorensberg, Hamburger Börs etc.).

Karl Gerhards betydelse som revyskapare är mycket stor, och hans verksamhet under mer än fyra decennier från debuten 1919 uppvisar ett stort persongalleri ur den svenska underhållningsbranschen. Bland primadonnorna kan, utöver dem som redan nämnts, framhållas Emy Hagman, Lili Ziedner, Katie Rolfsen, Gudrun Brost och Cilla Ingvar. Hans fleråriga samarbete med Knäppupp-revyn och Povel Ramel (fr.o.m. 1957) kastar ljus över en senare epok i svensk revykonst med flera betydelsefulla estradörer och primadonnor. Hos Ramel möter vi framgångsrika vokalartister och primadonnor som Birgitta Andersson, Lill Lindfors, Brita Borg, Gunwer Bergkvist och estradörer som Martin Ljung, Stig Grybe och Sune Mangs. I samarbete med Hans Alfredson, Tage Danielsson, Yngve Gamlin, Beppe Wolgers medverkar Gerhard i en ny brytningstid för svensk underhållning med fr.a. AB Svenska Ords etablering på revyscenen på 60-talet (se s. 236). Den äldre revytraditionen blev härmed inaktuell, något som bl.a. visades i form av publik oförståelse inför Knäppupps hyllning till den folkkäre »trallmakaren» (som Ramel kallat honom) Emil Norlander och hans revyepok (*Ryck mej i snöret*; 1964–65).

Ill.: Kollationering inför *Knäppupp* 1962. Bakre raden (fr.v.): Sune Mangs, Martin Ljung, Rolf Bengtsson, Tosse Bark, Låppan Hagander och Allan Johansson. Mittenraden: Harriet Forssell, Birgitta Andersson, Brita Borg och Gunwer Bergkvist. Framför dem: Leif Asp, Herman Ahlsell, Povel Ramel, Yngve Gamlin och Felix Alvo. (Foto från LP-n *Knäppupplevelser*; 5.)



Även under Knäppupps senare skede framstår revyn som plantskola och huvudscen för svenska artister inom populärmusiken. För svensk populärmusik särskilt viktiga namn är härvid Owe Thörnqvist (*I hatt och strumpa*; 1961), vokalensemblen Gals and Pals och Monica Zetterlund (*På avigan*; 1966), Grynet Molvig och Eva Rydberg (*Bom krasch*; 1966), Anna Sundqvist (*Svenska revyn*; 1967) och Wenche Myhre (*De sista entusiasterna*; 1968).

Någon tydlig efterföljare till denna revytradition kan svårigen utpekas på 70- och 80-talen. Man kan konstatera att flera nyårsrevyer och landsortsscener varit framgångsrika, även utanför det lokala planet, bl.a. Peter Flacks revyer i Örebro. Nils Poppe skapade en renässans för den lättsamma operetten på Fredriksdals friluftsteater i Helsingborg med Berit Carlberg som ledande primadonna. I Göteborg lanserade Hage Geigert vokalartister från populärmusikens scen i nya roller, främst komikernas. Bland flera framgångsrika estradörer kan här nämnas Eva Rydberg, Laila Westersund, Stefan Ljungquist och Eva Bysing. En mångsidig västsvensk profil med jazzbakgrund blev Sonya Hedenbratt som revy- och buskisprimadonna, först i *Gröna Hund* (1962) och senare i Sten-Åke Cederhöks göteborgska revyer. Särskilt bekanta är *Jubel i busken* (fr.o.m. 1968) och *Låt hjärtat va' me'* (1971). Även hos Kar de Mumma i Stockholm har artister som Lars Berghagen och Siw Malmkvist uppträtt i nya roller.

Nyskapande revy har gjorts av Galenskaparna-After Shave, som med parodin och stilpastischerna elegant vinklat revyn åt det musikaliska hållet (*Grisen i säcken*; 1992). Detsamma kan sägas om Benny Borg och norska Dizzy Tunes som i historiska svep över populärmusikens stilar lyckats förena musikalisk underhållning med komedi, bl.a. *Memories of music* (Stockholm 1981) och *The show must go home* (Stockholm 1986). Dessutom kan nämnas den gotländska kvinnliga gruppen Ainbusk singers och deras finurliga förening av slagkraftigt låtmateriale (av bl.a. Benny Andersson) och satirisk kabaré (*More Amore*; 1992).

#### *Den moderna krogshowsartisten*

I en krogshow utgör artisten huvudunderhållning och dragplåster för den stora restaurangens helkvällssatsning. Även om flera utländska besök är av historisk betydelse är ändå den svenska artisten en magnet i sammanhanget. En krogshow, en relativt modern företeelse, föregås av stor reklam och många rykten; den är ett slags mästarprov inom genren och, med kommersiell nödvändighet, ett bevis på framgång. Rötterna finner vi i den kabaré- och varietétradition som utvecklades kring selskiftet (se s. 181 f.). När varietéförbudet upphävdes 1955 inleddes en ny era med Berns' salonger som ledande estrad och signifikativt nog med Karl Gerhard som förste estradör. Kort därefter öppnade varietén på Hamburger Börs, med den danska sångerskan Lulu Ziegler som drivande kraft och med bl.a. en kontinentalt inspirerad visprofil.



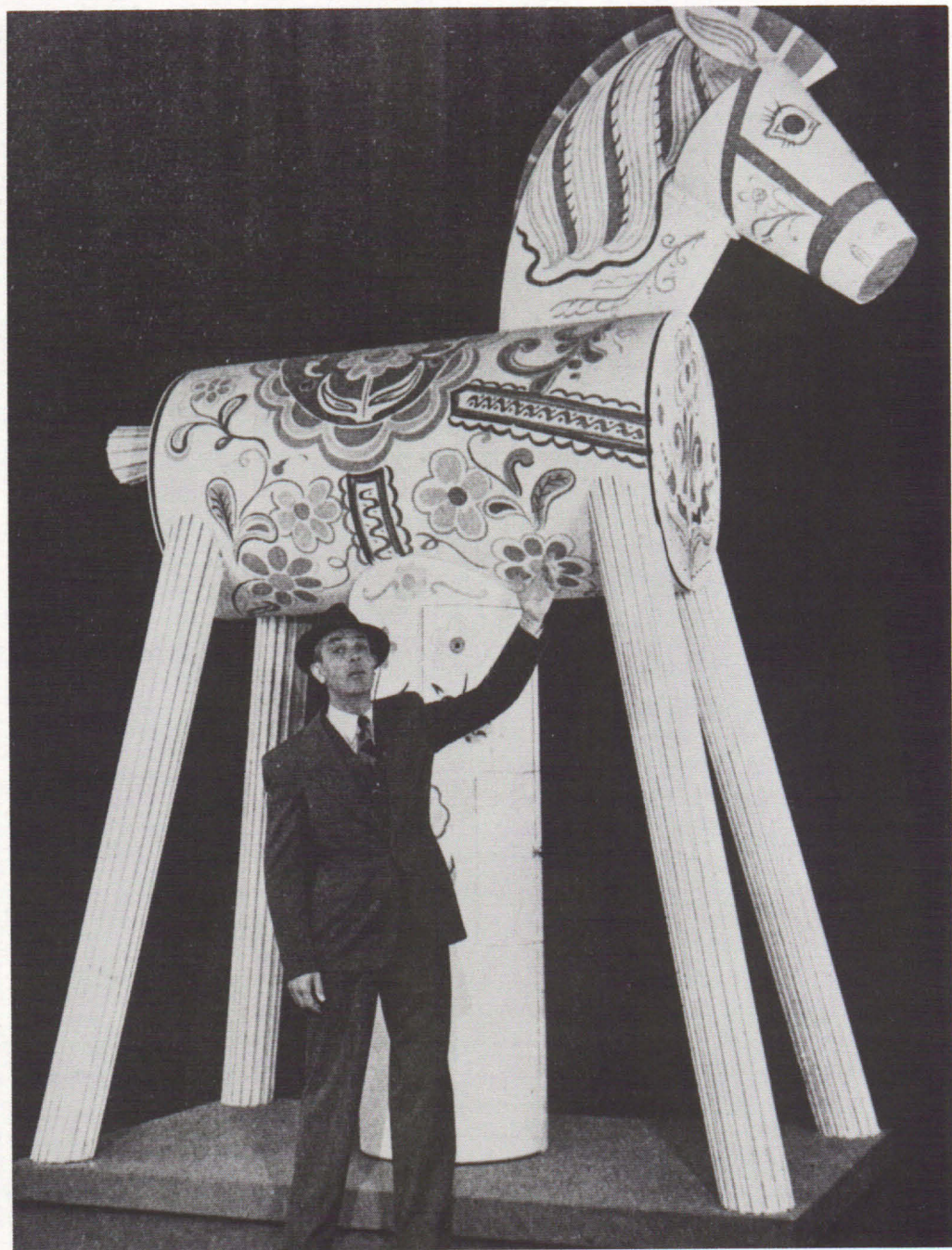
*Swe-Danes – Alice Babs, Ulrik Neumann och Svend Asmussen på Berns' 1960.  
(Foto Ragvi Gylder.)*

Bland många framgångsrika showartister, där kraven på verbal, musikalisk och showmässig mångsidighet är stora, märks särskilt sådana med tämligen bred musikalisk och scenisk erfarenhet. Ett tydligt exempel är gruppen Swe-Danes (se även s. 195), som hade en av de största framgångarna i början av Berns' nya era. För övrigt kunde showartisterna komma ur skilda läger. Exempelvis kan vi nämna populära kvinnliga sångartister som Siw Malmkvist, Lill-Babs, Ann-Louise Hanson, Lill Lindfors, Eva Rydberg, Sylvia Vrethammar och Lena Philipsson. Redan denna uppräknning kan illustrera den stilistiska bredden. Medan Malmkvist kan rada upp ett pärlband av schlagerframgångar på gramofon har Lill-Babs mera haft just offentlighetens ljus projicerat på scenen i olika sammanhang. Lill-Babs' karriär innefattar film (*Svenska Floyd*; 1960), revy (*Kar de Mummas glädjehus*, 1973), musikal (*Annie Get Your Gun*; 1974), teater (*Ronja Rövardotter*, 1990), programledarskap i TV, samt flera krogshower, där den mest omtalade försågs med texter av Lars Forssell.

Artister som Ann-Louise Hanson och Eva Rydberg tog ovanligare grepp i form av kombinationen humor, imitation och schlager. Lill Lindfors övertog den traditionella primadonna-rollen, om än sofistikerad och med skarpsinnig distans och elegans. Hon uppvisar ett brett stilregister. Hon inledde i en lätt studentikos tradjazz-färgning (tillsammans med Anders Linder), övergick till revyscenen (från studentrevy i Stockholm via Hagge Geigert och Karl Gerhard till Knäppupp) och gjorde sig slutligen mest känd inom schlagerartad svensktopp (*En man i byrån*; 1969). Lindfors har påtagligt utnyttjat latinamerikanska rytmer med sensuellt beslöjad vokalaffekt (*Du är den ende*; 1967).

På den manliga sidan är blandningen av komedi, parodi, schlager och fartfylld rock väl representerad. En mångsidig representant för den eleganta och extroverte estradören är Jan Malmjö, som förde in moment av affekterad och lätt teatral gestik i den enklare slagern. Det gäller såväl i svenska versioner av smäktande kontinentala schlager (*Caterina*; 1962), angloamerikansk country (*En sång en gång för länge sen*; 1967), som slagnummer från musikal – från *Bygga upp ett stort berg* (1963) till *Vår bästa tid är nu* (1985). Från den traditionella schlager- och »refrängsången» märks Lars Lönndahl, Svante Thuresson och Östen Warnerbring. Lars Berghagen är familjeunderhållaren med stillsam visromantik, men hans samtidigt komiska ådra har förlänat honom flera roller i farsor. På liknande sätt har Björn Skifs utvecklat en förening av vokal gestaltning av angloamerikansk art och ibland närmast slapstickartad scenisk begåvning, både som krogunderhållare och filmskådespelare. En direkt överföring av en homogen profil från folkpark till krogscen är rocklegenden Jerry Williams och hans krogshower, bl.a. tillsammans med vokalgruppen Boppers (1990).





*Karl Gerhard och den ökända hästen från Troja i GULLREGN 1940-41.  
(Ur Boken om Karl Gerhard 1964.)*

## MED GLIMTEN I ÖRAT

I tidigare kapitel har svensk populärmusik belysts i ljuset av dess beroende av olika utländska stilidiom. Därvid har använts uttryck som »övertagande», »assimilering», »transkulturation» och andra termer som på olika sätt brukas för att täcka kulturlån i vid bemärkelse på musikområdet. I samband med flera av de största svenska kompositörerna inom populärmusiken används dock ofta en annan terminologi. Man talar om »pastisch», »travesti» och »parodi», men det är långt ifrån tydligt vad som då avses. Povel Ramel, Ulf Peder Olrog och Owe Thörnqvist är ofta etiketterade som »pastischmakare» eller »parodiker» (Ling 1980). Povel Ramel, den ende av dem som belönats med utrymme i den svenska litteraturhistorien, sägs där ha

»ett virtuost handlag med stilimitationer, parodier, travestier och pastischer [...] Med full rätt har han skrivit sublimes travestier på Bellmans och Birger Sjöbergs visor, en pastischens mästare som gått i deras fotspår.» (Olsson & Algulin 1987.)

*Pastisch, travesti, parodi och humoresk*

Enligt lexikaliska definitionsförsök avser »pastisch» vanligen en medveten efterbildning av en stil på någon nivå (person, genre, epok etc.), medan såväl »parodi» som »travesti» avser en alludering med komiskt, förlöjligande eller satiriskt syfte. Skillnaden mellan de två sistnämnda är otydlig. Begreppens svävande betydelser gör dem därför svåra att använda för en någorlunda systematisk beskrivning av de skilda förhållningssätten till och utnyttjanden av mer eller mindre tydliga förlagor. På musikområdet finns dessutom ett något annorlunda parodibegrepp, som avser omgestaltningar och/eller omtextningar av musikverk, utan uttrycklig komisk avsikt.

En kategori som stundtals gränsar till det parodiska är vad vi kan kalla humoresken. Den präglas av en textlig och musikalisk lekfullhet, ett skämtsamt kynne och ibland ett lätt karikerande drag. En naturlig hemvist har humoresken inom revy och kabaré, men den finns även manifesterad i många schlager och visor.

Det lätt skämtsamma och samtidigt textligt-melodiskt snillrika i schlagern finner man hos en artist och kompositör som Karl Wehle. Denna »glimt i örat» kan exemplifieras med låtar som »Någonting att äta, någonting att dricka» från filmen *Kärleksexpressen* (1932) och *Det är kvinnan bakom allt* (tillsammans med Ernst Rolf). Wehle samarbetade med flera av de stora revymakarna – Karl Gerhard, Ernst Rolf och Kar de Mumma – varvid den kontinentala kafé-pianistens särdrag parades med såväl jazzassimilering som svensk kuplettradition. Schlagerns starka bindning till film och revy borgade också för att vissa musikaliska stilgrepp närmade sig ett slags humoresk i genren.

I filmschlagern kan gränsen till parodi och pastisch vara flytande, bl.a. hos Alice Babs i rollfacket som gladlynt tyrolska eller Adolf Jahr i sjömansrollen, och i många pilsnerfilmer har notpennan gärna dragits en smula karikerande.

Även om senare schlagern kanske mera har präglats av allvar, sentimentalitet och nostalgi, har humoresken med dragning åt parodin då och då ändå varit framgångsrik. Tidigare har påpekats drag av bondkomisk humoresk i Thore Skogmans schlagernproduktion. En närmast specifikt nordisk genre är den som studentorkestrarna representerar. Med studentikos frivolitet och överdrift har Kårsdraget, Läderläpparne, Tongångarne, Phontrattarne etc. gärna exekverat »töntigheter» ur svensk schlagerntradition (*Kaffe utan grädde är som kärlek utan kyssar, Härligt, härligt, härligt men farligt, farligt* o.s.v.). Det närliggande studentspexet är inte minst viktigt som plantskola för revyartister som Hans Alfredson och Cilla Ingvar.

Kvartetten Synkopen med *Kafferepet* (1948) kan tillsammans med vokalgrupper som Gastarna, Monn Keys (från Norge), Kvintetten Olsson och After Shave-Galenskaperna exemplifiera hur det försvenskade »barbershopandet» ikläts en skämtsam dräkt. Ett liknande kynne uppvisas av vissa tradjazz-grupper, t.ex. Sveriges jazzband. Bland representanter för skämtsamhet i lite udda förpackning kan nämnas Bernt Dahlbäck (*Je t'aime* 1970), Lars Berghagen (*Flirtige Kurt* 1973), Little Gerhard (*Siste Mohikanen* 1961), Cornelis Vreeswijk (*Hönan Agda* 1969), Stefan Demert (*Emancipationsvisan* 1970). Till de eleganta galenskaperna i svensk populärmusik hör Helmer Bryds Eminent Five Quartet med Gunnar Svensson som arrangören, pianisten och sångaren Helmer Bryd, som framträdde i sändningar från Mosebacke monarki fr.o.m. 1963. Med rötter i diverse internationell populärmusik har Gunnar Svensson (ofta med Hans Alfredsons och Tage Danielssons hjälp) snillrikt bollat med fonetiska drag (*Gäss te dej / Yesterday*), med försvenskade alliterationer (*Svante med Spänsten / Hard-hearted Hannah*) och parodiska vinklingar (*Norge / Lively*). Instrumentala spex finner man också i Helmer Bryds tolkning av t.ex. *Tiger Rag*.

