

Kvinnor som spelar dragspel eller kvinnliga dragspelare?

Estetiska ideal, samhälleliga normer och kvinnor
inom svensk dragspelsmusik 1930–1980

Wictor Johansson

Women Who Play Accordion or Female Accordionists? – Aesthetic Ideals, Societal Norms and Women within Swedish Accordion Music 1930–1980

During the first half of the twentieth century, the accordion was a hugely popular musical instrument that held a strong position within Swedish dance and popular music. Through concerts, record releases and radio performances the accordionists became popular artists, and as skilled musicians, composers and educators they influenced what has come to be defined as accordion music. To most people, the expected image of these accordionists is the one of a male musician. But as a matter of fact, there have been many female accordionists active in Sweden as professional musicians who have been disregarded in music history. In this article, I want to shed light on these women by questioning if and how the stipulations for female accordionists differed from those of their male colleagues. By following about twenty female accordionists, active between the years 1930–1980, I will note that although female accordionists embraced the same repertoire and stylistic ideals as men in accordion music, there have been differences in the qualifications required to be a professional musician. On the one hand, women were expected to combine their musicianship with expected female musical roles such as singers and dancers. On the other hand, they were excluded from areas that were considered reserved for men, such as making records, educational work and composing. I will therefore argue that the phrase “female accordionist” does not just describe a woman playing the accordion. More than that, it sums up societal and patriarchal structures as well as musical ideals that separated female accordion players from the expected male norm of an accordionist. The article is based on interviews, sound recordings, photographs and other archival material from the collections of Svenskt visarkiv (The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research). Printed publications as the magazine *Accordion Journalen* (1949–1963) and the encyclopedia *Svenska dragspelare* (1946) have also been used.

Keywords: Accordion, Gender, Female Accordionists, Swedish Accordion Music.

Våren 2019 höll jag ett föredrag i Svenskt visarkivs föreläsningsserie *Berättelser ur arkiven* med rubriken ”Dragspelet – älskat och föraktat”. Efter att ha pratat om dragspelsmusikens historia, spelat musikexempel och presenterat material ur Visarkivets samlingar fick jag i den efterföljande frågestunden frågan: ”Har det inte funnits några kvinnliga

dragospelare?”. Föreläsningen hade mycket riktigt illustrerats av ett mansdominerat material, en återspeglning av hur det sett ut historiskt. Eller? För visst har det funnits kvinnliga dragospelare. Jag kunde på rak arm nämna namn som Bångbro-Stina, Yvonne Modin och Majken Carlsson som alla i sin samtid var kända artister. Här väcktes tanken på att lyfta fram de kvinnliga dragspelarna ur musikhistoriens glömska, vilket sedermera utvecklades till ett dokumentationsprojekt vid Svenskt visarkiv. Förutom att samla material om och av kvinnliga dragospelare har jag som en del av projektet skrivit ett antal populärt hållna artiklar till tidskriften *Dragspelsnytt*, biografiska texter till *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon* samt publicerat delar av det insamlade materialet tillsammans med fördjupande läsning på Svenskt visarkivs webbpresentation [Upptäck dragspelet](#). I den här artikeln vill jag ta ett helhetsgrepp om detta material.

Mitt intresse för dragospel och dragspelsmusik grundar sig i en fascination för dess popularitet under en stor del av 1900-talet. Det gick hem hos den breda publiken, samlade en stor skara utövare men var omstritt och omdebatterat inom samhällets kulturelit. Det är inte instrumentets konstruktion, den enskilde dragspelaren eller en stilanalys av genren dragspelsmusik som främst intresserat mig – oaktat att de alla är viktiga beståndsdelar i förståelsen av dragspelet som kulturellt fenomen. Jag vill istället se dragspelet ur ett helhetsperspektiv som handlar både om hur det utvecklades till att bli den sammanhållande länken i en musikalisk delkultur och om hur denna delkultur samspelat med såväl det omgivande musiklivet som med samhället i stort. Jag vill beskriva det i termer av en *dragspelets kulturhistoria*, där kulturhistoria här ska utläsas enligt den tämligen översiktliga definitionen ”relationen mellan kultur och samhälle” (Burke 2007:23).

Teoretiskt har jag inspirerats av etnologen Stefan Bohman artikel ”Vad kan dragospel säga oss” i antologin *Musikinstrument berättar*. Förutom att det är en av få studier av dragspelsmusik överhuvudtaget så har Bohman ett förhållningssätt till dragspelet som liknar mitt eget; ”Ur ett etnologiskt och kulturarvsvetenskapligt perspektiv är musikinstrument inte bara en källa till kunskap om hantverk och konstskicklighet, eller till musik och musikaliska riter. Musikinstrument är också en källa till kunskap om samhällsföreteelser utanför den materiella eller immateriella världen” (Bohman 2007:166). Musikeknologen och dragspelsforskaren Marion Jacobson resonerar liknande när hon i en kulturhistorisk exposé över dragspelet i USA beskriver forskning om musikinstrument som ”not as the study of objects but as the study of tools for making culture” (Jacobson 2012:4). Bohman närmar sig dragspelet utifrån de analytiska begreppen *symbolinnehåll*, *samhällsfunktion* och *estetik* som han studerar utifrån en modell där han ser ett samspel dem emellan: ”De är inte bara intressanta som enskilda utgångspunkter, utan också som samverkande aspekter i en analysprocess” (Bohman 2007:168). Det finns både för- och nackdelar med Bohmans modell. Dragspelet har onekligen ett laddat symbolvärde.

Bohman uppmärksammar instrumentet som symbol för drängar, pensionärers musik och som kulturarvssymbol. Jag har själv studerat två etablerade symbolbilder, dragspelet som uttryck för en låg kulturell nivå och som hot mot vad som uppfattats som genuin folkmusik (Johansson 2014; 2018). Med Bohmans modell kan symbolvärdena problematiseras och ses i ett större samhälleligt och historiskt sammanhang. Men det finns också en risk att de lätt iakttagbara symbolerna får styra forskningsfrågorna medan andra aspekter av instrumentet blir osynliggjorda, som att dragspelet knappast är känt som en symbol för kvinnliga musiker trots att det funnits många kvinnor som spelat dragspel. Jag kommer därför att behöva teckna en bild av de kvinnliga dragspelarna och de sammanhang de verkade i för att utifrån Bohmans begreppsapparat kunna diskutera frågeställningarna *om* och i så fall *hur* kvinnornas villkor skiljde sig från de manliga kollegornas. Eller mera konkret uttryckt: var det något som gjorde kvinnor som spelade dragspel till just *kvinnliga dragspelare*? Mitt syfte är tvådelat. Det handlar om att ge de kvinnliga dragspelarna en plats i musikhistorien, men framförallt vill jag teckna en del av dragspelsmusikens egen kulturhistoria genom att berätta om de kvinnor som spelat dragspel. Jag har här utgått från jazzforskaren Sherrie Tuckers uppmaning att *lyssna efter genus* (listening for gender) i musikhistorisk forskning. Att ställa frågan ”var finns kvinnorna” handlar enligt Tucker inte bara om att inkludera kvinnor i historieskrivningen utan än mer om att rikta blicken mot en komplex relation mellan musik och samhälle: ”Listening for gender will be helpful not only to those of us wanting to understand sexism and the experiences and contribution of women in jazz, but also to anyone wishing to develop more complex frameworks for addressing the histories, sounds, functions, and meanings of this fascinating and multifaceted music” (Tucker 2002:377). Även om Tucker är jazzforskare så är själva förhållningssättet allmängiltigt för musiklivet i stort, så även i studiet av dragspelsmusikens kvinnor.