Povel Ramel

Fri - den kring vårt torp är vi - lan - de, dit vi kom bi - lan - de från sta - dens  
 kvalm i mun - ter spleen. Som - marn mö - ter med ett smi - lan - de, likt vatt - nets  
 stri - lan - de i disk - ma - skin. Nu be - gynns ett i - dogt  
 rus - tan - de: Den star - tar frus - tan - de, vår blan - ka damm - sugs - ap - pa - rat,  
 me - dan vär - men sti - ger pus - tan - de per ter - mo - stat. frid. \_\_\_\_\_

### Povels »karamelodier»

Få aktörer på den svenska populärmusikscenen har som Povel Ramel visat på spännvidden inom området pastisch och parodi. Claesson (1992) har i sin Ramel-studie funnit det svårt att finna precisa och etablerade etiketter för Ramels mångfasetterade teknik. Till de uttalat travesterande låtarna, där också Ramel i titeln anger travestien som teknik, hör *Torstigste bröder* (à la Carl Michael Bellman), *Sommartrivialiteter* (à la Birger Sjöberg) och *Rymdraketvalsens* (à la Fred Winter), samtliga från revyn *Alla fyra* (1960). Vissa principiellt intressanta drag förenar dessa tre. Trots att »föremålen» för travestierna anges i titeln kan man inte entydigt utpeka något enskilt verk, som textligt eller musikaliskt travesteras. Däremot kan man finna avsnitt och vändningar som pekar åt bestämda håll, t.ex. i *Torstigste bröder*. Det talade interludiet är en direkt anspelning på motsvarande avsnitt i Fredmans epistel nr 33, *Stolta stad*:

Was ist das? – Ge rum vid övergångsfyren! – Pass upp!  
 Grön lykta! – Hurra! – Stadigt nu! – Kostar det på,  
 Mollberg? – Undan ur vägen, korvnasare, skoputsare, stadstjänstemän och TV-regissörer! – [...]

Ex. 5: Povel Ramel, »Sommartrivialiteter» (ur samlingen *Tänk dej en strut karameller*, 1981, där även nedanstående illustration av Björn Berg finns).



Vad gäller specifika musikaliska förlagor är alluderingarna mindre uppenbara, visst kan man se vissa samband mellan exempelvis *Sommar-trivialiteter* och Sjöbergs *Frida i vårstädningen*: den subdominantiska vändningen i andra takten; melodiskelettet i första periodens eftersats, liksom i början av mellandelen (se ex. 5, s. 229). På liknande sätt erinrar *Rymdraketvals* om Winter-Sylvains *Flygar-vals*. Inga av dessa samband är dock entydiga. Det är snarast fråga om en medveten assimilerings av ett antal karakteristiska textliga och musikaliska drag i respektive travestierade kompositörers personstilar. Den skämtsamma effekten uppkommer inte minst av Ramels skiftningar i rums- och tidsperspektiv. Bellmans Stockholm blir alltså 50-talets motorburna ungdoms, Sjöbergs Lilla Paris blir sportstugeområdets grannkottierier och Winters flygromantik blir science fiction-betonade rymdäventyr. I dessa fall, som i all tydlig pastisch och travesti, krävs viss förtrogenhet med förlagan för att kunna tillgodogöra sig poängen. I samma mån som detta fört Ramel till litteraturhistorien, begränsar det genrens räckvidd i populärkulturen.

Mer bokstavliga travestier och parodier där Ramel utnyttjat kända låtar och även anspelat på deras ursprungliga text (innehållsligt och/eller fonetiskt) finns rikt representerade i hans mer anspråkslösa krogproduktioner från 1970-talet. I renodlat parodisk form finns fenomenet redan i hans tidigare produktion med kända exempel som *Grisälven* och *Snodderian* från 1950-talet. I rollen som den närmast anonyma krogpianisten («Sven Olssons trio. Vid pianot: P. Ramel») intar han en speciell roll i populärmusikens historia, där han ömsom kärleksfullt, ömsom elakt suveränt leker med örhängen ur populärmusiken. Genomgående använder Ramel härvid originalens fonetiska profil och utviner ur den nya och överraskande associationer: *Får jag lämna några plommon, Med flygande fenor och glittrande fjäll, Se man ger fikon, Å gamle Stan* m.fl. Detta illustrerar för övrigt ett centralt drag i Ramels produktion som helhet: lyhördheten för de musikaliska implikationerna i språket. Den musikaliska lekfullheten träder i symbios med den språkliga i rader som »av fulla små finkar blev finkan så full» (*Tjo, vad det var livat i holken i lördags*).

Ett centralt drag i hans pastischteknik är lyhördheten för karakteristiska musikaliska manér som förstoras i karikerande syfte. Element av detta genomsyrar hans produktion, alltifrån den gräsliga falsksången i *Karl Nilsson* (1961) till en sofistikerad lek med den »blå» tersen i *En glad blues* (1965). I själva verket är det få profilerade stilar som gått oanfrätta genom den ramelska behandlingen: gospel (*Var är tvålen?*, 1956), blues (*Gräsänklingsblues*, 1952), boogie woogie och bondvals (*Johanssons boogie woogie vals*, 1944), calypso (*Naturbarn*, 1956), flamenco (*Liten turist-flamenco*, 1963), det pedagogiska salongsstycket (*Tänk dig*

en strut karameller; 1958), 1800-talets brunnsmusik (*Sorglösa brunn*; 1956), folkvisan (*Den sista jäntan*; 1966), jazzsångerskan (*Fat Mammy Brown*; 1956), orientalismen (*Ittma oab*; 1947) etc.

En väsentlig del av Ramels produktion är låtar av musikaliskt lekfull karaktär som ändå inte riktigt är vare sig stilpastischer eller parodier. Det är fråga om humoresker, en stilkategori som visserligen inte Ramel är ensam representant för, men som han vässat till konstnärlig skärpa. Framgångsrika låtar som *Titta det snöar* (1951), *De sista entusiasterna* (1968), *Alla har vi varit små* (1954), *Det gamla gänget* (1966) skapar sin atmosfär av leklynne och friskhet utan några påtagliga referenser utanför sig själva. En liknande autonomi har hans mer renodlade schlager som *Följ mig bortåt vägen* (1954) och den jazzballadartade *Underbart är kort* (1956).

#### *Rumba i Balders hage och Engelska parken*

I några avseenden är det här intressant att jämföra Povel Ramel med Ulf Peder Olrog, liksom Ramel en förnyare av den svenska schlagern, samtidigt som han skapade ironisk distans och/eller humoresker inom genren (Ling 1980, s. 129 f.). I *Rosenbloms visor* (1945–55) finns på ett annat sätt än hos Ramel ett visserligen personligt idiom, men särskilt tydligt ett beroende av den inhemska folkliga dans- och schlagermusiken (se även plansch XIV). Detta hindrar inte Olrog att likt Ramel tydligt göra bruk av kulturimport: rumba (»Rumba i Balders hage»; 1946), boogie woogie (»Boogie-woogie i S:t Eriksgränd»; 1949), dixieland (»Filosofisk dixieland»; 1955), jamaicanska rytmer (»Mera bruk i baljan, boys»; 1947), Tin Pan Alley-ballad (»På en liten smutsig bakgård»; 1945), tango (»Se Sundbyberg och sedan dö»; 1946). I dessa låtar är det tydligt hur utländska musikaliska stildrag ges skämtsamt karaktär genom omplanteringen till diverse ursvenska miljöer i texten.

Olrogs kärleksfulla stilporträtt inom den svenska dansfloran vittnar om en pregnant och skarpsinnig pastischkonst. Det är företrädesvis schottis, vals och hambo som fått tjäna som förebilder. Olrog är liksom Ramel en ovanligt litterärt bevandrad och språkligt elegant populärkompositör. Ramel uppvisar samtidigt en typ av »crazy» och fonetisk akrobatik som närmast har sin motsvarighet i Olrogs lätt studentikosa och klart akademiska framtoning. Den fornnordiska mytologin kläds i schottisdräkt (»Schottis på Valhall»; 1945), kommunalfullmäktiges ordförande citeras i hambotakt (»Resultat av plöjningstävlan»; 1945), den svenska slagdängan karikeras i valstakt (»Tjo och tjim och inget annat»; 1946), och bakåtsträvare och surpupper kritiseras i form av en mazurka (»Surpuppornas dans»; 1946).

Det bondska kontra det utländska, det akademiska kontra det folkliga, det parodiskt giftiga kontra det kärleksfullt porträtterande återkom-

## Schottis på Valhall

PIANO

Med anledning av Rosenbloms ovanligt misslyckade tentamen i fornländska.

## Schottis

Opp och hop-pa Tor Slå på trumman bror. Det är dans här på Val-hall i natt. Ut-i

Frö-jas sal står vår A - sa-bal. Opp och hop - pa, fast O - din har spatt. Slå i me - ra mjöd. Det får

bli min död. Nej, se där är ju I - dun, min skatt. Min Val-kyri-a, kom hit till vår mid-vin-ter-rit. Opp och

hop - pa på Val - hall i natt. *Fine* Hö - der han ha - de his - ke - lig hic - ka. Bal - der den bo - ta med

ing - e - färs - dric - ka. Vred vart väl Ving - Tor vak - na och vrå - la Bra - ge brå - ka och Ska -de hon skrek. Opp och

\* godtemplarversion

mer hos en annan upsaliensare, Owe Thörnqvist, som tar vid strax innan Olrog avslutar sina äventyr med Rosenblom. Thörnqvist hämtar näring ur samtida populärmusik och markerar med sina insatser inom ungdomsmusiken ett generationsskifte i pastischkonsten. Den tidigaste av Owe Thörnqvists pastischer, *Rotmos rock* (1956), anknyter framför allt till jump band swing-traditionen med pådrivande gungande rytmik. *Auktions-rock* (1957) skall ses som en direkt pastisch på Bill Haleys *Rock around the clock*: initialansatsens »one, two, three o'clock, four o'clock rock» omtolkas till den lantliga auktionsutroparens pockande »första-andra-tredje – går bort för tri å sjuttifem». Här framträder med särskild skärpa blandningen av nymodig ungdomsmusik och traditionell svensk bondkomik. Bland andra stilkrockar i samma anda märks engelsk skiffle i ett slags skillingtryck (*Albin och Pia*; 1957), country & western på det ursvenska småstadsfiket (*Dagny*; 1958), samt gospel i mjölkbutikens (*Gun från Dragarbrunn*; 1959).

Inom ungdomsmusiken kom Robban Broberg – från början s.k. skifflekung – att på 60-talet ge nytt liv åt den populärmusikaliska humoresken och den frivola stilblandningen. Med en rad underfundiga alluderings på diverse internationell populärmusik tecknade Broberg inte minst i fonetisk akrobatik flera omisskännligt personliga krumelurer, varav några blivit »klassiker» i genren. Ett genombrott i stilen kom med *Båtlåt* (1967), och med *Tjejer* (LP; 1970) befäste han sin ställning inom denna stil (»Uppblåsbara Barbara», »Carola», »Ingela» m.fl.).

### *Satir och samhällskritik*

Det sägs ofta att masskulturen präglas av anpassning till samhällets dominerande normer och värderingar. Kommersiella kulturprodukter skall stryka medhårs och snarare fungera som tröst än som uppmaning till handling. Drag av fatalism, nostalgi, ansvarsfrihet åtnjuter även betydande utrymme i t.ex. slagern. Ofta talar man t.o.m. om alternativ musik och icke-kommersiell musik då texten innehåller samhällskritiska värderingar. Det är också i huvudsak texten som avgör om vi kan kalla en låt för satirisk eller samhällskritisk.

Samtidigt är det i ett något större musikhistoriskt perspektiv tydligt att det skämtsamt satiriska har omhuldats i flera genrer, exempelvis vådevill och balladopera. I folkmusiken kan man likaså notera en dragning åt det satiriska och kritiska, inte minst i urbant förankrade varianter, som den ur balladen framväxta skämtvisan och i skillingtryckets stundom moraliserande hållning. Flertalet av dessa företeelser uppträdde i samhällssystem där separationen mellan överhet och folk var ganska tydlig. I och med vårt sekels demokratisering och framväxten av idén om ett »folkhem» blev gränserna mellan dessa skikt mindre tydliga och överheten kanske något diffusare.

Ex. 6: Ulf P. Olrog,  
»Schottis på Valhall»  
ur *Rosenbloms visor*  
(1946).



Det ligger i sakens natur att den uttalade satiren och samhällskritiken, med texten som avgörande medium, endast underordnat varit av musikalisk natur. Musikens roll har främst varit den av bärvåg eller katalysator. I vissa fall har melodiernas ursprungliga associationer och affekter medvetet utnyttjats som särskild effekt, som när Joe Hill valde musik ur väckelserörelsens repertoar och skärpte det politiska budskapet i kraft av detta »helgerån». Ett liknande exempel är Hans Alfredsons och Tage Danielssons bruk av nationalsången i tablån med zigenarfamiljen i revyn Gula Hund. Att utnyttja lånade melodier är vanligt i satiriska sammanhang, men ofta sker ingen direkt anspelning på melodins originaltext eller ursprung i övrigt. Den satiriska effekten blir i sådana fall oberoende av om melodin är lånad eller i original. Karl Gerhard använde båda förfaringssätten i sina satiriska kupletter. I *De rikas pianola* användes som melodi dels Karl Gerhards egen *Jag spelar på fattigpianot*, dels Leo Ferrés *Le piano du pauvre*.

#### *Karl Gerhard*

Satirens och samhällskritikens roll i underhållningen är tydlig vid en jämförelse mellan de båda förnyarna av revyn på 20-talet, Karl Gerhard och Ernst Rolf. Gemensamt använde de den internationellt etablerade och påkostade revyformen, men medan Rolf och andra appellerade till den breda publiken och undvek att stöta någon grupp, kom Karl Gerhard att representera en politiskt-satirisk kuplettform som, parad med en intellektuell ton, inte alltid var den breda publikens likör. De satiriska slängarna hos Rolf var relativt få och sällan särskilt kontroversiella (*Tidningskolportörens paradmarsch*; 1931). Allt som kunde störa den genomgående glättiga atmosfären undveks.

Karl Gerhards målgrupp var den högborgerliga publiken, vars sinnen kittlades av hans ömsom älskvärda, ömsom svidande piskrapp. Det hindrar inte att han skrivit in sig i den svenska populärmusikens historia och han har senare, främst genom sin enmansrevy, där han själv framförde sina sånger på ett personligt sätt med omisskännlig diktion, betydligt breddat sin publik.

Karl Gerhard behöll inte Emil Norlanders folkliga galleri och bröt också med kavalkaden av sång- och showartister till förmån för vad flera författare kallat en sorts intellektualism. Härmed har han respekterats även utanför populärkulturen, och revyn kan sägas ha blivit en konstform.

Den jämförelsevis rika litteraturen kring Karl Gerhard har, vid sidan av hans grandseigneur-artade framtoning, naturligt nog fokuserats på slagfärdigheten och den satiriska sältan i hans texter. I detta sammanhang finns det skäl att särskilt uppmärksamma hans sinnrika nyttjande av effektfulla musikaliska inbäddningar. Han var genomgående lyhörd

Att jag är ett be-då-ran-de barn av min tid. Jag är allt-så ut-klädd till  
 så-kal-lad strid. Ett järn-kors med h. j. jag upp-bär som för -  
 svar för min es-prit i for-na daroch för det lil-la som finns kvar. Min tung-a var  
 fördom båd salt och per-fid Den var ett be-då-ran-de barn av sin tid. Nukänns den i  
 mun som en ko-la-ka-ra-mell dengöralltjämt spott men harliksom fått tretti ni-o års mo-dell.

Ex. 7: Sylvain-Gerhard, *Jag är ett bedårande barn av min tid* (1938), refrängen.

för slagkraften hos de melodier han valde. Särskilt viktigt var att de hade en kardborreartad refräng, på vilken han kunde hänga upp själva klon i kupletten i form av ett kärnfullt omkväde: »En refräng som slår är en nåd att stilla bedja om», säger Karl Gerhard själv i en av sina memoarer. Många av hans omkväden hör till de mest bekanta i svensk populärmusik: *Alla de gamla fina märkena*, *Den okända hästen från Troja*, *En katt ibland hermelinerna*, *Nu ska vi vara snälla*, *I de okända kvarteren i det ruskiga Marseille*, *Gungorna och karusellen* m.fl.

Edström (1991) har funnit att Gerhard i sina kupletter gärna låter omkvädet få en kumulativ effekt genom att hakas på nya uppslag och få ny betydelse strof för strof. En finurligt uttänkt mening får i olika kombinationer nya poänger, som i »Rösten den är Jakobs men händerna Esaus» där det bibliska uttrycket i den sista strofen transformerar Esaushanden till Hitlerhälsning. Härvid an knyter Karl Gerhard till en bildningstradition med bl.a. de syrliga chansonerna från upplysningstiden. Ett illustrativt exempel på hans teknik är *Jag är ett bedårande barn av min tid* (1938), med melodi av hans flitige kollaboratör Jules Sylvain. Rent musikaliskt är refrängen tämligen konventionell och omfattar två perioder med samma melodiska initial. Titelfrasen med variationer förekommer två gånger: som initial i första perioden, men som andra fras i den andra. Vidare innehåller refrängen ytterligare två textfragment med omkvädesfunktion i slutet av båda perioderna: »[...] det lilla som

är kvar» respektive »trettioåttå års modell». Genom den varierade sammanflätningen får dessa i sig oskyldiga fraser en extra slagkraft och ger artikulerad skärpa och udd också åt den melodiska konturen. Rimhumor och rytmisk snärt sammanförs till en spirituell och övertygande helhet, inte minst i kraft av Gerhards strålande artikulationsteknik. Den fonetiska strukturen i de ofta rätt komplexa ordbyggena är oupplösligt förenad med den musikaliska accentueringen:

»Hos mig har en melodis rytm och charm ofta framtvingat just den text som musiken liksom ropat på. Att verserna och framför allt refrängen är skrivna så att de kan sjungas med samma naturliga tonfall som man använder i dagligt tal är en förutsättning.» (Gerhard 1956, s. 285 f.)

### *Hasse & Tage*

Det är svårt att peka på några egentliga efterföljare till Karl Gerhard inom den svenska politiskt medvetna revyn. Förvisso har många revymakare gisslat företeelser inom samhälle och politik, men normalt har satiren stöpts i andra former än kuplettens. Musiken har därigenom utnyttjats relativt sparsamt som ett aktivt medel för att uppnå den satiriska effekten. I exempelvis Kar de Mummas många revyer på Folkan var det främst inom ramen för monologer och sketcher som den satiriska udden gjorde sig påmind. Casino-revyn med sitt crazy-idiom odlade knappast satir i egentlig mening och detsamma gäller i huvudsak även Povel Ramels Knäppupp-revyer (se s. 222).

En renässans för den samhällsengagerade revyn kom till stånd i och med Hans Alfredsons och Tage Danielssons (AB Svenska Ord) uppsättning fr.o.m. 60-talet. Dessa revyhistoriska parhästar

»nådde framför allt mästerskap på kuplettens och revyvisans område, med ett brett register från godmodig satir och travesti till ömsinta vardagsteckningar». (Olsson & Algulin 1987, s. 553.)

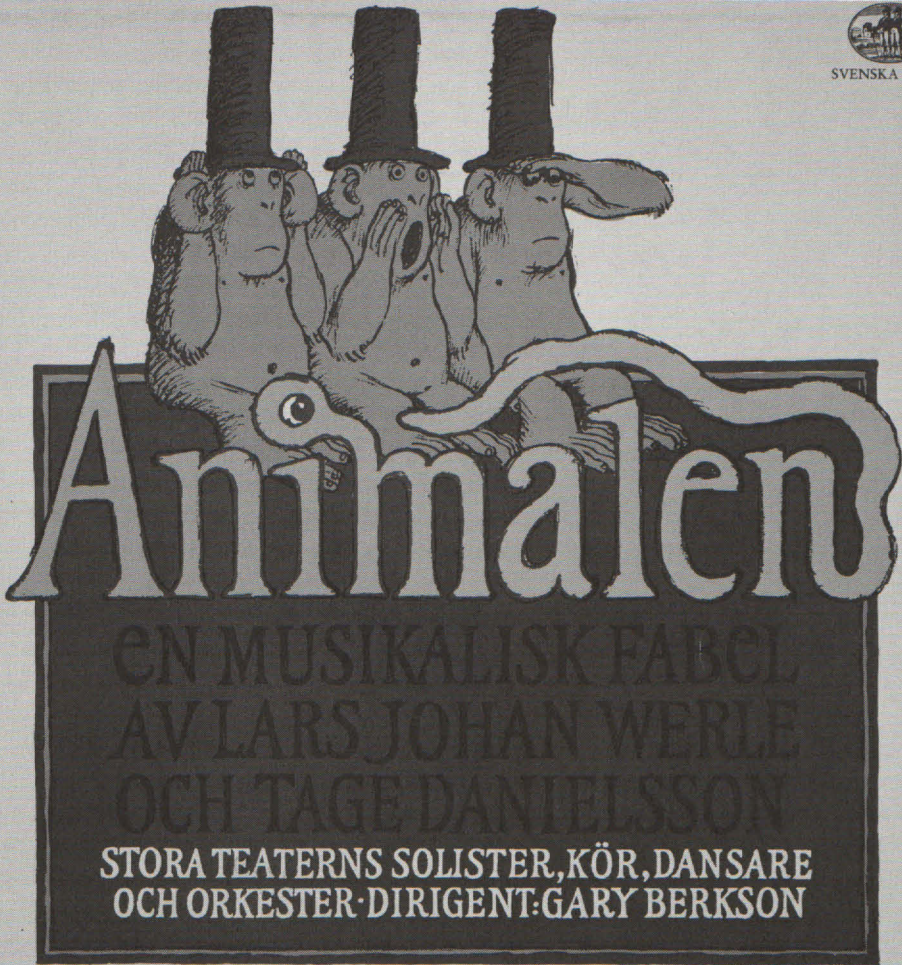
Redan i de tidiga revyerna (bl.a. *Gula Hund*; 1964) kom musiken att spela en viktig roll för budskapets slagkraft. Bland deras framträdande musikaliska samarbetspartner märks pianisten Gunnar Svensson, som bidrog både som tonsättare och arrangör, Monica Zetterlund och sånggruppen Gals and Pals. Huvuddelen av låtmaterialet var standardmelodier av engelskt och amerikanskt ursprung, som »Lär oss i kväll» (*Teach me tonight*), »Rågsved» (*Tiptoe through the tulips*), »Vi har det bra» (*But not for me*) och »Ett glas öl» (*Round the back of the arches*). Sångerna användes för att ömsom kärleksfullt, ömsom bitskt spegla samtida företeelser och attityder i det svenska folkhemmet. Deras användning av musik inskränktes dock inte till den satiriska funktionen, vilket framgår av den Schubertbaserade *Spader Madam* (»Ett överklassnöje i två akter»; 1969).

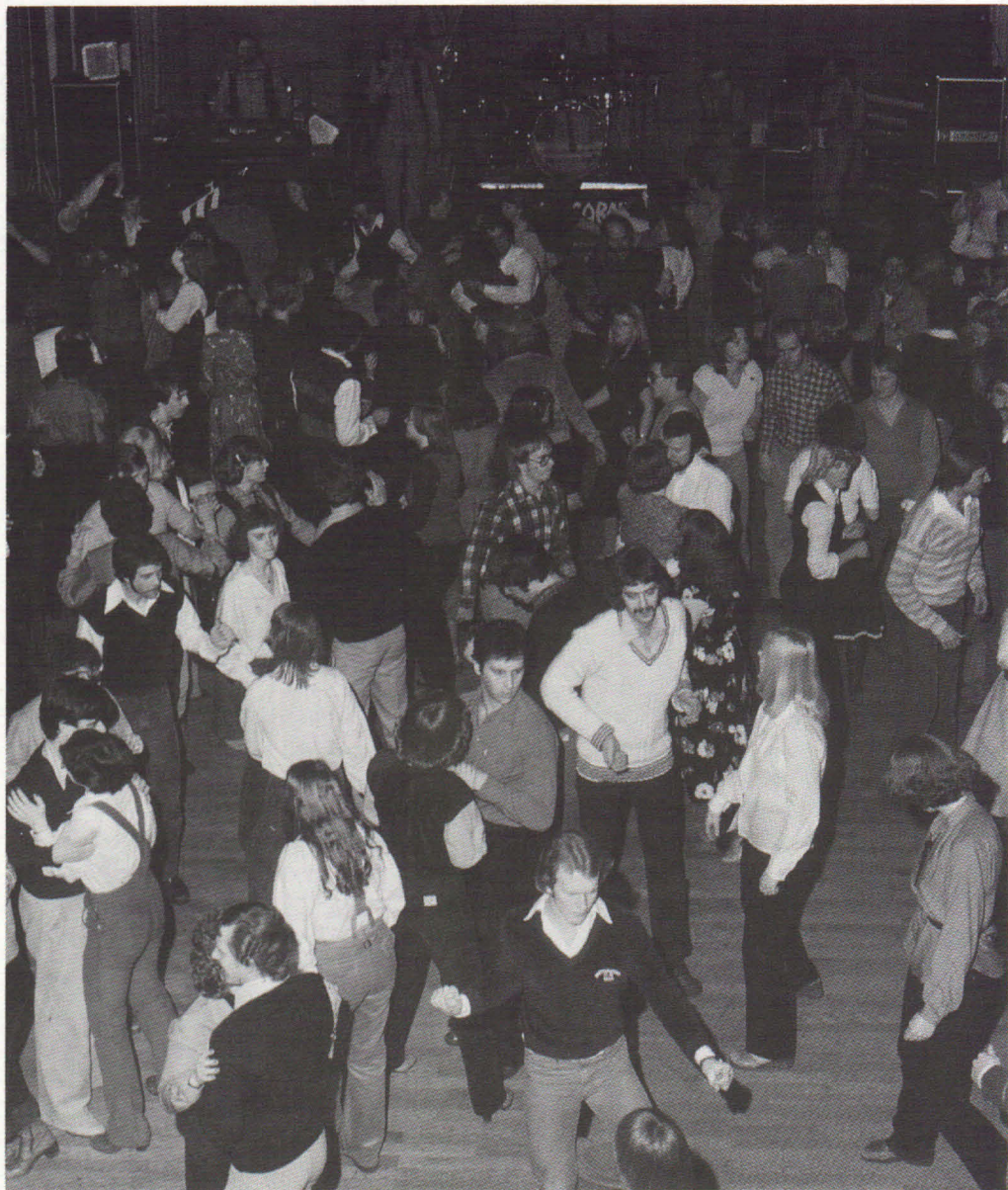
I detta sammanhang bör även Tage Danielssons och Lars Johan Werles musikal *Animalen* (1979) nämnas: en drastisk fabel om terrorbalansen, präglad av Danielssons förening av engagemang, humanism och humor. Werles musik hyllar den frejdiga stilblandningens princip med nästan pastischartade tillämpningar från konstmusik, jazz och underhållningsmusik.

Ill.: *Animalen* som grammofonskiva (1979).



SVENSKA LJUD





*Dans till Vikingarna (foto ur Thunberg 1993).*

## DANSMUSIKEN

Populärmusiken har alltid haft starka kopplingar till dansen. Uttryck som »dansmusik», »gammeltjo», »dansband», »disco» etc. för tankarna till såväl musikalisk som kroppslig rörelse, och även stilar utan uttrycklig koppling till dans kan ha dansanta egenskaper och funktioner. Musikens popularitet kan spåras i både musikalisk slagkraftighet och att den »är bra att dansa till». Det är ofta musikens användningar och funktioner som påverkar dess värde för publiken. »Gamla godingar», »Minnenas melodier», »Nygammalt» och liknande rubriker vädjar till minnen, inte bara av det klingande, utan också i hög grad till möten mellan människor, romantik, högtidsdagar o.s.v. Bilder av björkdungar och tombolastånd varvas med ljudet av karuseller och dansband.

Sällskapsdansen under 1900-talet är påtagligt modebetonad, och den följer i detta avseende musikens snabba stilförändringar. Det tycks ha funnits en lika stark bindning till sällskapsdans under jazzens guldålder som senare under pop- och rockmusikens dominans. Det är snarare så, att många marginella skikt inom populärmusiken – stilar som förlorat sin dragkraft – samtidigt och typiskt nog inte längre kan hänföras till dansmusik. Förlusten av dansfunktionen har bidragit till minskad attraktionskraft. Jazzmusikens bebop-stil är ett exempel och rockens experimentella trender vid 70-talets början är ett annat. Nykterhetsrörelsens olika utlöpare har reglerat nöjeslivet och de för dansen synnerligen viktiga krogarna.

Danstillställningarna har också vid skilda tidpunkter varit kringgärdade av diverse förbud och restriktioner. Studerar vi två på ytan skilda fenomen som å ena sidan Folkets park-rörelsen och å andra sidan danspalatset Nalen i Stockholm finner vi en internationellt sett ovanlig samstämmighet mellan moraliska undertoner och fostrande-politisk ambition med respektive verksamheter. För en utlänning är det väl fortfarande svårt att förstå varför dansbanan på lördagskvällen är inhägnad och bevakad av batongutrustade vakter. Samtidigt kan sällskaps-

Ill.: Carl och Eberhard Jularbo i Drammens park 1954.

dansen i vårt land just genom sin sanktionering från rikstäckande organisationer ha en kanske än starkare ställning än utomlands. En kombination av de till synes motverkande krafterna – restriktioner för nöjeslokaler och offentligt stöd åt t.ex. Folkets park – har delvis likriktat och koncentrerat utbudet, bl.a. i form av rikstäckande turnéer av riksberömda artister. Logdansen, bröllopet, godtemplarorden och folkparken erbjuder tillfällen till dans men medger samtidigt sällan någon konkurrens på landsorten.

»Den gamla dansbanan»

Den musik som är intimt förbunden med den svenska dansbanan, såväl den lilla tillställningen på lövad loge som den kommersiellt mer betydelsefulla dansbanan typ Mälarsalen i Stockholm, är den som kallas »gammaldans». Stilen har trillat mellan stolarna i svensk musikhistorieskrivning, dess uniforma lättsamhet har fjärrmat folkmusikforskare och dess samtidigt folkloristiska prägel har gjort den mindre intressant för populärmusikskribenter. Dragspelets framträdande roll i denna dansmusik har låtit hela stilen klä skott för de synder och brister som just dragspelsmusiken tillskrivits av svenska musiker och pedagoger. Få instrument kan dock mäta sig med dragspelet i popularitet. Detta gäller inte bara under dess storhetstid i danslokalerna, utan även under senare decennier med dragspelsmästerskap, dragspelsklubbar och dragspelsorkestrar. 1924 började Hagströms i Älvdalen annonsera ut dragspelet, och under 40- och 50-talen var företagets dragspelskolor mycket framgångsrika. Repertoarmässigt var dragspelet kameleontiskt; knappast någon populärmusikalisk genre har varit dragspelare främmande. »Dragspelarnas repertoar är i Sverige den lägsta tänkbara», yttrade Sten Broman, som ingenstans i världen

Ex. 8: *Livet i Finnskogarna* (1913), vanligen tillskriven Carl Jularbo. Numera anges melodin som traditionell i arrangemang av Jularbo och dansken Herman Gellin. (Accordia förlag.)

»funnit någon motsvarighet till den genant låga nivå som visas av den s.k. gamla dansmusiken i Sverige [...] Den uppfinningsfria musik, som inte minst i radio serveras under rubriken Gammal dansmusik, uppvisar den största tänkbara musikaliska enfald i fråga om både melodik, harmonik och rytmik.» (Sten Broman, *Tidsspegl* 1960 nr 6.)

Dansmusiken hämtar näring ur en harmoniskt koncipierad folkmusik från senare delen av 1800-talet. Från spelmansmusiken övertogs vissa låtar, omvandlades med ett ackordiskt och pulsmarkerande ackompanjement. Från det fiolistiskt solistiska gick vägen via beledsagande och melodiskt framträdande dragspel till ett rytmiskt fastlåsande med ackompanjement av gitarr, bas och ibland trummor. Repertoaren är inte så »gammal» som genrebeteckningen antyder, utan består av ett skiftande melodimaterial från äldre pardanser som polska till senare danstyper som schottis, hambo, polka, vals och varianter som snoa. Huvuddelen av denna repertoar är förknippad med framträdande ka-



PIANO

1. Fnitt - rande och kvitt - rande bland gra - nerna där stå jän - tor-na i  
 2. Hoj - an-de och støj - ande stå poj - karna i flock, yx - or-na och  
 3. Ki - kan-de och pi - kande stå kä - ringer i klump rö - kande och

glän - tor-na med helg dagsstas sen på; hand - klaver och ham - bosteg och vi - sortill gi -  
 byx - or-na de blän - ka lik-som lock, gniss - lingar och viss - lingar och fin - gerkrok och  
 so - kan-de och spä i kaf-fe-sump, ryn - ki-ga och skryn - ki-ga och bru - na ut-i


tarr, dof - ten ut-av kå - da och av barr. Spel  
 kniv, det är äk-ta finn - skogsfröjd och liv. En  
 hyn, slan - ki-ga som vä - ta på-ra - plyn. Stig



pellmästare som Carl och Eberhard (Ebbe) Jularbo, Andrew Walter, Ragnar Sundquist, Sölve Strand, Karl Grönstedt, Eric Öst och senare artister som Bröderna Lindqvist, Ludgo Pelle och Evert Sandin.

Carl Jularbo (Karl Karlsson), kallad »svensk dragspelskung», spelade in sin första skiva 1913. Det skulle bli ytterligare drygt 1 500 inspelade låtar. Hans mest spridda är storsäljare: *Livet i Finnskogarna*, *Avestafor-sens brus*, *Drömmen om Elin*, *Nya Värmlandsvalsen* m.fl. (Se komplett diskografi, Arkivet för ljud och bild 1993.)

Den »gamla» dansmusiken kan även härbärgera fusionsartade stilar, som dragspelare med jazzingredienser (Erik Frank och Roland Cedermark) liksom det mera »mainstream»-betonade, t.ex. Karl-Erik Sandbergs orkester. Stilpräglade är framför allt den kompakta pulsmarke-ringens med tillhörande snärtiga efterslag, ett frejdigt »gå-på»-musicerande och stor lyhörddhet för tempo och smidighet på dansgolvet.



**FOLKETS PARK**  
TALLUNDEN - KRISTINEHAMN


FREDAG DEN 12 JANUARI

**TOMMY BERGS**

-----

Lördag den 13 jan kl. 15.00 Barnfest  
Se annons fredag

1879



1979

100 år  
Krogen med fart, STATT så klart

**I AFTON DANSAR VI TILL  
LEIF HULTGRENS**

Ej blå-jeans eller träskor

**TORSDAGSDANSEN: LEIF HULTGRENS**

Entré - Välkomna - Bordsbeställning, tel. 150 30

**VI TRÄFFS, TRÄNGS, TRIVS**

Ill.: Annonsering i  
Kristinehamn om  
dans 1979.

*Folkets park*

Koncentrationen till vissa av folkrörelsernas etablissemang för sällskapsdans har även påverkat populärmusiken utanför själva dansbanan. Det är i folkparken det händer: dansen och scenuppträdandet sker samma kväll på samma plats. Publikt sett är därför kombinationen av dans, artistuppträdande och eventuell teaterföreställning något speciellt viktigt för den svenska populärmusikscenen.