Dragspel och dragspelsmusik är något av en vit fläck på musikforskningens karta, och vad det gäller studier som specifikt behandlar kvinnliga dragspelare är detta mig veterligen den första. Här ska dock påpekas att min studie begränsats till en svensk kontext medan de internationella jämförelserna av utrymmesskäl fått anstå. Det är dock värt att notera att dragspelet är ett, med Marion Jacobsons beskrivning, *globalt* instrument. Inte bara vad gäller geografisk spridning utan också i termer av funktion, betydelse och värderingar tycks det uppstått en världsomspännande kultur kring dragspelet (Jacobson 2008). Ändå har dragspelet haft svårt att attrahera musik- och kulturforskare. Musiketnologen Helena Simonett sammanfattar träffande det internationella forskningsläget som att ”apart from a few articles here and there (and a handful of books, mostly in non-English languages), academic interest in this popular instrument has been meager [...]” (Simonett 2012:9). Ett fåtal studier behandlar specifikt kvinnliga dragspelare, till exempel Sydney Hutchinsons studie av kvinnor inom dominikansk meruengetradition och Avelardo Valdez och Jeffrey A.

Halley's studie av könsroller inom conjuntomusiken i den mexikanska diasporan i USA (Hutchinson 2008; Valdez & Halley 1996). I bägge fallen handlar det om samhällen och/eller etniska grupper med djupt rotade patriarkala strukturer där de kvinnliga dragspelarna framstår som utmanare av traditionella könsroller. På ett generellt plan märks i dessa studier villkor och förutsättningar liknande de jag kommer att uppmärksamma, samtidigt som uppenbara kulturella skillnader liksom de tidsmässiga ramarna för studierna innebär att jämförelser inte låter sig göras rakt av.

I den hittills största svenska översikten av dragspelets historia, Birgit Kjellströms bok *Dragspel* från 1976, nämns däremot inte en enda kvinnlig musiker annat än i en bildtext (Kjellström 1976:63). I bokserien *Dragspelsprofiler* (2008) porträtteras däremot några kvinnor, och musikern Marie Selander ägnar ett kapitel åt kvinnliga dragspelare i boken *Inte riktigt lika viktigt* (2011). Bland studier som på olika sätt berör kvinnor inom populärmusiken har jag i första hand använt tre böcker som referensmaterial; Margaret Myers avhandling *Blowing Her Own Trumpet* (1993), Johan Fornäs studie *Moderna människor* (2004) samt Alf Arvidssons *Jazzens väg genom svenskt samhällsliv* (2011) och då särskilt kapitlet ”Kvinnors utrymme i svensk jazz 1930–1970” som till delar fungerat som en direkt inspirationskälla till denna artikel. I både Myers och Arvidssons arbeten figurerar dessutom ett antal kvinnliga dragspelare även om de inte är i fokus för de respektive undersökningarna.

För den som vill forska i dragspelsmusik finns däremot ett rikt material att tillgå i form av skivinspelningar, notutgåvor, tidskrifter, arkivsamlingar och biografiska skildringar. Det är dock slående hur osynliga kvinnorna är i detta material. Så för att synliggöra dragspelsmusikens kvinnor har det krävts ett pusslande utifrån ett ganska spretigt material. I Svenskt visarkivs samlingar finns inspelade intervjuer med dragspelarna Yvonne Modin, Siw Karlén och Stina Järvå som utgör viktiga kunskapskällor till den här artikeln.¹ Där finns även personarkiv och materialsamlingar efter Yvonne Modin, Stina Järvå, Anna Wingman och Signe Gustafsson. Stina Järvå (2007) har också skrivit och själv publicerat sina memoarer. Utöver publicerade biografiska skildringar och arkivmaterial i Svenskt visarkivs samlingar har jag framförallt använt tre källor för att identifiera kvinnliga dragspelare; tidskriften *Accordion Journalen* utgiven mellan 1949–1961, uppslagsverket *Svenska dragspelare* från 1946 samt konsertaffischer från 1910–1950 i Kungliga Bibliotekets samlingar.² Inventeringen har jag sammanställt till ett register med källhänvisningar över i skrivande stund 466 kvinnliga dragspelare som finns tillgängligt hos Svenskt visarkiv. Registret omfattar amatörer såväl som professionella musiker, men i den här artikeln kommer jag i huvudsak att fokusera på kvinnor som varit professionellt verksamma. Tidsmässigt fokuseras på decennierna 1930–1970 med ambitionen att ringa in dragspelets storhetstid vid mitten av 1900-talet samt den revivalrörelse som uppstod kring instrumentet under 1970-talet.

1. Intervju med Yvonne Modin, accessionsnummer: SVAA20141120YK001.

Intervju med Siw Karlén, accessionsnummer: SVAA20090310SK001.

Intervju med Stina Järvå, accessionsnummer: SVAA20200813SJ001-004.

2. Här vill jag rikta ett särskilt tack till Kristian Kristiansson vid KB:s avdelning för vardagstryck som lagt ner ett stort arbete på att identifiera affischer med kvinnliga dragspelare.

Symbolbilden – kvinnor som spelat dragospel

I följande avsnitt kommer jag att presentera några av de många kvinnor som spelat dragospel. Jag kommer inte teckna några fullständiga personporträtt; det tillåter inte utrymmet och det är inte heller nödvändigt för artikelns syften. Fokus kommer istället att riktas mot de sammanhang där de var verksamma, och i vilken mån dessa påverkades och formades av att det var just kvinnor som spelade dragospel.

Bångbro-Stina – pionjär och utmanare

Under 1900-talets första decennier tog dragspelaren plats som en den moderna tidens artist som underhöll publiken med dans- och underhållningsmusik i folkparker, danssalonger och andra offentliga lokaler. Dragspelsmusik fick ett stort utrymme i den framväxande grammfonindustrins skivutgivning och i radions musikprogram. En för dragspelet typisk företeelse är de dragspelstävlingar som från 1910-talet och framåt hade en stark publik attraktionskraft. Dragspelets popularitet återspeglades inte bara i ett stort antal professionellt verksamma musiker, utan även i ett utbrett amatörmusicerande som tycks ha lämnat utrymme för ett relativt stort antal kvinnor att börja spela. Få kvinnor är dock kända från dragspelsartisternas tidiga epok, även om enstaka namn förekommer på affischer och i annonser. Inför en tävling 1918 omnämns till exempel en Hulda Källberg som "Sveriges främsta kvinnliga virtuos" (Johansson 2020a). Men den kvinna som först etablerade sig som en nationellt känd dragspelsartist är tveklöst Stina Karlsson (1909–1982) från Bångbro i Ljusnarsbergs kommun, känd under artistnamnet Bångbro-Stina.³ Efter att ha spelat på danser i hemtrakterna kom hon under 1920-talet i kontakt med dragspelaren och musikhandlaren Albin Fernström i Filipstad. Genom hans kontaktnät inledde hon en karriär med landsomfattande turnéer, topplaceringar i dragspelstävlingar, radioframträdanden och skivinspelningar. I annonser beskrivs hon som "Sveriges skickligaste kvinnliga dragspelare" och "Hela Sveriges Bångbro-Stina".