Den första folkparken öppnades i Malmö 1893. Den följdes snart av en rikstäckande uppsättning parker. Folkparkerna var från början samlingspunkter för politiska möten och rekreationsområde för arbetare, men fick snart med dansbanor, scenbyggnad och serveringar karaktär av nöjesplats. Redan från början engagerades artister, och 1943 grundades Folkparkernas artistförmedling som självständigt företag. Denna förmedling är störst i Skandinavien, och redan ur ett kvantitativt perspektiv är folkparkerna av betydelse för svensk och utländsk populärmusik. Trots omfattande sociala förändringar i vårt land som påverkade fritiden, där hemelektroniken med TV, vidgad semester etc. förändrat förutsättningarna, har folkparkerna behållit ett starkt grepp om utbudet av levande populärmusik i Sverige. Höjdpunkten inföll vid 50-talets slut då det fanns 245 parker.

Parkernas ambitioner och målsättningar har skiftat, men ändå har viljan att sprida det vid en viss tidpunkt mest populära parats med ambitionen om folkbildning (utställningar, teater, agitation). Sålunda är det unikt att internationella artister kunnat beskådas i mindre svenska orter och att svenska toppartister idogt rest från norr till söder under långa sommarturnéer. Att visa upp sig i parken har varit den svenska populärartistens kanal för bred publik återkoppling. För den svenska musiker kåren torde de flesta incidenter, fiaskon och framgångar kunna utpekas på en Sverigekarta, där orter som Limesforsen, Avesta och Eskilstuna får minst lika stor plats i svensk musikhistoria som Stockholm eller Göteborg. Här bör dock inskjutas att även storstäderna hade estrader av folkparkskaraktär: Skansen, Gröna Lund, Liseberg.

Ett särdrag för folkparkerna var och är, som nämnts, kombinationen av scenframträdande (show) och dans. Sven-Olof Sandberg, en av 30-talets mest efterfrågade sångartister, engagerade en orkester för ackompanjemang (Paramountorkestern) vilken, för att bättra på gaget, hyrde befintlig dansbana mellan och efter scenframträdandet. Flera kända orkestrar har också givit estrad- och dansunderhållning samma kväll. Thore Ehrlings orkester, som turnerade 14 säsonger med start 1942, började med scenframträdande, eventuellt med gästartist, för att därefter flytta till dansbanan och spela 4 timmars dansmusik (Westin 1987).

Ett annat viktigt särdrag i folkparken var publikanpassningen. I storstadens nöjeslokaler bestod publiken mer av diggare som var förtrogna med samtida populärmusik. I folkparken samlades flera kategorier, varför den populärmusikaliska maximen om »något åt alla» fick vägleda. Man kan även här exemplifiera med Thore Ehrlings orkester, som i sin presentation talade om »brett och populärt upplagt och avsett att passa alla smakriktningar» (Westin 1987, s. 47). Således använde orkestern flitigt basisten Hasse Tellemars skicklighet på det folkkäraste av instrument, dragspelet, för att alla åldersgruppers favoritdanser skulle tillgodos. En tillämpning av denna publika hänsyn är att flera parker kompletterade med ytterligare en dansbana, en för »modern dans» och en för gammaldans, senare med rubriker som »mogendans», »dans för fullvuxna» o.s.v.

Ett tredje särdrag är att folkparken vid sidan av radion var svenskens viktigaste kontakt med samtida populärmusik, för de flesta den enda kontakten med levande dansmusik och artister. En sommarturné kan här anföras som exempel: från 22 juni till 13 augusti 1951 spelade Thore Ehrlings orkester med en enda ledig dag och uppträdde för uppskattningsvis 50 000 dansande svenskar. Det lilla samhällets lövade dansbana kan således utpekas som en kanal i en rikstäckande masskommunikation. Man bör också räkna med danslokaler vid sidan av de egentliga folkparkerna, som på lokal nivå hade en liknande funktion (bygdegårdar, ordenshus och festplatser).

#### *Städernas danspalats*

Flyttar vi blicken till de större städernas fora för populär dansmusik återfinner vi i flera fall samma artistnamn och kapellmästare som på folkparkernas scener. Restriktioner och förbud går som en röd tråd genom den restaurangnäring som sökte locka den unga dansanta publiken. Under några år på 30-talet gällde att restaurangerna fick ha högst två danskvällar i veckan. En viss »konflikt» mellan inriktning på dans och kulinarisk konst fanns för flera restauranger och hotell. Frågan gällde också hur stor del ungdomlig publik (d.v.s. dansande) man önskade. Dansmusiken fungerade som en profilering, vanligen åt lättsinnigare håll. På Grand Hotel i Stockholm satsade man på dansen medan Operakällaren höll sig till maten och mer dämpad musik. Flera lokaler som var kända dansställen blev beryktade, bl.a. Atlantic i Stockholm, öppnat 1928, med uppmärksammas polisrazzia 1941. Prägeln av kontinental glamour och därmed större kostnader för den upplädda publiken står i kontrast till landsortens folkpark. Cecil, Ambassadeur, Berns salonger och Grand Hotel Royal (med thé-dans) är några exempel, och bland stabila nattklubbar i huvudstaden kan nämnas Embassy (senare Salle de Paris), Adlon, Fenix Kronprinsen (Kaos), Sphinx, Bal

Palais och Nalen (tidigare bl.a. Grand National) – sistnämnda ledd från 1934 av den legendariske Gustaf »Topsy» Lindblom. I Göteborg märks Lorensberg, Valand och Lisebergs Rotunda, och i Malmö danspalatset Amiralen, byggt 1939 som »Nordens största danspalats», och varietérestaurangen Kronprinsen (fr.o.m. 1961).

Den funktion som dessa etablissemang hade i storstäderna förvaltades närmast av stadshotellen ute i landet. Här varvades besök av riksledande orkestrar med fasta landsortsorkestrar – »förekomsten av hundratals band runt om i Sverige vid denna tid [30-talet] visar att den moderna dansmusiken hade fått ett fäste på bred front» (Kjellberg 1985, s. 66). Särskilt aktivt var nöjeslivet på de ledande hotellen i semesterorter som Strömstad, Marstrand och Tylösand (Tylöhus). Vid sidan av dessa miljöer växte det fram dansställen med särskild inriktning på ungdom, i synnerhet från 50-talet. Skoldanserna vid Stockholmsläroverken blev synnerligen livaktiga och öppnare än tidigare.

»Men skolorna tog sig an oss, och vi spelade förhållandevis billigt. Följaktligen blev det just skolungdomen som utsattes för den här musiken [...] Ingen som var med på den gamla tiden skall någonsin glömma gymnastiksalarnas ribbstolsbeklädda väggar eller deras omisskännliga svettdoft. Miljön var ständigt densamma, och i den skapade sig många en drömbild av ett svunnet New Orleans.» (von Konow 1983, s. 52.)

Kring dessa utvecklades den variant av revival-jazz som gick under beteckningen »skolbandsjazz», vilken emellertid i början av 60-talet gradvis fick ge vika för den engelskinfluerade popmusiken. Den viktigaste hemvisten för dansant rock och pop var annars ungdomsgårdarna samt vissa ungdomsinriktade kommersiella dansställen (Kingside, Sunside och framför allt Nalen). Från och med 60-talets mitt kom denna kategori av danslokaler att bli allt mer dominerande i nöjeslivet, särskilt om man räknar in de talrika diskoteken.

Diskoteken som etablissemang spred sig till Sverige från Frankrike, via USA och England. När Alexandra Charles öppnade sitt första diskotek i Stockholm 1968 var företeelsen ganska ny i Sverige; ordet »diskotek» introducerades i Stockholm med Manzanilla club i juni 1966. Vid den tiden talades inte om någon »diskomusik»; diskoteken speglade det allmänna poputbudet. Diskoteken kom emellertid att favorisera vissa stildrag. Bland framträdande svenska grupper som i slutet av 70-talet assimilerade denna discotrend märks Secret Service med sångaren och producenten Ola Håkansson som galjonsfigur. Särskilt under 70-talet var diskotekens dominans påtaglig, och den inspelade musiken kom även att invadera mer traditionella danslokaler. Eftersom utbudet till helt övervägande del var internationellt kom utvecklingen att innebära en påtaglig lågkonjunktur för svenska dansorkestrar.

Ett sedan länge viktigt medium för spridningen av dansmusik är radion. För att tillgodose behovet av dansmusik anställdes Sune Waldmirs orkester 1936 som »Underhållningsorkestern». Den dansanta funktionen accentuerades ytterligare i och med »Radiions dansorkester» under ledning av Thore Ehrling 1943. 1945 bildades Kabaretorkestern under medverkan och ledning av den flitige arrangören och kapellmästaren William Lind, senare utökad och omdöpt till Varietéorkestern (Stig Rybrant, Åke Jelving), vilken slutligen utökades till att bli TV-orkester 1956–65. Sedan dess har radion inte haft någon fast ensemble för populär dansmusik. Specifikt dansinriktade program har dock från tid till annan återkommit, särskilt fr.o.m. 80-talet i form av »I afton dans»: långa direktsändningar från populära dansställen landet runt.



### *Stilar i dansmusiken*

Dansmusiken har i hög grad formats av samtida trender inom schlager, jazz och rock. Det är tydligt att vissa klangliga kännetecken från jazz och rock först fått jäsa bland diggare för att senare knådas in i »mainstream»-tongångarna i dansmusiken. Således kan man se några rätt tydliga brytpunkter i dansmusiken under 1900-talet. Den första gäller övergången från ett stråkdominerat till blåsprofilerat »sound» under jazzens introduktion på 10-talet och dess expansion på 20-talet. Här gick skiljelinjen mellan den europeiska och den angloamerikanska musiken. Den andra gäller övergången från storbandsbesättning till elektrifierade gitarrer på 60-talet. Kopplad till respektive »sound»-skiften var också lanseringen av nya sällskapsdanser. Med den första övergången, då jazzen började vinna terräng, skulle musiken bistå rörelsekaraktärer som kopplades till danser som boston, one-step, two-step, fox-trot, charleston, tango m.fl. Samtliga bar prägel av angloamerikanska stilar och ersatte i hög grad europeiska valser, mazurkor, polkor o.s.v. Härvid fick dansmusiken samtidigt en inhemsk profil (gammaldans) som ställdes mot den amerikanska (»moderna»). Med rock kom dansflugor som bugg (via jazzens jitterbug), twist och shake.

Stilsvängningarnas orsaker kan inte entydigt bestämmas, då ju musik och dans sågs (och ses) som två sidor av samma sak. Jazzmusiken lanserades i hög grad som dansmusik, och de första utländska jazzmusikernas scener var danssalonger. På 50-talet hade tonårstidningarna svårt att bestämma sig för om rock'n'roll var en dansfluga eller en musikstil. Ett tredje skifte inträffade med 70-talets övergångar till syntetiserade klanger, den portabla synten revolutionerade dansbandssoundet. Dessa sound-profiler ersatte inte helt varandra. Fortfarande är vissa stilar viktiga musikaliska relikter och samtidigt fungerande dansmusik: storbandsjazz av den polerade arten (Leif Kronlunds orkester), bluesbaserad storbandsjazz (Gugge Hedrenius Big Blues Band), gammaldans med fiol och dragspel (Bröderna Lindqvist), traditionell swingbetonad »gladjazz» (Ove Linds orkester) och dixieland à la skolbandsmusiken (Jack Lidströms Hep Cats). Fragment ur vissa stilprofiler kan också smygas in eller rent av bli till signum för andra (som den populära saxofonprofilen hos Ingemar Nordströms orkester).

Även om generaliseringar här liksom annorstädes är vanskliga kan man utpeka vissa drag som är typiska för dansmusiken oberoende av dess stilursprung. Sådana drag är naturligt nog kopplade till musikens funktion, d.v.s. själva den aktivitet som musiken leder och formar. I den svenska jazzmusiken på 50-talet fick flera band blanda repertoaren och lägga in schlager, valser och sydamerikanskt färgad musik i sina program. »Någon skarp och entydig gräns mellan jazz- och dansorkest-

Ill. (vänster sida):  
Nalenmästerskapet i  
twist 1962. (Ur Nalen-  
boken.)

rar fanns i många fall inte.» (Kjellberg 1985, s. 191.) I dansmusik finns närvaron av ett framträdande, pregnant och likformigt pulsskikt. Tempoväxlingar mellan olika låtar bestäms med hänsyn till regler för dansens olika turer. Vidare finner man ofta i dansmusik jämnhet i dynamik och klangfärg; anpassningen till lokalens samtliga dansande – upplevelsen av intensitet och närvaro – och till ett slags folkparkens ljudlandskap. Låtarnas längd bör inte överstiga vad som med två låtar anses »lämpligt» att dansa till. Delvis sammanhängande med detta, men även med behovet av nynnvänlighet, är att det improvisatoriska är underordnat för att inte sägas eliminerat. Undantag är främst storbandens formellt fastlagda soloinsatser. I begreppet »mainstream» ligger att valet av repertoar präglas av igenkännandets glädje, i form av nostalgi (»gamla godingar») och anpassning till faktiska framgångar (samtida hits). »Mainstream» innebär också att man stöter bort det udda och modernistiska även om detta kan ha förekommit på topplistorna. Detsamma kan sägas gälla texternas innehåll – det är först och främst dans det gäller, varför »budskap» bör hållas oprovocerande och gärna vädja till oproblematiskt nostalgi och kärlek.

#### »Dansbands-soundet»

Det som har kallats »Sveriges populäraste sound» utpekar hela den gren av dansmusik som fr.o.m. 60-talet skapats av svenska dansorkestrar – fr.o.m. ca 1970 kallade »dansband». Dansbanden bildades i brytningen mellan den nya popmusikens inmarsch bland tonårsgrupperna och den äldre danspublikens traditioner. Storbanden och de blåsdominerade mindre ensemblerna ersattes i folkparkerna vid början av 60-talet med gitarrbaserade grupper. För de senare var den s.k. ståltrådspopen (Shadows) inspirationskälla, och då sådana grupper firade triumfer med vokalist (Cliff Richard) utstakades ett spår också för svenska grupper. »Refrängångerskorna» ersattes ofta av manliga vokalister. Orkestrar som Bosse Lidéns, Carl-Henrik Norins, Weine Renlidens och Simon Brehms fick ge vika för grupper som antingen bekräftade det folkligt baserade (Sven-Ingvars, Trio med Bumba, Sten & Stanley), eller assimilerade ett mer internationellt dansutbud (Moonlighters, Beatmakers). Förstnämnda är viktigt i samband med »svenskhets» och framgångarna för låtar som *Te dans me Karlstatösera* (1961), *Spel-Olles gånglåt* (1963) och *Grindslyntan* (1964) utgör en specifik kombination av ett kvasifolkligt vismaterial i internationellt präglad profil.

Liksom flera av de nämnda grupperna hade 70-talets grupper sitt ursprung och sin sociala förankring på landsorten. Mariann Records i Skara knöt till sin verksamhet framgångsrika dansband som Wisex, Schytts och Vikingarna. I Småland verkade bl.a. Thorleifs, och i Lerum producerades Flamingokvintetten; Värmland har varit säte för



Ill.: Sven-Ingvars av 1990 års modell med Robin Bailey, Tommy Gustafsson, Sven-Erik Magnusson, Patrik Karlsson och Ingvar Karlsson. (Efter Myggans Nöjeslexikon.)

Sten & Stanley och Sven-Ingvars. Till 80-talets giganter kan räknas Lasse Stefanz från Kristianstad. Under elitskiktet hade hart när varje ort »sitt» dansband. År 1972 fanns inte mindre än 800 dansband enligt Musikerförbundets medlemsregister.

Det s.k. dansbands-soundet präglas av en blandning av popbetonad schlager, country & western och ibland vissa anstrykningar av folkliga, gammaldansartade vändningar. Trots den övervägande konservativa och nostalgiska hållningen i melodiskt-harmoniskt hänseende har dessa band befunnit sig nära frontlinjen av instrument- och studioteknisk utveckling och systematiskt utnyttjat det senaste inom synthesizer-tekniken. »Soundet» ger upplevelsen av fyllighet och tydlighet, inte minst vid den vokala insatsen. Flertalet framgångsrika sångare i dansband, Christer Sjögren, Stefan Borsch m.fl., har en fyllig baryton med påtaglig närvaro och intimitet. Man undviker spetsiga och taggiga klangkomponenter till förmån för avrundade och balanserade klangmattor med dynamisk jämnhet. Dessa bildar en färgstark fond för den distinkta och dansanta pulsmarkeringen. Som i nästan all dansmusik är det först när den upplevs på dansgolvet som dess förtjänster blir tydliga.





*Sven-Olof Sandberg sjunger MED DEJ I MINA ARMAR  
(Kai Gullmar–Hasse Ekman; 1940) i filmen med samma namn.  
(Efter Haslum 1982.)*



*Harry Brandelius sjunger SOLEN LYSER ÄVEN PÅ LITEN STUGA  
under Sune Waldimirs ledning, scen ur filmen MELODIEN FRÅN GAMLA STA'N  
från 1939. (Efter Haslum 1982.)*

## GRAMMOFONARTISTEN

Populärmusik är i olika grad beroende av medier för spridning, lansering och konsolidering – även de som huvudsakligen formats i samspel med andra musikaliska rum (revyscenen, dansbanan, jazzklubben, vissoarén etc.). Samtidigt kan vi peka på en stilmässigt bred sektor för vilken spridningen via grammofon utgör själva grunden med vissa artister som särskilt profilerat sig inom denna. Det skall dock påpekas att knappast någon artist vunnit varaktig framgång genom att begränsa sig till grammofonskivan; fortlöpande direktkontakt med publiken är en förutsättning också för den som har studion som huvudsaklig arbetsplats.

En grammofonskiva kan lansera en låt eller en artist. Den kan även vara en bekräftelse på en låts och artists framgångar i andra musikaliska rum. En låt kan ha förekommit som originalkomposition i en film och därmed fått skjuts till inspelningsstudion. Den kan ha lanserats i parker och på konserter och blivit föremål för ett direkt bifall som beledsagat den till samma studio. Det är också vanligt att en utländsk framgång blir modell för en svensk produktion, d.v.s. ett cover-förfarande. Det förekommer att just skivstudions knäp visat sig bära frukt i en framgång som huvudsakligen begränsas till detta medium. Det finns artister som för den stora publiken »bara» är en röst. Andra slutligen framstår som celebriteter från diverse olika sammanhang.

Ulla Billquist framstår närmast som urtypen för den renodlade grammofonartisten. Visserligen hade hon före sin grammofondebut erfarenhet av operett och revy, men hennes karriär kom att väl sammanfalla med skivindustrins expansion efter ljudfilmens genombrott. (Hon medverkade i några filmer och lånade även ut sin röst i flera filmer.) Billquist inledde skivkarriären på franska Pathé 1929 för att via amerikanska Columbia kontrakteras av svenska Sonora dit hon var knuten fram till sin död 1946. Under denna 17-åriga skivkarriär hann hon sjunga in 358 skivsidor. Enligt det första kontraktet med Sonora skulle hon utföra 36 inspelningar från maj 1940 till april 1941 för 400 kronor

per månad (Billquist-Roussel 1990, s. 114 f.). Hennes största framgång, *Min soldat* (1940; första inspelningen för Sonora), försåldes på kort tid i över 75 000 exemplar och inbringade sångerskan allt som allt 135 kronor! Framgångarna berodde givetvis mycket på lansering i radio.

Ulla Billquist försågs i huvudsak med svenskt material. Hennes mjuka mezzostämma hade en varsamt smekande och lätt beslöjad karaktär, samtidigt som hennes diktion var perfekt och hennes vokala närvaro påtaglig. Likväl kan man ana drag av sprödhets och sårbarhets under hennes framtoning; närvaron förenas med intrycket av att hon är svåråtkomlig och inkapslad i en sorts skygghet. Hennes gestaltningar präglas dock genomgående av ett slags spontan musikalitet och naturlig frasering, viktiga dygder i schlageridiomet. Bakom hennes inspelade låtar finner vi många ur det svenska galleriet av schlagermakare från 30- och 40-talen, som Kai Gullmar, Jules Sylvain, Nils-Georg, Karl Ewert, Thore Ehrling, Jokern (Nils Perne), Sven Paddock och Fred Winter.

Ser vi till en av vinylens primadonnor i Sverige, Siw Malmkvist, är jämförelser i flera avseenden intressanta. En har antytts, nämligen flexibiliteten mellan olika musikaliska scener, där Malmkvist genom diverse roller går utanför vad man kan kalla »bara» en röst. Malmkvist har konsekvent och med få undantag spelat in och haft framgång med bekanta och framgångsrika utländska låtar. Detta gäller allt ifrån hennes debut med LaVern Bakers och Georgia Gibbs' *Tweedle Dee* (1955) till Donna Summers *On the radio* (*På min radio*; 1985).

#### *Smäktande intimitet*

Redan under perioden före Ulla Billquists stora genombrott fanns flera representanter för det vi kan kalla utpräglade grammofonartister. Hilmer Borgeling hade sina största framgångar på skivmarknaden. Liksom Billquist lånade han sin röst till musikfilmen (*Säg det i toner*). Med *När rosorna slå ut* (1930) fick han en med dåtida mått mätt stor hit – 80 000 försålda exemplar. Borgeling låg nära det anglosaxiska crooner-idealet: en hög, något nasal baryton med närvarokänsla och tydlig artikulation. Han gjorde smeksamma fraseringar med portamentoartade avrundningar, t.ex. i *En kärleksnatt vid Öresund* (1931).

Sven-Olof Sandberg fick sitt första engagemang vid Radiotjänst 1927 och skivdebuterade samma år. Hans mest framgångsrika år torde ha infallit redan 1929 då hans inspelningar försåldes i över 1 miljon exemplar. Redan i de tidiga inspelningarna lyckades Sandberg med en för dåtiden ovanligt idiomatisk anpassning till mediet; genom en medveten mikrofonteknik lyckas han skapa en karaktär av närvaro och intimitet, ett slags »just for you»-affekt som via radiogrammofonen nådde lyssnarens hjärta (*Vintergatan*; 1927). Liksom Borgeling representerar Sandberg den återhållna, mezza voce-artade, ljusa barytonen.

Borgeling och Sandberg exemplifierar ett stråk inom kategorin grammofonsångare, där paradoxalt nog närheten är förbunden med distansen. Närheten ligger i det mikrofonanpassade och känsloladdade föredraget med en känsla av intimitet och svärmisk inställsamhet. Avståndet ligger i förhållandet mellan en rätt anonym masspublik och en ensam vokalist med radio och grammofon som viktigaste medier. Vissa drag som präglar dessa sångare återfinns även hos flera andra framgångsrika grammofonartister i vårt land, bl.a. Ewert Granholm i hans stora succé med *Lili Marlene* (1942). En utpräglad nasalitet kännetecknar en revyartist och sångare som Gösta Jonsson, även om han har en betydligt käckare, sjung med-betonad repertoar. Jonsson blev en av Sonoras verkliga storsäljare, inte minst hans omkring 20 Taubeinspelningar var framgångsrika.

I det ljusa röstläget, med exemplarisk revydiktion och rapp artikulation, märks också John Wilhelm Hagberg, en artist med stora skivframgångar under 20- och 30-talen (totalt 700 titlar). Även Hagberg präglar en gladlynt och frejdig repertoar med succéer som *Kan du vissla Johanna?* (1932) och *I en grönmålad båt* (1934). Den intima svärmiskheten däremot är tydlig, om än mer avslappad och konverserande, hos Anders Börje, grammofonsångaren på modet fr.o.m. succén med 20-talslåten *Två små röda rosor* (1942) och ytterligare ca 300 skivinspelningar. Det vismässiga låg också väl till för en annan grammofonfavorit, Karin Juel, som hade stora framgångar med Martin Kochs *Blomman* (1939), *Lyckan* (1941), samt mer frejdiga schlager som *På Ancora bar* (1933).

Det intima och smäktande idiomet företrädde även av barytonen Gustaf Torrestad i en repertoar som låg visfacket nära, såväl av svenskt (Taube) som franskt snitt. Bland hans schlagerframgångar på grammofon kan nämnas Sylvains *Räkna de lyckliga stunderna blott* (1944). En av bolaget Sonoras ledande grammofonartister under halvannat decennium var Carl Holmberg. Han sjöng med flera svenska orkestrar (Ellboj, Törner, Theselius m.fl.) och hade framgångar inte minst med utländskt material, t.ex. en »cover» på Bing Crosbys *Ballerina* (1948).

### *Sångfavoriter*

Medan flertalet av dessa artister representerar en något sofistikerad röstbehandling kan man peka på andra populära sångare med mer omedelbar och okonstlad vokal framtoning. Till sin repertoar hör de främst hemma i ett folkligt idiom, med sjömansvisor och andra uttryck för friskt humör och glimten i ögat. I sin relation till lyssnaren framstår sångaren ofta som ett slags försångare, som skall visa sin publik hur »valserna går». Vanligen har dessa också en skarp scenisk profil än de nämnda. Harry Brandelius hämtade näring från ett flitigt

G D7

Koss va de vim-lar av se-gel i da'. Ä de kapp-seg-ling? Nä de ä

G G7 C A7

lör-da. Ja vesst. Då för - står ja vatt poj-kar-na ska. Dom har en-na som

D7 G D7

le-dit i da. Där seg-lar Käl-le me kub-ben på svaj. Hej på

G

dej dö! Hur har du det själv då? De ä tjo va de vef-tar, kom

Am A7 D7 G

me' om du vill! Ja du vet la var vi läg-ger till? De ä dans på

D7 G B dim D7/A

Bränn - ö Bryg-ga, en gam-mal och kär tra-di-tion.

D7 Am C G E7 A7

Fullt med pub-lik och trev-lig mu-sik. Ja va var en

Am D7 G D7 G

vals u-tan drag-spe-lets ton, och en dans på Bränn - ö bryg-ga—

Ex. 9: Större delen av Lasse Dahlquist, *De' ä' dans på Brännö brygga* (1941).

folkparksturnerande, bl.a. med hustrun, dragspelerskan Ingalill Rosswald. Med Sune Waldimir, fast anställd kapellmästare på Husbondens röst, kom skivframgångarna slag i slag från och med genombrottet 1938: *Nordsjön, Han hade seglat för om masten, Ungmän på Kärringön, Svarta Rudolf* m.fl. Brandelius har en mycket personlig framtoning. Hans okonstlade, blygt oskuldsfulla röst har ett signifikativt vibrato och timbre.

Åke Grönberg är kanske mest känd som skådespelare, men han debuterade på skiva innan scenkarriären kom igång på allvar. 1941 fick han sitt genombrott med en frejdig och maskulint snusdoftande version av *Arholmavalsen*, vilken följdes av framgångar som *Tess lördan* och *Den gamla dansbanan*, där hans mer sentimentala ådra som vis-sångare kommer till sin rätt. Sammanlagt gjorde Åke Grönberg över 200 skivinspelningar.

Från Ragnar Klanges revyscen och samarbete med Åke Söderblom via åtskilliga filmroller kom även Sigge Fürst att bli en folkkär gramfonartist. Särskilt viktig var hans lansering av Olrogs visor (*Samling vid pumpen*, 1945), men hans största framgång på gramfon blev den revybetonade och närmast bondkomiska *Stadsbudsvisan* (1944). Fürst var under många år en av de mest populära sångartisterna i Folkets park, och han kom att bli ett begrepp inom radio- och TV-underhållningen under ett halvt sekel.

I Fürsts program Frukostklubben lanserade Bertil Boo sin succé *Violin till mor* (1946). Med sin lantliga bakgrund – »den sjungande bonden» – nådde han djup folklig förankring, bl.a. genom medverkan i nio Åsa Nisse-filmer.

De gramfonartister och kompositörer som gjort den svenska sjömansvisan populär som allsång – Evert Taube och Lasse Dahlquist – har även drag av kabaréns episka frejdighet och framstår som just »sångfavoriter» i flera bemärkelser. Dahlquist skivdebuterade 1931 och hann under årens lopp med nästan 600 inspelningar, huvudsakligen med eget material. Bland stora skivframgångar märks hans genombrottslåt *Jolly Bob från Aberdeen* och flera andra succéer som *Very welcome Mr Swanson* och *De' ä' dans på Brännö brygga*.

Evert Taube gjorde sin skivdebut redan 1921 (*Karl Alfred*, vanligen kallad *Karl Alfred och Ellinor*) och bidrog till svensk populärmusik på skiva med varierande besättningar och arrangemang under närmare ett halvsekel. De skiftande uppfattningarna om Taubes insatser som gramfonartist beror i hög grad på att hans karriär i skivstudio sträcker sig över 50 år. Från att ha varit en artikulatoriskt rapp och melodiskt bärig vokalist, blev Taube allt mer deklamatorisk, varvid hans inspelningar gradvis övergår till en dokumentation av hans roll som estradör. I inledningen av karriären breder han på med stora bel canto-artade gester och expressiv deklamation, där den »store sångaren» ibland kommer i konflikt med den vardagliga epiken i visorna.

#### *Refrängsångerska och vokalist*

Vandringen mellan olika »musikaliska rum» kan väl exemplifieras med en annan typ av gramfonartister, nämligen den som flitigt växlat mellan mikrofonen på dansbanan och i studion. Det gäller särskilt en typ av sångerskor och sångare som ömsom betecknats som »refrängsångerskor» och ömsom som »vokalist». Från och med 70-talet räknas kategorin dansbandssångare till denna grupp.

Som typexempel på vokalisterna på dansstraden kan anföras de på 40- och 50-talet mycket betydelsefulla svenska schlagersångerskorna. De hade påtaglig publikkontakt – omedelbar feedback – som gav dem kännedom om hur »tonerna skall gå». Deras vokalteknik var mikrofon-



Ill.: Thory Bernhards, idolfoto från skivomslag.

anpassad och tränad för slitstyrka på dansestraden. Under efterkrigstiden var sångerskan Britt-Inger Dreilick närmast en modell för det som kallades vokalist. Rollen som refrängsångerska hos Thore Ehrling gav henne ryktbarhet under lång tid. Hennes idiom var dansbandets angloamerikanska repertoar. Som grammofonartist kom hon därför inte att förknippas med den stora schlagerboomen under 50-talet.

Thory Bernhards, som sjöng i maken Leon Landgrens orkester 1941–55, blev en av de mest folkkära schlagersångerskor som turnerade i landet under 50-talet. Hennes första stora succé på grammofon var *Nidälven* (1949), följd av mycket stora framgångar med sentimentala schlager som *Vildandens sång* (1949), *Mjölharens Irene* (1954) och *Ann-Caroline* (1955). Liksom Ulla Billquist hade Thory Bernhards en beslöjad värme i ett ganska intimt uttryck. Sonia Sjöbeck var under 50-talet Polydors ledande kvinnliga skivartist och hade stor framgång med *Tror du att jag förlorad är* (1952).

Från revy via engagemang hos Emil Iwring och senare Thore Ehrling kom även Lily Berglund att bli en av 50-talets folkkära radio- och grammofonröster. I elva år sjöng hon i radions program *Refrängen*, bl.a. tillsammans med Per Lindqvist. Hon var tidigt ute med egen pålagd flerstämmighet, som i hennes version på Patti Pages stora hit *The doggie in the window* (*Valpen i fönstret*; 1953). Hennes version av *Vita syrener* (1957) blev en succé. I sammanhanget skall här självfallet erinras om den mångsidiga Alice Babs' grammofoninsatser under de aktuella åren, alltifrån medverkan i reklamslag som *Jag har en liten Radiola* (1939) till covers på internationella hits som *Sugartime* (1958).

När det gäller grundläggande vokala dygder, intonation och fraseering, saknar Alice Babs konkurrens bland schlagerartister. Men hon saknar kanske därför vissa av de »folkliga» uttryck som präglar ovan nämnda sångerskor. Sällan uppvisar hon den typ av karaktärsintensitet och personlig närvaro som får den breda publiken att identifiera sig med sångerskan. Hennes utstrålning präglas närmast av en ogrumlad musikantglädje med självklar virtuositet.

Från Seymour Österwalls och Leif Kronlunds orkester kom Towa Carson – vinnaren av Bildjournalens talangjaktstävling 1954. Carson försågs med säkra kort i form av framgångsrika utländska förlagor, som *Que sera sera* (1956), *Save the last dance for me* (*Spara sista dansen*; 1961) och *Gotta travel on* (*Jag måste ge mig av*; 1964). Även Britt Damberg uppträdde med Österwall och Kronlund och fick 1957 sin största framgång på grammofon med sin version av *Just a closer walk with thee* (*Hälsa Mikael från mig*; 1963).

Västtyskland blev en viktig marknad för svenska schlager- och popartister fr.o.m. 50-talet. Vad den expanderande marknaden där mest efterfrågade var kvinnliga schlagerartister. En av de första som prövade

sina vingar i Västtyskland var Alice Babs, som 1954 gjorde flera skivinspelningar på Polydor.

Bibi Johns blev kanske den mest framgångsrika bland de svenska schlagerprimadonnor som sökte sig till den tyska marknaden. Efter engagemang som bop-sångerska hos Thore Swanerud på La Visite fick hon i början av 50-talet engagemang i amerikansk TV och senare på Broadway, och från 1954 kunde hon ses i flera filmroller. Det var emellertid i tyska skivstudior som hennes kontinentala lycka gjordes. Bland hennes många hits i Västtyskland kan nämnas *Jackey, komm wieder*, *Aber Nachts in der Bar*, *Die Liebe ist bei mir vorbei*. Hon gjorde 1971 en turné tillsammans med Tom Jones och är en celebritet i tysk masskultur.

Även Siw Malmkvist etablerade sig väl i Västtyskland. Hon kom på andra plats i en schlager tävling i Baden-Baden 1962 (*Danke für die Blumen*), en tävling som hon två år senare vann; hennes *Liebeskummer lohnt sich nicht* såldes i en miljon exemplar. 1968 segrade hon i ytterligare en »Schlagerwettbewerb» med *Harlekin*. Hon medverkade i ett stort antal TV-shower och återkom regelbundet med versioner för tysk publik (*Wie im Rosengarten*, *Prima Ballerina* m.fl.). Andra svenska schlagersångerskor med mer eller mindre framgångsrika sejourer på kontinenten är Anna-Lena Löfgren, Lill Lindfors och Nina Lizell. Gunnar Wiklund lyckades, som en av få nordiska manliga schlagerartister, göra sig ett namn i tysk och österrikisk underhållning med låten *Junge gehe nicht zu den Indios* (*Akta dig för indianerna*; 1963) och segrade för Sverige vid den internationella sångfestivalen 1965 i San Vincenzo utanför Milano med Thore Skogmans *Min soliga dag*.