Figur 1: "Hela Sveriges Bångbro-Stina" hade en framgångsrik karriär under 1930- och 40-talen för att sedan dra sig undan rampljuset. Fotograf okänd. Ur Svenskt visarkivs fotosamlingar, acc.nr SVA-bild 7156.

Bångbro-Stina utmärkte sig genom att framträda som en soloartist i egen rätt. I en tid där kvinnliga musiker ofta var hänvisade till särskilda damorkestrar så uppträdde hon antingen ensam eller som jämbördig part till manliga medmusikanter. Hon var den enda kvinnliga dragspelare som etablerade sig som skivartist under 1900-talets första hälft, bland annat med en soloskiva och några uppmärksammade inspelningar gjorda i London tillsammans med Albin Fernström.

Bångbro-Stina kan ses som en *modern kvinna*, tillhörande den unga generation kvinnor som under mellankrigstiden bröt mot tidigare könsmonster och konventioner (Rydström & Tjäder 2009:137–130 & 227–228; Severinsson 2018). Även Johan Fornäs uppmärksammar hur den moderna tidens kvinna utgjorde "den kulturella moderniseringens förtrupp, särskilt när det gällde konsumtion och populärkulturbruk, familjeliv och socialt umgänge, personliga relationer och könsroller"

3. De biografiska uppgifterna om Bångbro-Stina är, om inte annat anges, hämtade ur min artikel om henne i *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, se Johansson 2020b.

(Fornäs 2004:303). I Facebookgruppen *Kopparberg nu och då* följer jag en diskussionstråd om Bångbro-Stina och läser att ”hon stack ut rejält, körde egen bil och rökte cigaretter i långa guldmunstycken”. I samma diskussion antyds en kärleksrelation till dragspelaren Albin Fernström: ”Albin och Stina var under många år ett inofficiellt par. Då Albin var gift så bodde Stina i huset och i allas mun var hon och Albin ihop”.⁴ Det här ska så klart ses om en muntligt traderad mytbildning snarare än belagda fakta. Det intressanta är hur bilden av uppluckrade familjeseder och en kvinna som bryter mot en förväntad könsroll projiceras i skildringar av artisten Bångbro-Stina. Men det finns också ett konkret exempel på hur hon passerade gränsen för vad som förväntades av en kvinnlig dragspelare. 1935 deltog Bångbro-Stina som enda kvinna i svenska mästerskapet i dragspel som arrangerades i Stockholm. Av tävlingsannonsern framgår det att hon både tog plats i och utmanade en sfär som uppfattades som förbehållen männen: ”För första gången ställer en kvinnlig dragspelare upp mot den manliga eliten – Skall Bångbro-Stinas djärvhet leda till seger?”.⁵ Även i samtida medierapportering uppmärksammas hennes medverkan som något sensationellt, troligen en kombination av att hon vid den här tiden var en känd artist och det uppseendeväckande i att en kvinna tog plats i tävlingssammanhang. Tävlingen slutade med en tredjeplacering efter Hans-Erik Nääs och Olle Johnny, och framträdandet rosades i pressen: ”Det kvinnliga bidraget visade sig vara ett fynd. Hon spelade Kärleken dör på ett sådant sätt att kärleken vaknade på åtskilligt håll i salongen” (Osion. *DN* 4 april 1935). Men, vilket jag återkommer till, bland de manliga dragspelarna fanns det ett motstånd mot att kvinnor deltog i tävlingssammanhang.

Samtidigt som det är lätt att tolka Bångbro-Stina som formad av mellankrigstidens kvinnliga frigörelse så tycks hennes artistkarriär varit beroende av en manlig omgivning där i första hand Albin Fernström var betydelsefull. Han fungerade som impresario, arbetsgivare (hon arbetade som handelsbiträde i Fernströms musikaffär), duettpartner och eventuellt även älskare. I slutet av 1940-talet lämnade Bångbro-Stina artistkarriären och levde sedan ett tillbakadraget liv. Hon har i senare intervjuer nämnt scenskräck och att hon upplevde sin repertoar som förlegad som anledning till att hon lämnade musikerbanan, men det tycks även ha funnits privata problem i bakgrunden.

Kvinnliga dragspelare

Diskrepansen mellan kvinnliga dragspelare och dragspelare, där den senare följaktligen förutsattes vara en man, etablerades tidigt. Johan Fornäs konstaterar att ”i dominerande diskurser döljs/.../den manliga sidans könslighet: män ses som mönster för människor i allmänhet, medan kvinnor blir undantaget längs könsaxeln” (Fornäs 2004:294). I annonser från 1910-talet och framåt ses återkommande formuleringar som ”Sveriges bästa kvinnliga dragspelsartist” eller ”Sveriges kvinnliga dragspelsstjärna”, medan det förefaller osannolikt med en motsvarande presentation av en manlig dragspelare.⁶ Under 1940-talet etablerade sig

4. Diskussionstråd, <https://www.facebook.com/groups/312061302193726/permalink/1209515219114992> Läst 2021-01-02.

5. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

6. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

flera kvinnliga dragspelare som kända artister med Yvonne Modin (f. 1928) och Majken Carlsson (1921–1997) som två av de namnkunnigaste representanterna. Det finns säkert flera anledningar till att just 1940-talet blev något av de kvinnliga dragspelarnas decennium. Generellt var det en tid då allt fler kvinnor tog plats på arbetsmarknaden, inte minst under andra världskrigets beredskapsår. Dragspelets starka ställning inom populärmusiken lär ha inspirerat även många kvinnor att börja spela instrumentet samtidigt som ett livaktigt musik- och nöjesliv erbjöd arbetstillfällen. Tillväxten under 1940-talet tycks dock inte ha utjämnat könsskillnaderna musikerna emellan utan snarare ha formaliserat att en kvinna som spelade dragspel var just en *kvinnlig dragspelare*.

Ett påtagligt exempel är de populära dragspelstävlingarna. Fritz Christiansson som arrangerade de nationella mästerskapen under 1930- och 40-talen skriver i en tillbakablick att: ”damerna inte voro allt för väl sedda bland herrarna i de svenska mästerskapen [...] pojkarna menade nämligen att en söt flicka med säkerhet hade stora chanser att distansera sina manliga medtävlare enbart av den anledningen, att publiken skulle falla för frestelsen att lägga sin röst på en flicka” (Christiansson 1946:42). Därför började det arrangerades särskilda dammästerskap, det första svenska mästerskapet för kvinnor anordnades 1943. Tävlingarna bidrog alltså till att upprätthålla uppdelningen mellan manliga och kvinnliga dragspelare. Samtidigt var de en viktig arena för att etablera sig inför en bredare publik. En topplacering var en språngbräda i den egna karriären och många kvinnor fick sitt publika genombrott efter att ha deltagit i tävlingar. I dammästerskapen stod striden om förstaplatsen som regel mellan Yvonne Modin och Majken Carlsson. Den driftige Fritz Christiansson tog också initiativ till att bilda ett damlandslag i dragspel som tävlade i särskilda landskamper mot de nordiska grannländerna. Förutom Majken Carlsson och Yvonne Modin deltog Astrid Sjöström, Margit Ringvall eller Anna Wingman. Samma konstellation turnerade också under namnet Svenska Accordionflickorna.

Ett annat forum som bidrog till att särskilja kvinnliga musiker var de så kallade damorkestrarna, som hade en lång tradition i Sverige. I sin studie över svenska damorkestrar avgränsar Margaret Myers perioden 1920–1950 som en egen epok. Efter en tillbakagång under 1920-talet bildades under de efterföljande decennierna flera orkestrar av en ny generation kvinnor, formade av mellankrigstidens samhälleliga och musikaliska ideal (Myers 1993:315–327, 369–372). Flera av dessa orkestrar hade dragspelare som kapellmästare och frontfigurer. Kvinnligheten framhölls redan av orkesternamn som Mälartöserna och Hälsingeflickorna. Dessa orkestrar tycks ha varit populära och möjligen bidrog den relativt stora tillväxten av kvinnliga dragspelare under 1940-talet till att hålla fenomenet damorkestrar vid liv. I det material jag gått igenom nämns åtminstone ett 30-tal damorkestrar med dragspel i sättningen. Enligt Marie Selander, som skildrat några av dessa orkestrar, så fanns det gott om dragspelare medan det var svårare att rekrytera kvinnor som spelade andra instrument (Selander 2012:95).



Figur 2: Majken Carlsson, Anna Wingman, Yvonne Modin och Margit Ringvall som Svenska Accordionflickorna under en turné i Finland 1944. Fotograf okänd. Ur Anna Wingmans samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7420

Kvinnornas plats i dragspelsmusikens tidskrift

1949 publicerades det första numret av tidskriften *Accordion Journalen* med underrubriken "Tidskrift för dragspelsmusik". Redaktör och primus motor var dragspelaren Andrew Walter. Tidningen innehöll ett rikt material med dragspel som minsta gemensamma nämnare; intervjuer, recensioner, tävlingsreferat, insändarsidor, turnéscheman, annonser och mycket mer. Med *Accordion Journalen* kunde dragspelare själva sätta agendan för sin musik, där särskilt Andrew Walters ambition att höja dragspelets status genomsyrade tidskriften. I sin studie av jazztidskrifterna *Orkester Journalen* och *Estrad* betraktar Alf Arvidsson musiktidningar som "säte för manifestationer, av en vilja att ta utrymme i samhället och formulera vad som kan passera som 'allmänt omfattande värderingar' om musik. Att publicera utsagor om musik är att göra anspråk på uppmärksamhet, inflytande och makt" (Arvidsson 2011:33). Men en tidning är inte bara ett ideologiskt forum, minst lika viktig är dess organisatoriska betydelse. Alltifrån ideella föreningar till politiska partier har använt tidskrifter för att sammansluta sig kring en åsikts- och handlingsgemenskap. Med *Accordion Journalen* fick dragspelarna sitt eget forum som spelade en viktig roll i dragspelsmusikens utveckling från att ha varit en integrerad del av den samtida populärmusiken till att bli en särskild musikalisk delkultur.

Accordion Journalen vore i sig värd en studie men här granskas endast i vilken mån kvinnliga dragospelare gavs utrymme i tidskriften, där jag granskat årgångarna 1949–57. Under perioden är 205 kvinnliga dragospelare omnämnda, varav nio är utländska musiker. Av dessa omskrivs 39 fler än en gång medan 166 följaktligen bara nämns vid ett enda tillfälle. Räknat utifrån samtliga tillfällen kvinnliga dragospelare nämns, inklusive damorkestrar med dragospel i sättningen, rör det sig i genomsnitt om ungefär 3,6 personer per nummer. Utan att ha en jämförande siffra för det manliga deltagandet så är det en uppenbar minoritet, men måste så klart även ses i relation till att det totala antalet kvinnliga dragospelare i musiklivet var färre än antalet verksamma män. Dessutom förekommer kvinnorna oftare i kortare nyhetsnotiser, bildtexter och referat men mera sällan i intervjuer och reportage.

Det märks också en förminskande tendens då utseendet ofta kommenteras före spelskicklighet. Rubriker som ”Sött från Lidköping” (Sign.”B7” *AJ* 1953:5), ”Månadens bilder ägnade Göteborgs söta och duktiga dragspelsflickor” (Osign. *AJ* 1950:10–11) och ”Käcka Nipstadsflickor” (Sign. ”I.D” *AJ* 1955:17) är några exempel. Inför en folktopksturné spekuleras i att ”blonda bombnedslaget och dragspelsflickan Siv Söderberg bör väl dra fullt hus [...]” (Osign. *AJ* 1952:13). Den korta notisen är illustrerad av en bild som närmast kan beskrivas som ekivok och det är oklart om det är utseendet eller den musikaliska skickligheten som är den förväntade attraktionskraften. När Siv Söderbergs mer namnkunnige bror, jazzdragospelaren Lill-Arne Söderberg, förekommer i tidningen är det däremot fullt fokus på musiken: ”Lill-Arne är själv främste solist [...] och allt vad som förekommer i plattan är definitivt hörvärt och meningsfullt [...] helt naturligt svänger det rejält om anrättningen” (Osign. *AJ* 1959:12). Att kvinnors utseende ofta kommenterades behövde däremot inte stå i motsättning till att även spelskickligheten bedömdes i positiva ordalag. Så lovordas till exempel den ”utomordentligt musikaliska” 17-åringen Karin Johnsson för ett radioframförande med den ”fint nyanserade Valse Allegro av Charles Magnante”. Samtidigt är det under rubriken ”Söt melodiflicka i melodiklubben” och läsaren upplyses om att ”hon är inte bara snygg utanpå, hon är välmöblerad i skallen också” (Kejving 1956:22). Skribenten är här Birgit Kejving, och det kan tyckas att en kvinnlig skribent skulle formulerat sig annorlunda.⁷ Men formuleringar med en nedvärderande och förminskande klang behöver inte nödvändigtvis ses som en medvetet vald strategi. De kan i sin tidstypiskhet snarare ses som omedvetet formade av kvinnans underordnade ställning i samhället, där fokus på utseende före skicklighet och kompetens bara är ett av många uttryck.

Det ger heller inte en rättvis bild att påstå att kvinnorna alltid eller enbart bedömdes utifrån sitt utseende eller med en förminskande attityd. De två kvinnor som nämns flest gånger, Edith Segerstedt och Yvonne Modin, omskrivs som regel i mer neutrala och sakliga ordalag.

7. Sångerskan Birgit Kejving var gift med Andrew Walter och medgrundare till *Accordion Journalen* där hon också var en av de flitigaste skribenterna.

Kanske var de så pass etablerade artister att de inte kunde förminska på samma sätt som yngre och oetablerade kollegor. Edith Segerstedt (1907–1980) hörde till de dragospelare som regelbundet framträdde i radio under 1950-talet och recenserades i tidningens radiokrönikor. Där blev hennes färdigheter som musiker och orkesterledare utsatta för en kritisk granskning som kunde vara nog så hård, men aldrig på ett sätt som särskiljer henne som just en kvinnlig dragospelare (se vidare i avsnittet ”Medierad musik: skivor, radio och noter”). När utländska kvinnor omnämns är det ofta i egenskap av finalister och segrare i internationella och prestigefyllda dragspelstävlingar, och de presenteras också mer respektfullt än de mindre etablerade kvinnliga dragspelarna.