### *Svensktoppar*

Schlagersångerskorna lanserades alltså med en svensk profilering av väl bekanta och internationellt sett etablerade hits. Uppenbarligen föll svenska sångerskor på grammofon i särskilt god jord, även om några manliga vokalisterna kunde ge konkurrens, särskilt Lars Lönndahl, Carli Tornehave och Gunnar Wiklund. Lönndahl och Wiklund representerar var sin pol inom det manliga schlageridiomet fr.o.m. 50-talet. Den förre har en till synes oföränderlig ungdomlig vokal framtoning med ljus och lätt timbre som delvis bottnar i en skolad tradition. Med sina över 30 svensktoppsplaceringar och deltagande i melodifestivalen vid tre tillfällen framstår han som en av de mest slitstarka schlagerartisterna på den svenska scenen under de senaste ca 40 åren. Wiklund framtonade närmast som ett slags svensk Jim Reeves: en myndig och djup country-stämma med en avspänt maskulin artikulation. Repertoarmässigt motsvaras detta väl av Lönndahls mer kontinentalt inriktade schlagerproduktion (se s. 187) kontra Wiklunds covers på amerikanska count-



rypräglade låtar: *Han måste gå* (1960), *Minns du den sommar, Alaska* (båda 1961) och *Det bästa som hänt mig* (1962).

De amerikanska originalen med manlig artist blev ofta stora succéer i Sverige med kvinnliga vokalister (Brolinson & Larsen 1984, s. 93 f.). Siw Malmkvist följde upp debuten från 1955 med en rad framgångsrika inspelningar. Vanligen användes amerikanska original med stor genomslagskraft, bl.a. *Everybody's somebody's fool* (*Tunna skivor*, 1960) och *Lucky Lips* (*Slit & släng*, 1966). Hennes skivframgångar under fyra decennier rymmer även italienska schlager – *Amore scusami* (1965) och *Sole sole* (1964) – samt några svenska originalschlager, som Åke Gerhards *Augustin* (1959) och Thore Skogmans *Bergsprängartango* (1966).

Med nasal »brightness» och trendig flexibilitet har Malmkvist lyckats bli en av de mest slitstarka artisterna i svensk schlagertradition. Vägen från vokalist i 50-talets dansorkestrar via genombrott på grammofoon till firad scenpersonlighet är typisk även för Lill-Babs. Hennes ryktbarhet kan emellertid inte grundas på riktigt stora framgångar som grammofonartist. Efter genombrottet med *Är du kär i mig ännu, Klas-Göran?* hade hon framgångar – om än blygsamma jämfört med Malmkvist – med bl.a. *April, April, En tuff brud i lyxförpackning* (båda 1961), *Manolito* (1968) och *Välkommen till världen* (1971).

Radioprogrammet »Svensktoppen» fungerade ofta som skyltfönster för redan etablerade artister. Vid sidan av Lill-Babs och Siw Malmkvist bör nämnas Ann-Louise Hanson (med det svårslagna rekordet 42 låtar på listan, bl.a. *Min greve av Luxemburg*, 1968), Anna-Lena Löfgren (*Lyckliga gatan*, 1967), Anita Lindblom (*Sånt är livet*, 1961), Inger Berggren (*Sol och vår*, 1962). Men programmet kom också att bli en vital lanseringskanal för nya artister som Agnetha Fältskog (*Jag var så kär*, 1968) och Anni-Frid Lyngstad (*Min egen stad*, 1971). Även dessa var artister med erfarenhet från dansestraden, en bindning som höll i sig under 70-talet, där antingen vokalartisten som solist i eller utanför dansbandet blev något av ett varumärke för flera grammofonsuccéer.

Det visartade framstår som en viktig ingrediens i den svenska schlagern. Flera grammofonartister fr.o.m. 70-talet har nått betydande framgångar med lyriska schlager och med den svenska sommarens lockelser (Lars Berghagen).

I några fall närmar sig bl.a. dansbandens vokalister den kommersiellt starka s.k. andliga sången, som i fallet Christer Sjögren och Vikingarna. Som grammofonartister framstår Jan Sparring och Artur Erikson som förgrundsgestalter med framgångar som *Pärleporten*, *Ovan där* och *O sällhet stor*. Deras traditioner inom detta fack går tillbaka på J. A. Hultmans insatser tidigare under seklet (se s. 279 f.). En av de mest framgångsrika företrädarna för andlig sång under 30-, 40- och 50-talen var Einar Ekberg. Även Lapp-Lisa (Anna-Lisa Öst) med sina 300 gram-



mofoninspelningar blev en särdeles folkkär artist i detta fack, särskilt genom sina rättframma insjungningar av populära sånger som *Barnatro* (1937). De har senare följts upp av ett antal framgångsrika sångare och grupper, profilerade med kristet budskap i schlagerorienterad riktning, som Bröderna Samuelson och Mia Marianne & Per Filip. Med förankring i gospelmusiken har det kristna budskapet förmedlats av bl.a. pianisten Per Erik Hallin och sångerskan Carola Häggkvist. Sammantaget utgör denna stilinriktning en betydande del av fonogrammarknaden.

Ill.: En del av svensktoppseliten samlad i en västtysk TV-studio 1963; från vänster Carli Tornehave, Ann-Louise Hanson, Anita Lindblom och Gunnar Wiklund (foto Pressens bild).

**Sol över Klara**  
Edward Perssons Europafilm-succés

K. MUS. AKADEMIENS BIBLIOTEK STOCKHOLM

K. MUS. AKADEMIENS BIBLIOTEK STOCKHOLM

SOL ÖVER KLARA  
Rüno—Nils-Georg  
ÄNNU I MÅNGTUSENDE ÅR  
Rüno—Nils-Georg  
● DE' HURRA VI FOR!  
Kraft—Charles-Henry  
DET SKA VARA EN MÅLARE  
Rüno—Nils-Georg

x 1947 / 1198

NILS -GEORGS MUSIKFÖRLAGS A-B, STOCKHOLM

SMF

2:25

*Edvard Persson på notomslaget till SOL ÖVER KLARA (1942).*

## SVENSKHETEN

»Vår tid har skapat en svensk viskonst, som kan anammas ej endast i lust och fröjd utan även i slit och släp, en nationell viskonst, som mitt i den internationella nöjesindustrins tidevarv hävdar svenskt kynne och den sköna naturlyrik som är vår, den humor och berättarlust och den glädje i dansen, som bär svensk särprägel.» (Evert Taube 1948; cit. efter Sohlmans musiklexikon)

»[...] Idel nyheter hör man i världens alla vrår,  
men här hemma där kör man i sina gamla slitna spår!  
Ty en schlager i Sverige skall låta så här  
om man vill ha den helt populär.  
Inget nytt, inget fräckt, det är döden direkt  
om den slagern skall bli en affär.  
Men med en lätt liten pust ifrån granskogens bryn  
kan en låt flyga halvvägs till skyn.»  
(Povel Ramel, visan *En schlager i Sverige* 1946.)

Dessa citat från de obestridligen främsta i svensk populärmusik förutsätter en utpräglat svensk karaktär eller ett svenskt idiom, även om de inte uttalar sig om samma musik och de skiljer sig åt i värderingen av »svenskheten» i visan respektive schlager. Föreställningen om utpräglat svenska eller nordiska särdrag är förvisso inte unik för populärmusiken. Även inom konstmusiken talas det ofta om »svensk ton» eller »utpräglat nordisk stil» (se s. 347) och inom folkmusiken är liknande referenser till geografiskt betingade »dialekter» vanliga.

Detta språkbruk i musikaliska sammanhang tycks förutsätta att de svenska karaktärsdragen är uppenbara för envar, eftersom de praktiskt taget aldrig närmare utreds. Vad menas egentligen när man säger att »det låter svenskt»?

En nation som Sverige utgör uppenbarligen en meningsfull kulturell enhet av flera skäl. Den sammanhålls av faktorer som språk, sedvänjor, traditioner, lagar, historien och ett finmaskigt nätverk av andra trådar som ger flertalet av dess innevånare gemensamma referenser. Det vore

mot denna bakgrund inte förvånande om det även utvecklats vissa gemensamma konstnärliga uttryck, t.ex. vissa svenska musikaliska koder. Svenska undersökningar som försökt identifiera och dechiffrera sådana koder är dock sällsynta (Larsen 1993) och man kan tänka sig flera orsaker till detta. En kan vara att de ställer stora analytiska krav och förutsätter orientering i ett stort material. En annan är att uttryck som »svenskhets» eller »nationell karaktär» lätt ger associationer till chauvinism och rasism. Ett intryck är att ord som »karaktär» och »mentalitet», även metaforiskt överförda till musiken, är belastade av folkpsykologiska irrläror med högkonjunktur i 30-talets Tyskland. Ett förnyat intresse för nationella kulturer och »mentaliteter», inklusive den svenska, tycks emellertid vara ett faktum. Det är möjligt att de många musikaliska kulturmötena i vårt land givit upphov till en ökad medvetenhet om såväl den invandrade som den egna kulturen.

Inom populärmusiken tycks trots allt odlandet av svensk »mentalitet» betraktas som något tämligen positivt. Inte minst gäller detta kulturetablissemangets syn på repertoarområdet. Inom konstmusiken framställs internationalism ofta som något önskvärt, samtidigt som den inom populärmusiken sägs leda till »utslätning» och förlust av vår »nationella egenart». På initiativ från Ulf Peder Olrog tillkom »Svensktoppen» 1962 för att tjäna som motvikt mot det allt starkare angloamerikanska inflytandet i etern, som det tog sig uttryck i »Tio i topp» och »Kvällstoppen». Även i det inledande Taube-citater ställs den »nationella viskonsten» i motsats till den »internationella nöjesindustrin». Olika försök att orientera jazzen i Sverige i riktning mot ett svenskt idiom har också ansetts som kulturellt värdefulla, såsom Jan Johanssons folkmusikbearbetningar eller Nils Lindbergs *Dalmålningar*.

»Det låter svenskt»

Vad skall vi leta efter i musiken när vi söker »något svenskt»? Troligen handlar det om vissa stildrag, som rätt allmänt uppfattas som särpräglad nationella och som ger upphov till reaktionen »Det låter väldigt svenskt!» Kan det rent av ligga något i Peterson-Bergers uttalande om *Kväsarvalsens*:

»Ja, denna melodi kan i sin helhet ses som ett uttryck av svensk musikalisk folkhumor, och vi äga många sådana, som vi inte borde rynka på näsan åt, utan studera. Vi skulle i så fall finna dem vida mer värdefulla än den importerade fabriksvaran av Berlin-, Wien- och Paris-melodier, som med stupid munterhet och enförmighet skutta omkring på tre toner [...] och endast med förskräckande tydlighet avmåla sin upphovsmans brist på känsla och smak.» (Peterson-Berger 1929.)

Här lyfts svenskheten fram som en tillgång, delvis i ett storsvenskt perspektiv. Men man kan också möta en motsatt uppfattning. I en trivial och kanske litet elak mening påstås något vara »svenskt» när det upp-

fattas som tekniskt bristfälligt och litet »töntigt» jämfört med motsvarande internationella företeelse. Detta är antagligen vanligare i populärmusik än inom andra repertoarområden och har att göra med traditionen att »planka», d.v.s. att kopiera en utländsk förlaga. Hit hör fenomenen som »svenska New Orleans-orkestrar», som de svenska skolbanden och »de svenska rockkungarna» på 50-talet och »Sveriges Beatles», som vissa av 60-talets popband.

En stilfaktor som gärna blandas in i diskussionen om det lantliga och töntiga är språket. Det är emellertid av intresse att beakta uttalet som ett medvetet eller omedvetet stilmedel. Att man sjunger på brutet utländskt tungomål eller på det egna språket är kanske de mest uppenbara tecknen på nationell särart. Om vi betänker att populärmusiken, i synnerhet utanför jazzen, till dominerande del är vokalmusik, torde just artikulationen kunna tjäna som identifikator och vokal folkdräkt. Genremässigt görs ju ofta en indelning där schlageren närmast per definition binds vid det nationella språket till skillnad från annan populärmusik. Somliga menar att det bara är texterna som skiljer de tävlande bidragen i den årliga Melodifestivalen åt.

Skillnaden mellan bidragen på »Svensktoppen» och »Tio i topp» bestod många gånger i första hand i språket. Att sjunga på svenska ansågs som närmast tabubelagt inom ungdomsmusiken fram till början av 70-talet. Vändningen i detta hänseende sammanföll rätt väl i tiden med kulturella och politiska ambitioner om en nationell musikkultur och en »folkets musik» i vårt land. Den s.k. progressiva musiken har sedan dess profilerat sig som ett alternativ till amerikaniseringen genom att bl.a. konsekvent använda det svenska språket.

I schlager får gärna kortare »hakar» i refrängen ge internationell färg: i den pådrivande och stundtals åt jazz och rock vettande schlageren sker detta gärna i form av amerikanska uttryck (*Waterloo*, *Swing it magistern* etc.) och i den smäktande dansbandsschlageren åt det kontinentala, följaktligen av exotiska uttryck från medelhavsområdet (*C'est la vie*, *La Paloma Blanca*). Härtill kan läggas den engelska jargongen – »feeling», »cool» etc. (Björnberg 1987, s. 186 f.).

Besläktad med val av utländsk terminologi är en amerikansk-klingande artikulation, då man bl.a. undviker tungspets-r. Det tycks finnas ett spektrum från det utpräglat svenska och hemvävda – där dialekter från folkliga reliktområden föredras (t.ex. värmländska och skånska) – till en urbaniserad amerikanisering med slapp tungrotsartikulation (Tomas Ledin m.fl.). Omvänt är av tradition den utländska brytningen i den ursvenska låten synnerligen populär (*Flickorna i Småland* med Delta Rhythm Boys eller *Fem smutsiga små fingrar* med Osmonds) – inte som en hyllning till en mångkulturell nation utan mera som en förstärkning av just det nationellt sentimentala uttrycket.

*Textliga temata*

Ett mer profilerat uttryck för nationell karaktär och identitet än texternas språkdräkt är givetvis deras innehåll. Flera textliga motivkretsar uppfattas allmänt som utpräglad, om än inte specifikt, svenska. Utan anspråk på någon systematisk genomgång kan åtminstone följande viktiga motiv nämnas:

Den svenska naturen har varit en till synes outtömlig inspirationskälla för textförfattare: forsarna brusar, granskogen susar, fjällvinden viner, snön gnistrar, skärgårdsviken glittrar, lunden grönskar o.s.v. Nära naturintresset är det mer specifikt nordiska intresset för årstider och klimat: vintern har varit svår, men det blir vår i år igen, och snart är sommaren här med sol som värmer. Möjligen hänger denna motivkrets samman med den i vårt land omhuldade bilden av det exotiska, vare sig det gäller de små gränderna vid hamnen, längtan till Italien, mitt eget blå Hawaii eller en omvänd nostalgi i rumperspektiv – en plats nästan i fjärran.

Kombinationen av exotism och skildringar av svensk natur är framträdande hos Evert Taube. Ett flitigt förekommande motiv är den stockholmska och bohuslänska skärgården. Dessa texter, så fulla av träffsäkert fångade detaljer, har till stor del bestämt vår uppfattning om den svenska skärgårdssommarens själ.

Det lantliga livet, hyllningen till det agrara samhället, är ett envist tema: röda stugor, drängar och pigor, Gamle Svarten och logdansen. I ett spänningsförhållande till detta tema framstår skildringen av det urbana livet och dess avigsidor. Skillingtryckens tematik känner man igen i den moderna schlagern med storstadens alla problem. Samtidigt finns en tendens till en idyllisering av den pittoreska stadsmiljön: »lyckliga gatan», »Söder-kåkar», »34:an» och »vår lilla stad». Genom populärmusikens texter kan vi också utläsa en sammansatt och delvis motsägelsefull föreställning om det svenska folklynnnet, från det fåordiga och blyga till det sturska och kavata. Slutligen kan man nämna olika referenser till specifikt svenska förhållanden, som seder och bruk, händelser, kända personer och orsnamn.

*Folkmusikaliska inslag*

Ett av de tydligaste sätten att ge populärmusiken en svensk prägel är att låna stildrag från svensk folkmusik, en musik som i det allmänna medvetandet uppfattas som en nationell identifikator. Lånen kan ta olika form, alltifrån hela låtar som presenteras i ny klangdräkt – *Alpens ros* med gitarrgruppen Violents på 60-talet eller med dansbandssångaren Stefan Borsch på 90-talet –, till någon folkmusikdoftande klanglig gest, t.ex. kvintborduner i *En hambostinta i kort-kort*. Båda dessa typer

av folkmusikalisk anknytning är medvetna och tydliga, och därmed lätta att påvisa. Men det finns även mer svårfångade överhörningar från folkmusik till populärmusik, bl.a. melodiska gestalter som har någon vagt folkmusikalisk doft och som inte nödvändigtvis behöver vara fullt medvetna från upphovsmannens sida. Kanske är det sådan påverkan som litteraturforskaren Lars Lönnroth hört i delar av ABBA:s musik: »Där finns nostalgisk folklighet, längtan tillbaka till enkla, sunda värden.» (1978, s. 371.) Även i Melodifestivalen förekommer, om än allt mer sällan, försök till nationell profilering med hjälp av ett folkligt musikspråk. Som Björnberg visat kännetecknas det nationella musikspråket i dessa sammanhang av »mer eller mindre kvasifolkliga stilblandningar» (1987, s. 196). Efter en uppräknning av artisterna på en CD med titeln 36 svenska klassiker 1980–89 frågar sig Kjellberg & Ling:

»Vad är internationellt och nationellt i de stilar och repertoarer som dessa artister representerar? Det finns åtskilligt i de populärmusikaliska personstilarna som utomlands uppfattats som 'svenskt sound'. Ett intressant och utforskat fält för hågade populärmusikforskare.» (1991, s. 19.)

Överföringen av ett musikaliskt material från folkmusik till populärmusik kan ibland ske stegvis, vilket gör att gränsövergången kan vara svår att fastställa. Ta t.ex. *Gärdebylåten*, som de flesta uppfattar som en exponent för svensk folkmusik. Som upphovsman anges i SKAP:s katalog Hjort Anders Olsson, som också spelade in låten 1952. Redan 1949 hade emellertid låten fått sitt definitiva genombrott genom Radiotjänsts grammofoninspelning med Rättviks spelmanslag. Sonora betecknar således Hjort Anders val av låt med epitetet »succémelodi». Man talade även om »landsplåga»:

»Gärdebylåten är exempel på en mycket konstruktiv sammansmältningsprocess mellan olika musikaliska traditioner och en populär melodi, vars lättmemorerade, slagkraftiga och lättanpassade struktur förklarar dess stora spridning. (Ling & Ramsten 1984, s. 65.)