Sammanfattningsvis så tycks skildringen av kvinnorna i *Accordion Journalen*, trots vissa undantag, ändå påminna om hur kvinnor omskrevs i samtida svenska jazztidningar, av Alf Arvidsson sammanfattad som ”en massmedial situation där kvinnors insatser reduceras, relativiseras och infantiliseras” (Arvidsson 2011:112). Tilläggas ska då att i denna studie undersöks endast representationen av kvinnliga dragospelare. I en bredare granskning av kvinnorepresentationen i *Accordion Journalen* kan man, förutom ett stort antal sångerskor, även notera ett redaktionellt material utan märkbar koppling till själva dragspelsmusiken så som skämtteckningar och vitsar på kvinnors bekostnad, och där kvinnokroppar exploateras genom utvecklingsbilder.⁸

Efter 1957 dras *Accordion Journalen* med finansiella problem som resulterar i ojämn utgivningstakt och ägarbyten. 1961 byter tidningen namn till *Höga nöjet* och slutar fungera som ett forum för dragspelsmusik. Perioden innebär också ett skifte inom populärmusiken där dragspelet förlorar i attraktionskraft till förmån för elgitarr och rock- och popmusik. Efter 1957 är andelen kvinnliga dragospelare som nämns i tidningen försumbar, vilket troligtvis avspeglar dragspelets allmänna nedgång i popularitet.

Från 1950- till 70-tal – tillbakapressade och framflyttade positioner

Under 1950-talet tycks många kvinnliga dragospelare ha lämnat artistkarriären. En artikel i *Accordion Journalen* med rubriken ”Dragspelsprinsessa som blev hemmafru” berättar att Majken Carlsson lämnat artistlivet för att bilda familj: ”Ströspelningar får väl bli framtiden för min del och en del radio”, säger hon (Sign. ”Butterfly” *AJ* 1950:12). Av samma anledning rapporteras att norska Grete Madsén slutat att spela: ”Orsaken – en ung man – kom på en turné i hennes väg. Det blev bröllop och i dagarna har familjen fått en dotter [...]” (Osigen. *AJ* 1951a:11). Att många kvinnor slutade spela vid den här tiden passar in i en allmänt etablerad bild av 1950-talet som en epok med ett förhärskande hemmafruideal där kvinnorna åter förpassades till hemmets och familjens privata miljö efter några decennier

8. Jfr Sherrie Tuckers diskussion om amerikanska jazztidningen *Down Beat*, där hon påpekar att denna typ av material innebar att ”while the careers of many women musician went unnoticed or underrated, there was no shortage of representations of women’s bodies [...]” (Tucker 2002:398).

av framflyttade positioner. Ett ökat ekonomiskt välstånd under efterkrigsåren möjliggjorde i större utsträckning familjekonstellationer där mannen förvärvsarbetade och kvinnan skötte hemmet, och utvecklingen understöddes av en statlig familjepolitik där "den lilla kärnfamiljen prioriterades och husmorskontraktet fortfarande var ohotat" (Rydström & Tjäder 2009:171). Men att kvinnliga musiker slutade spela, i alla fall professionellt, i samband med giftermål och familjebildning var vanligt och inget unikt för vare sig dragspelare eller för 1950-talet. Det kunde till exempel finnas ett socialt tryck från familj och omgivande samhälle där det inte ansågs lämpligt att som kvinna vara yrkesmusiker (se Myers 1993:308; Selander 2012:91–95; Johansson 2020d). Alf Arvidsson konstaterar en stark samhällelig norm där yrkesarbetande kvinnor uppfattades som "i bästa fall en övergångsfas mellan barndom och äktenskap [...]" (Arvidsson 2011:69).

Frånsett det sociala stigmat att som gift kvinna vara yrkesarbetande fanns det praktiska hinder som försvårade professionellt musikutövande i en tid när den offentliga dagbarnvården ännu var i sin linda. För kvinnorna var scenframträdandet – under långa folkparksturnéer, danskvällar, revyföreställningar och i direktsänd radio – arenan för professionellt musikutövande. Många manliga dragspelare arbetade vid sidan av turnerandet som studiomusiker, liksom de drev egna musikaffärer, notförlag, skivbolag, tidskrifter och var verksamma som pedagoger. Det var sammanhang som kunde ha möjliggjort andra former för professionell yrkesutövning,

Figur 3: Stina Järvå (vid den här tiden Roos i efternamn) med elever i Hagströms musikskola i Västerås 1957. Fotograf okänd. Ur Stina Järvås samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7150.



till exempel när familjeförhållanden försvårade ett regelbundet turnerande, men som kvinnorna inte verkar ha haft tillträde till. Inom dragspelsmusiken tycks det till exempel inte ha funnits någon motsvarighet till de kvinnor inom jazzkulturen som under 1920- och 30-talen drev inspelningsstudios och skivaffärer i åtminstone Stockholm, och som enligt Johan Fornäs fungerade som ”nycklar till jazzkonsumtion” (Fornäs 2004:302). Inte heller musikläraryrket tycks ha varit ett alternativ, trots att kvinnliga musiker ofta var verksamma som pedagoger. Detta troligen för att dragspelet ännu var exkluderat från den offentliga musikundervisningen och för att de privata undervisningsalternativen ofta var knutna till männens domäner, till exempel de musikaffärer som i anslutning till försäljningsverksamheten erbjöd instrumentundervisning. Men som alltid finns det undantag. Yvonne Modin alternerade under sin långa karriär turnerande med arbete som teatermusiker och pedagog (Gäfvert 2008:109–111). Stina Järvå (f. 1922) uppträdde i folkparkerna under 1930- och 40-talen men lämnade sedan turnélivet för att under 1950-talet arbeta som lärare i dragspelstillverkaren Hagströms studiecirkel. Hon blev sedan något av en pionjär som utarbetade musikpedagogisk metodik för särskoleverksamhet, men var då kanske inte i första hand verksam som dragospelare (Järvå 2007).

Även om familjebildande ofta innebar slutet på en professionell artistkarriär så spelade många kvinnor i en mer privat och/eller lokal sfär. *Accordion Journalen* rapporterar till exempel om de ”Muntra fruarna i Hofors” – Tora Ljung (dragspel), Signhild Härnlund (gitarr) och Sonja Linman (dragspel/piano) – som tillsammans bildat Sonjas trio: ”De sköter sina hem och sina män, men hinner även med musicerandet [...]. De spelar dansmusik och är ofta anlitade vid olika evenemang” (Osign. *AJ* 1951b:22). Skribenten riktar en uppmaning till den kvinnliga läsekretsen att följa Hoforsfruarnas exempel: ”Vilken underbar avkoppling från diskbänk och hushållsbestyr!!!” (ibid.).

Efter att ha förlorat i popularitet under 1960-talet upplevde dragspelsmusiken en nytändning under 1970-talet. 1968 bildades Sveriges Dragspelares Riksförbund (SDR) som en intresseorganisation vilken verkade för att synliggöra dragspelet. Lokala dragspelsklubbar bildades över hela landet, det arrangerades konserter och festivaler och dragspelet syntes och hördes i radio och TV:s underhållningsprogram. Från 1950-talet och framåt påbörjades också en utveckling där dragspelsmusik allt mer kom att uppfattas som en musik för pensionärer och medelvenssöns. 1970-talet blev det decennium då det på allvar formerades en delkultur kring dragspelet, med sina egna specifika arenor och med en allt tydligare utkristalliserad målgrupp (se vidare Lundberg et al. 2000:193–223; Bohman 2007). Jag har inte haft möjlighet att granska om nytändningen för dragspelsmusik återspeglades i en ny generation kvinnliga dragspelare. Här ska jag istället uppmärksamma hur några av de kvinnor som var verksamma redan under 1930- och 40-talen fick förnyade karriärer under 1970-talet.



Figur 4: Signe Gustafsson med delar av sina samlingar. Fotograf okänd. Ur Signe Gustafssons samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7044.