Dessa iakttagelser kan ge vissa ledtrådar till en förklaring av varför denna låt från den första vokala succén med Postflickorna (Nils Ferlins text) via inhemska och utländska orkesterversioner (Thore Ehrling, Mats Olsson, Percy Faith, Helmut Zacharias) till skiffle och pop rönt sådan kommersiell framgång. *Gärdebylåten* ger prov på olika genrer och stilarter som upptagit folkmusikaliskt material. Frågan är dock om inte de mest spännande konfrontationerna mellan folk- och populärmusik i vårt land ägt rum inom jazzen. Kjellberg (1985, s. 238 f.) utpekar *Old folklore in Swedish modern* (LP; 1962) med Bengt-Arne Wallins arrangemang som det officiella »giftermålet» mellan svensk jazz och folkmusik. Wallin konfronterar fragment av det autentiska folkliga materialet (»Kullerullvisan», »Pekkos Pers brudmarsch» m.fl.) med jazzidiomatiska utblickar och omformningar av detta.



Piano

1. En - dast

en gång såg jag den man, mi - na ö - gon blev som för - vän - da. Så - som vin - den gång - a - de  
 en gång såg jag den man, mi - na ö - gon blev som för - vän - da. Så - som so - len strå - la - de

Am E7 Am H7 Em E7 Am E7 Am E7

han, rask och o - rädd, sä - ker att seg - ra. Han såg på mej och han log. Han  
 han, all min lev - nad kom han att änd - ra. Han tog på mej och han log. Han

Am G7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 C

såg min ros och log, se'n han gång - a - de mej för - bi. Men han gång - ar mej för -  
 tog min ros och log, se'n han gång - a - de mej för - bi. Men han gång - ar mej för -

Am C Dm6 E7 Am E7 F C C C

2. En - dast  
 3. En - dast

Am

Den som främst kom att förknippas med en renässans för de svenska folkvisemelodierna var pianisten Jan Johansson. På den epokgörande *Jazz på svenska* (LP; 1963 – se plansch VII) presenteras melodierna lågmäلت med återhållsam jazzharmonisk färgning och försiktig rytmisk kryddning, som tar sin utgångspunkt i originalmelodins gestik. Bland de låtar som väckte mest uppmärksamhet märks den lyriska *Visa från Utanmyra* («O tysta ensamhet») som Ling (1978) använder för att illustrera hypotesen att religiösa, politiska och konstnärliga ideal kan avläsas ur en melodis behandling och utformning. Som representant för populärkulturen tjänar Merit Hemmingsons kvasifolkliga och hembygdsnostalgiska version av samma låt. Ett mera bokstavligt möte mellan folkmusik och jazz var *Adventures in jazz and folklore* (LP; 1965), med bl.a. Wallin, Johansson, Georg Riedel och Bengt Hallberg. Att utforma jazzen med utgångspunkt i autentiska inspelningar med äldre traditionsbärare väckte internationell uppmärksamhet. Vid samma tid gjordes även konserter på Musikhistoriska museet där jazz- och folkmusiker konfronterades («Svensk folkmusik i äldre och nyare tappning – Från Olof Åhlström till Jan Johansson»).

På Gärdesfesten 1971 uppträdde spelmannen Joel Jansson med nyckelharpan som symbol för »folket», och gruppen Träd, gräs och stenar spelade hans låtar »i den naivistiska stil med evigt monotona ostinati som fångade såväl en flummig haschpublik som de progressiva intellektuella» (Ling 1980, s. 41). Kopplingen till den alternativa musikrörelsen berörs i ett annat sammanhang (se s. 207 f.), men det skall här poängteras att denna nya ideologiska ram förde folkmusiken in i 70-talets svenska rockmusik. Bland kända exempel på artister som tog upp folkmusikaliskt särpräglade drag kan nämnas Kebnekajse och Contact, de sistnämnda i flera samproduktioner med folkmusikgruppen Skäggmanslaget (se vidare s. 298 f.).

Den allmänna högkonjunkturen för folkmusik under större delen av 70-talet, inte minst som en kulturell identifikator för den »gröna vågen», gjorde att gränserna mellan folk- och populärmusikaliska yttringar blev vagare än tidigare: spelmansstämmorna blev masstilldragelser, folkmusikgrupper som Norrlåtar och Skäggmanslaget fick närmast stjärnstatus, underhållningsmusiker som Merit Hemmingson började orientera sig i folkmusikalisk riktning, bl.a. LP:n *Huvva!* (1971), och jazzsångerskan Maritza Horn sjöng ur en samling skillingtryck, *Jämmer och elände* (LP; 1978). För den breda populärmusikscenen är också de svenska dansbandens vurm för folkliga visor och skillingtryck av stor betydelse. Redan i början av 60-talet debuterade gitarrbanden med kända folkliga melodier, förutom *Alpens ros* även *Barndomshemmet* (Partners), och några av banden valde tidigt en »nyfolklig» inriktning, t.ex. Sven Ingvars (*Te dans mä Karlstatösera*), Sten & Stanley (*Grind-*

Ex. 10: *Visa från Utanmyra* i Jan Johanssons arrangemang, början (tr. 1963, Sonora musikförlag).

*slanten*) och Trio me Bumba (*Spel-Olles gånglåt*). I en tid av dominerande angloamerikanskt inflytande valde man också en svensk framtoning (Vikingarna, Thor-Leifs etc., se s. 248 f.).

Svensk populärmusik är rik på framgångsrika parodier och pastischer där det nationella draget i svensk underhållning varit föremål för lika kärleksfull som hårdhänt behandling. Povel Ramels insatser härvidlag fördelar sig på flera årtionden. En viss drift med den svenska populärmusikens vurm för folkmusiken finner vi hos Ramel bl.a. i *Schottis, Schottis!!!* (1952). Mer kärleksfulla och humoristiska pastischer på svensk folkmusik är »skillingtrycket» *Hjalmar och Hulda* (1956) och »historiken» *The birth of the gammaldans* (1967). Ulf Peder Olrogs produktion i detta fack har också nämnts, t.ex. *Nig och kuta runt* (1949) eller *Tjo och tjim och inget annat* (1946). Något av samma andas barn, om än i den gryende rockåldern, är Owe Thörnqvists *Anders och Brita* (1956).

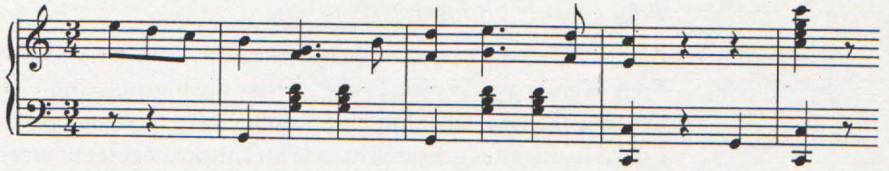
Vissa av populärmusikens genrer ligger i gränslandet till folkmusiken. Hit hör främst det man kallat »gammal dansmusik» och delar av visan, samt mer indirekt vissa överföringar av dessa till schlagerens område, t.ex. Harry Brandelius' insjungning av Martin Nilssons *Nordsjön* (1944). TV-underhållning som »Nygammalt» hämtar näring från detta kommersiellt sett bördiga gränsland.

En dominerande kategori bland schlager av denna typ är de som har utpräglad »gammalvals»-karaktär, det som Edström (1989) kallar »svensk vals». Han påpekar flera särdrag som profilerar denna typ. Texterna målar oftast upp en maritim miljö, alltifrån saltstänkta däck till mer idyllisk dans på bryggan. Dessa motivkretsar kopplas gärna till kärlekstematik av olika valör: äventyr bland flickor i främmande hamn, längtan till tösen därhemma, eller skärgårdsflirt i midsommarnatten. Härmed är även andra vanliga ingredienser antydda: fest, dans, svensk natur. Texternas tonfall är genomgående präglad av gott humör och friskhet – en idealisering av den svenske sjömannens kynne. Prototypiska exempel är texter i valser av Martin Nilsson och Lasse Dahlquist.

Dessa valser har flera gemensamma kännetecken (Edström 1989, s. 88 f.). Harmoniken är enkel och i huvudsak begränsad till grundfunktionerna och en långsam harmonisk rytm. Ett karakteristiskt drag är vändning mot subdominanten i början av refrängavsnitt. Rytmiken är rörlig och påfallande ofta präglad av upptaktsgestik. Melodierna är gärna harmoniskt koncipierade, t.ex. med treklångsbrytningar, och inte alltid utpräglad vokalidiomatiska; inte sällan kan man spåra inflytandet från dragspelet även i utformningen av sångmelodierna. Vanlig är en avslutande »knorr» i form av en stigande kvart som landar på ettan i den avslutande takten: »Denna avslutande figur eller formel verkar vara ytterligare en signal på svenskhet.» (Edström 1989, s. 98.)

Ex. II: Martin Nilsson-Ernst Rolf, *Från Frisco till Kap*, fram till refrängen (Rolf's eget förlag).

PIANO.



1. Nog	för att	du ha	ver fått	bå - de	kys - sar	å
2. Du	kun - ne	nöjt dej	me falsk	he - ten,	o - trog	na
3. Du	skan' - te	tro att	jag går	här å	sör - jer	mej
4. Å	var du	lugn för	att ja	nu be	prö - vat	mej
5. Å	när man	seg - lat	från Lon - don	till opp	Frisc - co	å
6. Men	om en	vind blå - ser	opp e - mot	hem - lan	- dets	

smek	å gyll - ne	ring - ar	å	and - ra	pre - sen	-
vän	du kun - na	hållt dej	till	fag - ras	te	-
blek	du skan' - te	tro att	ja	sit - ter	å	tjuv
har	i all sorts	kär - lek	som	fin - nes	i	värld
Cap,	ja rent av	sli - ti	en	hund i	Åt	lan
kust	tar man a	jöss av	den	se - nas	- te	jän

ter	å ja ha	trott di - na	lög - nar	å	natt - svar	- ta
ten,	för då kan	hän - da	att	ja dej	för	lä - tit
rar,	Nej här min	själ har	du	gos - sen,	som	falsk - het
den,	var - en - da	jän - ta	har	prej - at	att	få mej
ten	å nä - ra	på le - gat	de	siu - kad	i	ha - jar
tan	å stic - ker	ut i	de	blå för	en	ri - van - de

svek	å där - för	står jag	nu	här, som	ett	kräk
gen	å du fått	nju - ta	av	kär - le - ken	än.	än.
svek	tar ac - ku	rat som	de	vo - re en	lek.	klar.
far	men ja har	gi - rat	å	all - ti gätt	klar.	klar.
gap	så de har	vu - ri en	ren	ga - len -	skap.	skap.
pust.	Då å de	fröjd, å	de	liv, å	de	lust.

*Från kavaljer till bygdeoriginal*

Bland de ledande upphovsmännen bakom valser av denna typ märks Fred Winter och Evert Taube. Trots utgångspunkten i vissa textliga och musikaliska schabloner är Taubes valser i flera avseenden unika. Likväl har de mer genomgripande än kanske någon annan enskild upphovsmans repertoar format vår bild av svenskhet i musik. I musikaliskt hänseende gäller detta främst just valserna, men även stora delar av den övriga produktionen har fått en särpräglad position i det allmänna medvetandet som ett nationellt arv.

Den svenska karaktären hos Taube kommer till uttryck på flera sätt. Huvudfigurerna i hans visor, Fritiof Andersson och Rönnerdahl, framstår som inkarnationer av den idealiserade svensken. Fritiof tycks vara framsprungen ur det svenska folkdjupet; en käck äventyrare, flickjägare och slagskämpe. Efter hand utvecklas han i riktning mot en världsvan kavaljer och »stadig karl», och blir allt mer lik Rönnerdahl, Taubes senare alter ego. Denne är en bildad och sensibel livsnjutare med sitt hjärta i Stockholms skärgård, som även gärna söker sig till Colla Bellas höjd, Anienes myrtenlund eller Pampas' smaragdgröna slätter, dock »borta kan duga men hemma är bäst.» Dessa Taube-figurer saknar inte förebilder i svensk litteratur. Man kan känna igen vissa drag ur det bellmanska persongalleriet, och kanske än mer påtagligt Karlfeldts Fridolin och Svarta Rudolf, en av de få allsångsklassiker som nått en popularitet jämförbar med Taubes.

Den svenska vislitteraturen uppvisar flera andra personlighetstyper som präglat bilden av svenskhet. Ett exempel är Dan Andersson, den stora tysta vildmarkens och de grovhuggna och tystlåtna kolarnas poet. Tematiken präglas av längtan och drömmar, ibland med naivt religiös färgning, bort från ensamheten och det hårda slitet i skogen, där fiolspel, brännvin och den falnande elden i skogshuggarkojan är de enda verkliga ljuspunkterna. Eftersom Andersson själv endast tonsatt enstaka av dikterna, präglas hans visor inte av samma naturliga sammanmältning av text och musik som Taubes. Trots detta har flera av dem nått en jämförbar folklig förankring genom tonsättningar av Sven Scholander, Gunde Johansson (ex. 12), Gunnar Turesson och Thorstein Bergman.

Som nämnts är konkreta detaljer som skapar igenkännande och lokal förankring ett viktigt medel att ge sångtexter en svensk prägel. På visans område har denna teknik använts flitigt. Flera exempel finner vi i Carl Antons produktion, alltifrån »blåbär och kylskåpskall fil» till precisa geografiska angivelser som Ladängsviken, Vindö strömmar och Hammarby kanal. Han har även tagit upp temat med den efterlängtrade återkomsten till hemlandet (forts. s. 272):

Ex. 12 (överst på nästa sida): Gunde Johansson—Dan Andersson, *Omkring tiggarn från Luossa.*

Ex. 13: Thore Skogman, *Pop opp i topp.*

Om - kring tig - garn från Lu - os - sa satt allt fol - ket i en ring och vid  
 lä - ger - el - den hör - de de hans sång. Och om bett - la - re och väg - män och om  
 un - der - ba - ra ting och om sin lång - ran sjöng han he - la nat - ten lång: "Det är  
 nå - got bort - om ber - gen, bort - om blom - mor - na och sån - gen, det är  
 nå - got ba - kom stjär - nor, ba - kom he - ta hjär - tat mitt. Hör - en nå - got går och vis - kar, går och  
 loc - kar mig och be - der: Kom till oss, ty den - na jor - den den är ic - ke ri - ket ditt!

Vär - den är full av e - lekt - ris - ka gäng, pop, pop pop opp i topp, pop.  
 Al - la har drab - bats av sam - ma re - fräng, pop opp i topp, pop.  
 All - ting ska gö - ras med watt och med volt, pop, pop, pop opp i topp, pop.  
 Ung - ar - na bör - jar när dom går i kolt, pop opp i topp, pop.  
 Pop opp i topp, det är top - pen i år, pop, pop, pop opp i topp, pop.  
 Pop opp i topp, så att pul - sar - na slår, pop opp i topp, pop.

Vad väger *Sacre Coeur* eller Notre Dame  
 jämfört med Sofia – inte ett gram  
 Här finns det strömming och färsk potatis  
 och mig och kärleken har Du gratis [...]  
 (»Vita Bergens Mona-Lisa» eller *Svensk-fransk vals*.)

En av de främsta företrädarna för schlager med förankring i gammal dansmusik är Thore Skogman. Allt sedan genombrottet i mitten av 50-talet har han betraktats som urtypen för svensk folklighet inom genren. Flertalet av hans mest kända låtar anknyter till någon danstyp, ofta redan i titlar som *Surströmmingspolkan*, *Svenska flaggans hambo*, *Bergsprängartango* eller *Storfiskarvalsen*. Men även om grunden i hans stil är traditionell finns gott om kryddningar som pastischartat anknyter till samtida trender och företeelser: *Twist till menuett*, *Pop opp i topp* (ex. 13), *Jag är ingen Cartwright* etc.

Skogmans texter är förankrade i en tradition som innefattar bondkomik och folkliga lokalrevyer. Träffsäkert, och ofta med effektfullt enkla prosodiska knorrar och artikulatorisk ekvilibristik, fångar han typiska företeelser i svenskt vardagsliv, särskilt ur ett landsbygdsperspektiv: älgjakt, surströmming, pitepalt, realisation, värnplikt etc. Ofta eftersträvar han lokal förankring: *Dra ända in i Hälsingland*, *Polka i Byxelkrok*, *Fröken Fräken (ifrån Fryken)*, *Jämtgubben*, *Vägen till Uddevalla* etc. I allt detta finns ett mått av troskyldig naivitet och kavat munterhet, inte utan ironi, som sedan bondkomikernas dagar kommit att förknippas med svensk folklighet.

Ett omhuldat drag i svensk populärkultur är att ge fritt spelrum åt just detta amatöristiska och enkla, för att inte säga rent töntiga. Inbundna och slutna idrottsmän får stor uppmärksamhet i medierna. Fåordighet sägs tyda på »klokhet» o.s.v.: »I Sverige [...] tillskrivs den blyga personen utmärkta egenskaper, att vara reflekterande, anspråkslös, villig att lyssna på andra.» (Daun 1989, s. 65.) Från den svenska filmen har vi lärt känna den lantligt genombussige grabben som råkar i trassel och moralisk panik i storstadssjungelns utåtriktade hets. Genom en rad folkliga filmlustspel har Edvard Perssons gestaltning av det nationellt och regionalt sentimentala och lätt chauvinistiska blivit historisk: »Han fick visa sig ridderlig [...] Han fick sjunga – fler sånger och bättre än någonsin. Han fick hålla straffpredikan [...] Han fick vara sentimental-filosofisk och tala om jord, mylla och natur. Han fick vara fosterländsk.» (Richter 1974, s. 174.)