Signe Gustafsson (1911–2004, född Bergqvist) från Filipstad var under 1930- och 40-talen medlem i olika damorkestrar och uppträdde som solist eller i duett med dragspelaren Folke Malmstedt som hon under en period också var gift med.⁹ Efter två decennier som turnerande musiker med säte i Stockholm lämnade hon musikerkarriären i slutet av 1940-talet, återvände till Värmland och bildade familj. Men i slutet av 1960-talet tog hon åter plats i offentligheten och blev en av dragspelsrörelsens frontfigurer som återkommande medverkade i radio, tv och tidningar. Hon var medlem i SDR från starten och initiativtagare till dragspelsfestivalen Bälgspelet vid landsvägskanten i värmländska Ransäter, den idag största träffen för dragspelsmusik som årligen samlar tusentals deltagare. 1971 bildades det fiktiva dragspelsriket Bälgiens på initiativ av nöjesjournalisten Stig Nahlbom. Det var en PR-organisation som verkade för att synliggöra och popularisera dragspelsmusiken och som åtminstone under 1970-talet hade några relativt framgångsrika år. Signe Gustafsson utsågs vid bildandet till ständigt drottning och blev därmed organisationens stadigvarande ansikte utåt (organisationens kungar byttes däremot årligen). Signe Gustafsson var också tidig med att uppmärksamma dragspelsmusiken som ett kulturarv. Hon hade en stor samling av äldre dragspel och annat dragspelshistoriskt material och hade en ambition att i Bälgiens regi inrätta ett dragspelsmuseum. En fastighet för ändamålet kunde köpas tack vare att ett stort artistuppbåd ställde sina krafter till förfogande vid en insamlingsgala, men planerna rann ut i sanden. Signe Gustafssons efterlämnade samling finns idag utställd på [Lesjöfors bruksmuseum](https://www.lesjoforsbruksmuseum.se/) utanför Filipstad.

9. De biografiska uppgifterna om Signe Gustafsson är, om inte annat anges, hämtade ur min artikel om henne i *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, se Johansson 2020b.

Även Majken Carlsson fick en nystart i karriären efter att ha varit lokalt verksam under 1950- och 60-talen, och hon blev en av många eldsjälar inom 1970-talets dragspelsrörelse (Gäfvert 2006:28–30). Hon gav 1972 ut den första av en rad LP-skivor under 1970- och 80-talen, där hon presenteras med följande text:

För Dig som var intresserad av dragspel på 40-talet är namnet Majken Carlsson välbekant – från radio, dragspelstävlingar och folkparksturnéer [...] 1950 försvann hon från estrader och Stockholm till Kungsör, äktenskap och barn. Men nu är barnen stora och Majken spelsugen som aldrig förr. Nu hörs hon åter i radio, syns i TV och här finns grammofondebuten. Faktiskt den allra första skivan i hela hennes spelmansliv (Carlsson 1972).

Att några av de mest namnkunniga kvinnliga dragspelarna fick förnyade karriärer under 1970-talet kan givetvis förklaras med att ett mindre krävande familjeliv lämnade utrymme åt att återuppta musikerkarriären. Men det går heller inte att bortse ifrån ett radikaliserat samhällsklimat som bland annat innebar att kvinnor tog mera plats i offentligheten än tidigare, så även inom musiklivet. Alf Arvidsson påpekar i sin studie över musik och politik under 1960- och 70-talen att det under perioden 1965–1980 sker en ”faktisk förändring av könsrelaterade mönster för musicerande” (Arvidsson 2008:343). Han exemplifierar hur kvinnor blev mera synliga mot bakgrund av dels ett offentligt musikliv satt i förändring under 1960-talet, dels mer explicit inom den vänsterpolitiskt präglade progressiva muskrörelsen. Nyttändningen för dragspelsmusik kan knappast räknas till den progressiva muskrörelsen (även om paralleller finns till den samtida folkmusikvågen), utan kan snarast ses som sprungen ur det som sociologen Gudmund Janissa kallar för *det andra 60-talet*; en antites till ett mytologiserat 1960-tal med vänsterrörelse, upprorsanda och musikalisk avantgardism, ”den period i det senmoderna västerlandets historia som har minst chans att någonsin bli retro fashionabelt” (Janissa 2015:13). Det utesluter givetvis inte att tidens strömningar påverkade och inspirerade kvinnliga musiker, oavsett genre, att ta plats. Alf Arvidsson påpekar dock ett historiskt arv där det offentliga musiklivet som en manligt dominerad arena fortsatt försvårade för kvinnor att ta plats i ”synligt produktiva roller” och att ”könsmonster och bekönade idéer” i hög utsträckning kvarstod (Arvidsson 2008:343). Mot den bakgrunden är det intressant att notera att Signe Gustafsson och Majken Carlsson faktiskt tar plats i just nya roller. De var inte längre bara konserterande musiker utan också skivartister och drivna frontfigurer inom dragspelsrörelsen – arenor och roller som tidigare varit förbehållna männen inom dragspelsmusiken.¹⁰

Det estetiska – genrer, ideal och åtskillnad

Efter att ha presenterat några dragspelare kvinnor utifrån de sammanhang de verkade i ska jag nu diskutera deras musik utifrån

10. Här bör även nämnas att Edith Segerstedt efter en lång karriär som dansmusiker och med regelbundna radioframträdanden gjorde en senkommen skivdebut 1976.

repertoar, spelpraxis, inspirationskällor och kreativitet. Den underliggande frågeställningen är i vilken mån det musikaliska uttrycket påverkades just av att de var kvinnor.

Stilideal och förebilder

Dragspelsmusik är ett komplicerat genrebegrepp som i sin vidaste bemärkelse kan omfatta all musik så länge den framförs på dragspel. En mera avgränsad definition är att det handlar om musik komponerad eller arrangerad för dragspel avsett att framföras solistiskt eller i ensembleform med dragspel som bärande instrument. Den dragspelsmusik som utvecklades under 1900-talets första hälft och sedan fått en närmast kanoniserad status kan grovt delas in i två kategorier: dansmusik och virtuos uppvisningsmusik. Dansmusiken kunde fungera som underhållningsmusik men var främst en utpräglad bruksmusik som formades och förändrades utifrån rådande trender och publikens önskemål, dock med gammeldansen (vals, schottis, polka, hambo) som en dragspelsmusikens grundrepertoar. Den mera tekniskt avancerade repertoaren, med italienarna Pietro Deiro (1888–1954) och Pietro Frosini (1885–1951) som tidiga och stilbildande företrädare, uppfattades åtminstone bland dragspelare som seriöst strävande. Det fanns en ambition att denna mer konstnärligt präglade musik skulle användas som språngbräda för att etablera dragspelet som ett trovärdigt instrument inom konstmusiken (se Jacobson 2012:50–90; Johansson 2014). Det var denna repertoar som främst spelades vid dragspelstävlingar. Dragspelets popularitet gjorde att instrumentet också fick en framträdande roll i samtida populärmusik som jazz och schlagers.

Svensk dragspelsmusik har förkroppsligats av ett antal stilbildande dragspelare. Bland viktiga inspiratörer och förebilder märks namn som Carl Jularbo (1893–1966) inom gammeldansmusiken, Ragnar Sundquist (1892–1951) och Sven Hylén (1907–1988) som företrädare för den mer virtuosa repertoaren samt Andrew Walter (1914–1978) som intog en särställning från 1940-talet och framåt. Walter var inte bara en skicklig musiker och kompositör, utan verkade också som notförläggare, tidningsredaktör, pedagog och entreprenör. Inget tyder på annat än att dessa framträdande män tjänade som förebilder även för kvinnliga dragspelare. För Signe Gustafsson var en konsert med Hylén & Sundquist i Lesjöfors Folkets hus 1928 en omvälvande händelse som grundlade ett livslångt intresse för den virtuosa musik de representerade. Även Yvonne Modin inspirerades av Sven Hylén – ”han var bäst, han var min stora idol” – och hon nämner även Andrew Walter som en viktig förebild (intervju Modin 20 november 2014). Majken Carlsson var starkt influerad av Carl Jularbo, ”jag har försökt att härma hans spelteknik” säger hon i *Accordion Journalen* där hon också berättar om möten med idolen som gett henne speltips (Sign. Butterfly, *AJ* 1952:12). När jag intervjuade Stina Järvå sommaren 2020, då 97 år gammal, lyfte hon särskilt fram hur hon inspirerats av Andrew Walter: ”han var den skickligaste, jag beundrade honom verkligen”. Hon nämnde även

betydelsen av hans pedagogiska material: ”Jag spelade efter Andrew Walters skola så jag hade en teknik som var rätt så bra” (intervju Järvå 13 augusti 2020). Det pedagogiska material för självstudier som Andrew Walter och andra dragospelare producerade spelade en viktig roll i en tid då dragspelet var exkluderat från den offentliga musikundervisningen. De flesta dragospelare var självlärda men kunde genom en kombination av privatlektioner för andra dragospelare, musikteoretiska utbildningar och självstudier tillägna sig musikalisk skolning.¹¹

I vilken mån kvinnorna inspirerades av och hade andra kvinnliga dragospelare som förebilder är mindre känt. Stina Järvå berättar att hon imponerades av Majken Carlsson, ”jag beundrade henne för hon hade en så fantastisk teknik, hon var den bästa av oss som spelade” (intervju Järvå 13 augusti 2020). Även Yvonne Modin berömmar Majken Carlsson, men beskriver då en nära vän och kollega snarare än idol och förebild. Däremot kan den relativt stora förekomsten av damorkestrar tyda på att många kvinnor tydde sig till varandra i ett i övrigt mansdominerat musikliv (se Selander 2012:94–95).

Medierad musik: skivor, radio och noter

Eftersom kvinnliga dragospelare i princip var exkluderade från grammofonindustrins produktioner vet vi väldigt lite om hur det faktiskt lät när de spelade. Till undantagen hör det tiotal 78-varvsskivor som Bångbro-Stina spelade in mellan åren 1930–1938.¹² Förutom repertoaren som består av gammeldansmusik så kännetecknas hennes inspelningar av frånvaron av kompinstrument. Istället för ackompanjerande instrument märks istället ett drivet och distinkt ackompanjemang i dragspelets basregister. Dragspelshistorikern Bo Gäfvert beskriver det som typiskt för en äldre generation dragospelare ”med stor vana från många danskvällar utan kompinstrument”.¹³ Av bevarade programblad från tävlingar och radioprogram framgår att Bångbro-Stina även behärskade den virtuosa repertoaren.

Av de många radioprogram där dragospelare medverkade finns få bevarade, det handlade som regel om direktsändningar. Därför är *Accordion Journalens* radiokrönikor en viktig källa till inte bara vad dragospelare spelade i radio utan också hur de spelade, om än filtrerat genom recensentens estetiska värderingar. Som nämnts hörde Edith Segerstedt till de kvinnor som flitigt framträdde i radio och regelbundet recenserades i *Accordion Journalen*. Där var en återkommande kritik att hon slarvade med bälgföringen; ”kapellmästaren vände på långa toner och spelade ej så bra som hon brukar göra” (Sign. ”Mr Accordi” *AJ* 1951a:14”), ”Edith Segerstedt vänder bälgen felaktigt och spelar fjärdedelsnoterna för långa, i synnerhet i schottis [...]” (Sign. ”Mr. Accordi” *AJ* 1951b:14). Recensenten (dragspelaren Gunnar Molthon under pseudonymen Mr Accordi) anmärker också på för snabba tempi i polkorna. Möjligen tog hon fasta på kritiken, för några år senare kunde recensenten Inge Ingemarson konstatera att ”Edith Segerstedt arbetat



Ljudexempel 1.
[Bångbro-Stina och Albin Fernström spelar Dalgubbens polska, inspelad och utgiven på skivbolaget Polyphon 1930. Ur Svenskt visarkivs ljudsamlingar, acc.nr 78F 0285.](#)

11. Inget i mitt material tyder på att utbildningsvägarna såg annorlunda ut för kvinnliga dragospelare, men det finns anledning att återkomma till frågan och mera utförligt närma sig dragspelet ur ett musikpedagogiskt perspektiv.
12. Majken Carlssons sentida skivkarriär lämnas här utanför diskussionen, dels av utrymmesskäl, dels för att vi tidsmässigt då rör oss utanför ramarna för den här artikeln.
13. Odaterat radioprogram, kopia i Svenskt visarkiv: SVAB20200617BS001.



Figur 5: "Concert-Mazurka" utgiven på Svenska Orkesterförlaget, en av få publicerade notutgåvor med kompositioner av kvinnliga dragspelare. Ur Anna Wingmans samling, Svenskt visarkiv, acc.nr N 02532.

bort sin felaktiga bälgteknik [...]" (Ingemarson AJ 1955:20). Hennes val av repertoar och rutin som orkesterledare lovordas ofta: "Bra musiker, fin takt och trevliga låtar i bra arrangemang" (Sign. "Mr. Accordi" AJ 1954:10) och "rent precisionsmässigt sett spelade och nyanserade ensemblen utmärkt" (Ingemarson AJ 1955:20). Kvinnliga dragspelare tycks dock ha minskat i radions utbud under tidningens utgivningsperiod och utöver Edith Segerstedt recenseras bara någon handfull kvinnor.

En ledtråd till musikalisk kreativitet och estetiska ideal är att granska en musikers kompositioner, men få kvinnor tycks ha varit etablerade kompositörer av dragspelsmusik. Svenskt visarkivs Vis- och låtregister ger en fingervisning; Av 3773 kompositioner registrerade inom kategorin dragspelsmusik har 11 kvinnor tillsammans komponerat 14 låtar.¹⁴ En än mer påtaglig snedfördelning syns i de noter till nykomponerad dragspelsmusik som publicerades i *Accordion Journalen* där endast en kvinnlig upphovsperson finns representerad: Inger Jonasson med valsen "Skogstjärnen" (Osign. AJ 1951c:23). Det är så klart troligt att många kvinnliga dragspelare komponerade musik, men det återspeglas inte i notförlagens utgivning som i likhet med skivinspelningar tycks varit ett forum där kvinnorna exkluderades. Av programtablåer i *Röster i Radio* framgår till exempel att Bångbro-Stina spelade egna kompositioner, men dessa finns inte utgivna och troligen inte heller bevarade för eftervärlden. Bland övriga kvinnor som presenterats i den här artikeln tycks få ha varit verksamma som kompositörer i någon större utsträckning. Signe Gustafsson komponerade enligt egen utsago bara en låt, "Purala-vals". Majken Carlsson komponerade två utgivna låtar, "Concert-Mazurka" och "Trollungen" (schottis). På skiva spelade hon in en handfull låtar komponerade av generationskamraterna Margit Ringvall och Anna Wingman.