Särskilt viktiga i sammanhanget är filmerna *Söder om landsvägen* (1936), *Kalle på Spången* (1939) och *Rännstensungar* (1944). Särskilt *Kalle på Spången* är förknippad med sina visor. Filmen innehåller flera av Perssons populäraste, förutom titelmelodin bl.a. »Lite grann från ovan» och »Jag har bott vid en landsväg». Inte minst temat kring storstadslivets

§ Refräng

1. Jag har bott vid en landsväg i  
bott vid en landsväg i

he - la mitt liv, och sett män - ni - skor kom - ma och  
he - la mitt liv, och sett män - ni - skor kom - ma och

gå, gå, jag sett skör - dar - na gro på min  
gå, gå, vad som än drar för - bi ett skall

tor - va i ro, me - dan stor - kar - na red - de sitt  
e - vigt för - bli, det är kär - le - kens livs - me - lo -

bo. di. Jag sett vå - rar - na gry, jag hört höst - stor - mar  
När vi, böj - da av är, mot det o - kän - da

Chord symbols: Eb, Db7, C7, F9, Bb7, Fm7, Bb7, Eb, Fm

fördärlighet spelar en framträdande roll i många av dessa filmer: »en otillfredsställelse med vardagen i det industrialiserade och urbaniserade Sverige.» (Jerselius 1987, s. 167.) Flertalet av de låtar som utmejslat Perssons musikaliska profil komponerades av Alvar Kraft, och några av de mest kända är signerade Lasse Dahlquist. Till Persson levererade också Charles Henry texter till succéerna på 40-talet.

Ex. 14: Alvar Kraft–Charles Henry, *Jag har bott vid en landsväg*, som Edvard Persson lanserade i filmen *Kalle på Spången* (1939). (Första sidan, Sonora musikförlag 1962.)

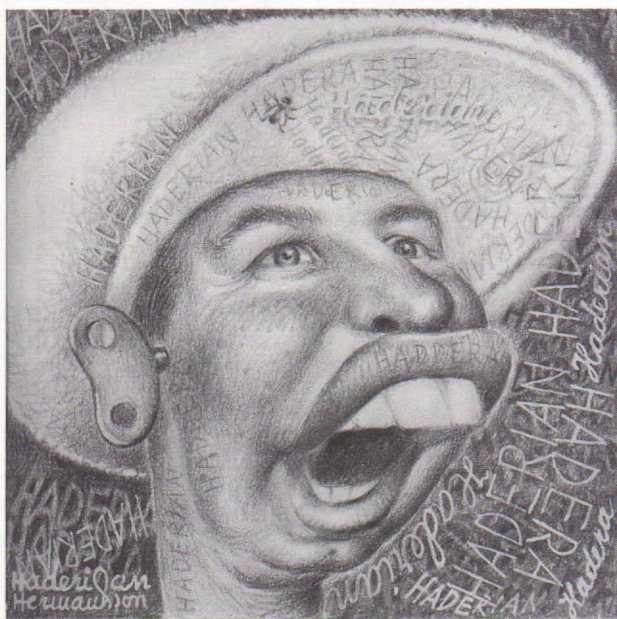


Inom svensk underhållning finns otaliga figurer som profileras genom ett slags lantlig klurighet, blygsel och bister avoghet mot nydaningar. Det har uppenbarligen underhållningsvärde att presentera grabben från gatan eller tjejen från landet i »Karusellen», »Hylands Hörna», eller »Nygammalt»:

»Svenskarna har en förkärlek för tysta män från de stora vidderna: Ingemar Stenmark, Arne Qvick, Mora-Nisse Karlsson, Jokkmokks-Jocke, 'Den rockande samen' o.s.v. De visar på olika sätt att svensken trots allt är en sjutusan till karllakar vare sig han står på skidor eller håller i gitarren.» (Ling 1980, s. 123.)

Strävan att ge en rustik och hembygdsbetonad prägel åt olika former av urban underhållning fanns redan i den tidiga kabarén, t.ex. Ernst Rolf, som undvek den aura av satir och mondän erotik som präglade de kontinentala förlagorna. Den bondkomiska traditionen har levt vidare i underhållningsbranschen med Calle Reinholdz som populär representant. Med Martin Nilssons *Luffarvisa* (1946) och rent bondkomiska nummer som *Auktion i Flåsalösa* (1948) och *Johan på Snippen* (1949) har han skrivit in sig i svensk populärmusikhistoria.

Bland exponenter för det folkliga inom populärmusiken intar en artist som Gösta »Snoddas» Nordgren en central plats. Få enskilda låtar torde så entydigt, om än med olika bedömning, ha tagits till svenska folkets hjärta som hans insjungning av *Flottarkärlek* (1952). Naiviteten i hans vokala gestaltning, repertoar och kulturella nimbus torde vara typisk: »artisten som folk är mest!»



Ill.: »Snoddas», karikatyr av Erik Hermansson 1952. (Nationalmuseum.)

»Snoddas hade visat vägen för antiprofessionellt uppträdande och framförande. Detta blir stilbildande för många och urartar i ett slags publikförakt, där man under skenprogressivitetens täckmantel låter publiken vänta, där bristande förberedelse skall uppfattas som pikant etc. En ohelig allians sker så småningom med vissa avarter inom rocken och popen.» (Ling 1980, s. 125.)

Göingeflickornas insjungning av *Kära mor* (1961) och efterföljande lansering hör till detta fack, liksom Sven-Gösta Jonssons (»Den rockande samnen») *Vid foten av fjället* (1959). En särpräglad gestalt på området är också Jokkmokks-Jokke med sin naiva gladlynthet i landsplågebetonade alster som *Gulli-Gullan* (1964) och – med viss ironisk distans – Anna Östs *Nicolina* (1965).

I några fall är det rent av vanskligt att avgöra om det är den parodiska effekten som eftersträvats eller ej. Härigenom ges denna image-typ en viss tragik. Till uttrycken för detta räknas Arne Qvicks framgångar vid 60-talets slut med *Rosen*, liksom fenomen som 80-talets Bröderna Djup. Vi kan i sammanhanget peka på en schlagerkategori som porträtterar »livet på landet» med viss ironisk distans, bl.a. flera låtar signerade »Stikkan» Anderson (t.ex. *Tivedshambo*; 1951). Hans största framgång som låtskrivare var dock *Är du kär i mig ännu*, *Klas-Göran?*, samtidigt det definitiva genombrottet för Lill-Babs (1960) och etablering av hennes framtoning. Hennes folkkära status manifesteras av att hon ännu i början av 90-talet var en av de mest omskrivna personerna i svensk veckopress.

Ser vi slutligen till det vi kallar musikaliska användningar och musikens funktioner i olika »rum», kan nämnas företeelser som tycks präglade ett svenskt kynne när det gäller umgänge med musik (dansen i folkparken, på logen o.s.v.). »Allsång» har blivit ett karakteristiskt svenskt sätt att närma sig välkända melodier. Termen »allsång» myntades 1927, men företeelsen blev en fluga först under senare delen av 30-talet. Under den tidiga epoken var det framför andra Sven Lilja som från Skansens scen präglade fenomenet. Bland senare manifestationer kan nämnas radions Refrängen på 50-talet, radions och televisionens »Sjung med Egon» (Egon Kjerrman) och televisionens olika program med Bo Larsson och Kjell Lönnå. Alla dessa program har haft jämförelsevis mycket höga lyssnar- och tittarsiffror även i våra grannländer. Eftersom denna musikaliska umgängesform kräver att de medverkande är väl bekanta med repertoaren, speglar den kollektiva sångformen ett tvärsnitt av det vid respektive tidpunkt mest folkkära och därmed i viss mening svenska. Kanske är det så, att denna typ av musikalisk samvaro väl passar den svenska mentaliteten så som några etnologer har försökt att beskriva den; att delta aktivt och att samtidigt få vara anonym, att inte riskera att göra bort sig.

## BARNVISAN



Vid sekelskiftet 1900 publicerade Ellen Key sitt profetiska arbete »Barnets århundrade». Sensibelt hade hon pejat in det som rörde sig i tiden: en ny generation gick en längre barndom till mötes, barnen fick sina egna kläder och det började skrivas visor som direkt och speciellt vände sig till dem. Naturligtvis innebar detta inte en premiär för musiken i barnens värld. Den har alltid funnits, i alla kulturer. Men i västerlandet skulle det dröja länge innan musik med beteckningen barnvisor eller barnmusik dokumenterades. Från medeltiden till slutet av 1800-talet sjöng skolbarnen i Europa överstämmorna i mässor, motetter, kantater. Muntliga musiktraditioner publicerades, med få undantag, inte före 1800-talet. I Sverige utgavs de första folkliga barnvisorna 1843, i ett appendix till den tredje delen av Ivar Arwidsons *Svenska fornsånger*, bl.a. många varianter av den s.k. fiskeskärvisan (»Lilla Lasse sitter i båten») och La Folia-melodin (»Katten och killingen»). Både texter, noter och lekanvisningar återgavs. Ingenting av denna musikskatt kom dock in i svenska skolsångböcker förrän mot slutet av 1800-talet. När det första häftet av Alice Tegnér *Sjung med oss mamma* trycktes 1892 upplevde barn, föräldrar och lärare detta som något nytt, spännande och säreget: en musik, uttryckligen tillkommen för barnen! De flesta

av de efterhand mest kända svenska barnvisorna publicerades först i de tidiga häftena av *Sjung med oss mamma* från åren 1892–97. Men även visor från de senare häftena (fram till nr 9, 1934) kom att införlivas med den »klassiska» barnviserepertoaren, bl.a. »Mors lilla Olle», »Ekorn satt i granen», »Bä bä vita lamm», »Borgmästar Munthe», »Lasse liten», »När lillan kom till jorden», »Sockerbagaren» och »Sov Du lilla vide ung». Genom en kontinuerlig återutgivning av noterna, genom hemmusicerande och konserter och genom inlärande i skolorna kom flera generationer av svenska barn att bli förtrogna med ca 25 av dessa visor.

Visorna hade dock gjort sin entré i en ganska exklusiv omgivning. Alice Tegnér tillhörde de burgna nybyggarna i Sveriges första villastad, Djursholm. Utan att ha examina från Musikaliska akademien blev hon samhälls musikalärare och organist. Först gradvis, och i takt med att de borgerliga livsstilarna erövrade allt bredare befolkningsskikt blev hennes visor »klassiska», ja ofta anonymiserade som »folkvisor». Den största expansionen ägde rum under slutet av 30-talet och början av 40-talet och genom den rekordartade spridningen av skolsångboken *Nu skall vi sjunga* (1:a uppl. 1943).

Det som karakteriserar de flesta av de mest kända av Alice Tegnér barnvisor är att de inte

bara innehåller ingredienser från melodisk-rytmisk formel som barnen själva producerar («Bro, bro, breja», «Anna Margreta, den tjocka och feta» etc.) utan också element från många andra stilsikt: vallvisans, dansmusikens (polska, hambo, vals) och – inte minst – konstmusikens värld, i första hand Leipzigmantikens (Mendelssohn, Schumann).

På ett motsvarande sätt hanterade Alice Tegnér texterna, hämtade både från folkliga och litterära förlagor. «Mors lille Olle» hämtade stoff från Wilhelm von Brauns dikt «Stark i sin oskuld». Ofta eufemiserades och idylliserades motiven. Den gräsliga 1600-talssagan om «Le petit poucet» (av Perrault), som lurade jätten att av misstag skära halsen av sina döttrar, förvandlas i «Tummeliten» till en solskenssaga: «Jätten sover, vi mår bara bra.»

Under slutet av 1800-talet och början av vårt sekel skrev också en hel del andra komponister barnvisor. Några av dem har fått en viss livskraft, t.ex. «Fyra små grisar» av Sörgårdens författarinna, Anna Maria Roos, «Nu tändas tusen juleljus» av Emmy Köhler och «Kalle Kantarell» av Herman Palm.

En bredare framgång hade Felix Körling som var född samma år som Alice Tegnér men framträdde som barnvisekomponist något senare, under 1910- och 20-talen. De båda träffades aldrig, de rörde sig i helt olika kretsar. Körling var musiklärare med traditionella lärar- och kyrkomusikertjänster (bl.a. i Halmstad) och startade som komponist med operettliknande och schwungfulla sångspel. Han införde i sina barnvisor också modernare motivkretsar som motorbåten, bilen och flygmaskinen. Till hans mest populära visor hörde «Trummor, trumpeter», «Veva, veva positiv», «Om ja' fick fem öre» och «Via-vua-vampa» («Här komma indianer, sluga som babianer»).

Med Knut Brodin vitaliserades från 50-talet repertoaren med melodier som bygger på korta, folkligt anknutna formler: «Här dansar Herr Gurka», «Kusin Vitamin» och «Krakel spektakel». Genomslagskraft fick de också tack vare Lennart Hellsings underfundiga poesi och genom Yngve Häréns pedagogiska tillämpningar i skolsångsamlingarna *Våra visor*.

Vid samma tid trängde ungdomskulturen fram på arenan – med hjälp av LP, transistorradio, TV och kassettspelare – och ersatte den tidigare förlängda barndomen. En avsevärd del av trubadurrepertoaren (fr.o.m Evert Taube) och popmusiken blev både barns, ungdomars och vuxnas musikaliska egendom (t.ex. *Yesterday* av Lennon & McCartney och Elvis Presleys *Love me tender*).

Parallellt framträdde under 60- och 70-talen några »seriösa» komponister med lätt modernistiska visor riktade till barn, t.ex. Arne Mellnäs med «Kille ville vipp bombom», Maurice Karkoff med «Paddan och siskan», Laci Bolde-man med «Myran Ann-Chalott». Samtidigt skedde en viss återanknytning till äldre vistyper i Georg Riedels och Jan Johanssons musik till Astrid Lindgren-texter. Massdistributionen av musik satte in. «Du ska inte tro det blir sommar» och «Här kommer Pippi Långstrump» blev därvid »klassiska» mycket snabbare än «Mors lilla Olle». Alla människor omges av musik varenda dag, i första hand inspelad. Barnvisan har därvid i viss mån förvandlats från en »estetisk» genre till en generell beståndsdel av människors dagliga liv. Samtidigt dominerar sjungandet ännu musikundervisningen i förskola och skola. Och barnkörer växer upp som svampar ur jorden framför allt i kyrkornas regi. De gamla korgossarna har kommit tillbaka – fastän nu främst som »korfflickor». Dessa omvända könsroller i barnmusikens värld tycks vara ganska befästa. Kreativitetspedagogiken gjorde sitt inträde med allehanda olika barnmusikaliska (instrumentala och vokala) aktiviteter och i början av 80-talet – ett tidens tecken – startade Centrum för barnkulturforskning sin verksamhet vid Stockholms universitet.

Barnkultur- och barnmusikforskningen utvidgas alltmera och undersökningarna går allt längre ned i barnens ålder. De har nu nått den yttersta gränsen – befruktningsögonblicket – då genetikens och miljöns komponenter smälter samman. Mot slutet av 1900-talet kan vi nu konstatera att seklet har blivit ett barnets århundrade i många fler avseenden än Ellen Key kunde ana.

Ill.: Frans Viktor Burman (t.v.), Josef Nyström och Johan Herman Burman, Ljusvattnet. (Foto från 1962, Svenskt visarkiv.)

De tre sitter på spelstolen vid Ljusvattnets första dansbana som invigdes 1912. Klarinetisten i mitten på bilden var med vid invigningen och »tjuvtittade», 10 år gammal. Nu var emellertid dansbanan riven för att lämna plats åt en fotbollsplan.



Ill. (till höger): Affisch från 1914 om »stor folkmusik-afton» med Spel Brita och Bollnäs Anders. (Hälsinglands spelmansförbunds arkiv, Ljusdal.)

Ill. (nederst): Annonser från Bröderna Olssons musikaffär i Bollnäs, publicerad i Hembygden 1929.

### Allmogespelmannen,

en serie allmogemusik för violin, innehållande bl. a.:

- Häft. nr: 1. *Olof Nordén*: Svartboklint, Ränningsbäcken,  
 » 2. *J. E. Öst*: Trollskratt, Solvalsen,  
 » 3. *J. E. Öst*: Rävstabäcken, Barndomsminnen,  
 » 4. *H. Erik Öst*: Järvsöklack, Strömvirveln m. fl.

Pris för varje häfte endast 90 öre.

### Eko från Hälsingebygd,

en samling låtar av Hälsinglands förnämsta spelmän, innehållande bl. a. *Rikspelman J. E. Öst* bekanta polska »RANUNGENS VÄGOR»

Pris: Piano 2: 50. Violin 1: 50.

### Rikspelman J. E. Öst: Fiolen min.

En utomordentligt vacker spelmansvals. Pris: Piano 1: 80. Sändes mot postförskott plus porto. Begär förteckning! Förlag: BRÖDERNA OLSSONS MUSIKAFFÄR, Bollnäs.

Från spelmantävlingarna i Hälsingland väl bekanta

## Pristagarna

Brita Olsson o. Anders Wallin  
från Bollnäs

# Stor Folkmusik-Afton

å \_\_\_\_\_ dagen  
den \_\_\_\_\_  
kl. \_\_\_\_\_ e. m.

Inträde: äldre 50 öre, barn 25 öre.

Fröken Olsson är hittills den enda såsom kvinnlig medlem inom folkmusiken som verkligen förmår att genom sin skicklighet i stråklöring och fingerfärdighet väcka åhörarnas intresse.

Därför försunna ej detta tillfälle.