Estetiska ideal och kvinnans roll

Det tycks alltså inte ha funnits några nämnvärda skillnader mellan män och kvinnor vad gäller dragspelsmusikens repertoar liksom stilistiska ideal och förebilder, även om kvinnorna exkluderats från att manifesteras sitt musikaliska uttryck genom skivinspelningar och notutgåvor. Men det finns andra aspekter som skiljer kvinnorna från männen och som påverkade det musikaliska uttrycket. I annonser syns formuleringar som att "Ulla-Britt Hulth spelar egna arrangemang, sjunger och steppar", eller att Systrarna Falk (med dragspelaren Rosa Falk) bjuder på "Hawaii-musik, Schlager, Kupletter, Solo, Duetter, Jodding, Stepp" och där dragspelet samsas med en rad instrument som saxofon, mandolin och ukulele.¹⁵ Stina Järvå gjorde sin första folkparksturné sommaren 1937 med turnésällskapet Cabaret Karlavagnen (under artistnamnet Stina Larno). Där förväntades hon hantera ett betydligt bredare artisteri än när hon spelade dansmusik hemma i Örebro: "Jag skulle spela dragspel och så skulle jag joddla, det var väldigt uppskattat. Och så skulle jag dansa och ha på en stilig klänning. Jag gjorde två danser, det var inget avancerat och jag hade ju rytmen så det var inga problem"

14. Svenskt visarkivs Vis- och låtregister (sökning 2021-03-06).

15. Svenskt visarkivs kopiesamling, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.



Figur 6: Stina Järvå, då under artistnamnet Stina Larno, vid tiden för turnédebuten med Cabaret Karlavagnen 1937. Fotograf okänd. Ur Stina Järvås samling, Svenskt visarkiv, acc.nr SVA-bild 7140.

(intervju Järvå 13 augusti 2020). Kvinnorna blir här inte bara dragspelare, utan en sorts spektakulära underhållare i bredare mening. Johan Fornäs uppmärksammar hur det inom populärmusiken tidigt etablerades en ordning där männen ”komponerade och spelade instrument medan kvinnorna dansade och sjöng” (Fornäs 2004:298). Kanske var det en så etablerad uppdelning att även kvinnor som i första hand var instrumentalister förutsattes bredda sitt artisteri med ett innehåll som ansågs höra till kvinnorollen för att överhuvudtaget komma i fråga som professionella artister, men där det musikaliska uttrycket riskerade att hamna i skymundan eller bli vad Sherrie Tucker kallar för en *gimmick* snarare än att uppfattas som ett seriöst musikutövande (Tucker 2002:396). Drivna kvinnliga musiker som framträdde som solister fick också finna sig i att betraktas som undantag i en manlig värld. Så beskrevs Bångbro-Stinas spelstil som ”manhaftig” och Majken Carlsson fick till leda höra att hon ”spelade som en hel karl” (Gäfvert 2006:81, 30).

Den etablerade kvinnorollen inom populärmusiken innebar alltså att kvinnorna förväntades uppträda mera visuellt (och sensuellt) och att ”kroppen och utseendet [var] ett nödvändigt instrument att spela med [...]” (Fornäs 2004:300). För många kvinnor skapade det här säkert en tudelad inställning till sin roll som musiker, att å ena sidan bejaka möjligheten att vara verksam som artist men å andra sidan behöva göra eftergifter som inte förväntades av manliga kollegor. Stina Järvå berättar att hon tyckte det var roligt att jodla och dansa, men störde sig på att behöva läsa anspelningar om sitt utseende i tidningarna samtidigt som hennes spelskicklighet lovordades: ”Jag fick väldigt fina recensioner, men jag blev förargad när de skrev om den ’väteperoxidblonda ungtösen Stina Larno’, jag var ju naturligt ljus. Som ungdom var jag irriterad på det” (intervju Järvå 13 augusti 2020).

Inom populärmusiken var sångerskan den vanligast förekommande kvinnorollen och många kvinnliga dragospelare var även vokalister. Medan manliga dragospelare engagerade kvinnliga vokalister till sina orkestrar (s. k. refrängsångerskor) kunde kvinnorna alltså agera i dubbla roller. Särskilt damorkestrarna verkar ha haft en mera schlagerbetonad vokal repertoar vid sidan av dansmusiken. I skivstudion förpassades de kvinnliga dragspelarna däremot till en förväntad kvinnoroll som sångerskor medan männen tog över som instrumentalister. Mälartöserna slog igenom för en bredare publik med sin skivinspelning av ”Skrattpolkan” från 1947, komponerad av dragspelaren och kapellmästaren May Marthall. På skivan spelar medlemmarna själva (förutom Marthall även Siw Karlén, bas/dragospel, och gitarristen Eiwor Strand) och sjunger tillsammans med revyskådespelaren John W Hagberg. När succén skulle följas av upp av nya skivinspelningar var det däremot dragspelaren Gunnar Molthons orkester som stod för ackompanjemanget. När Yvonne Modin gjorde skivinspelningar var det som sångsolist till Thore Jederbys och Einar Groths orkestrar. Inga-Lill Rosswald var en rutinerad dragspelare och kompositör inom schlagerfacket. Hon medverkar på ett stort antal skivor men då nästan uteslutande i sångduetter med sin make, schlagersångaren Harry Brandelius. Trots att hon hörde till Brandelius regelbundna turnémusiker så är det endast i något enstaka fall hon kan höras ackompanjera honom på skiva.



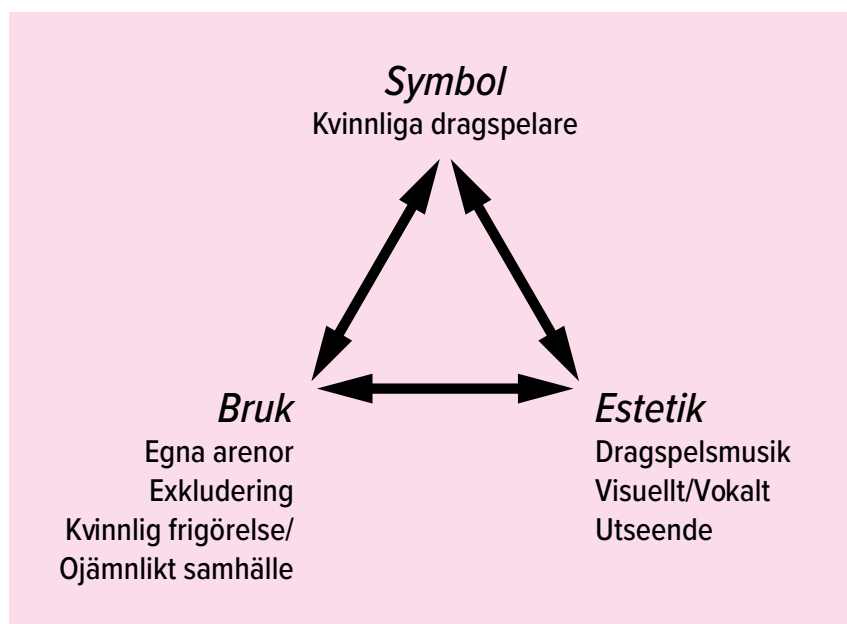
Ljudexempel 2.
[Mälartöserna med John W. Hagberg – ”Hi-hi-hi Ha-ha-ha \(skrattpolka\)” inspelad och utgiven på skivbolaget Odeon 1947. Ur Svenskt visarkivs ljudsamlingar, acc. nr SVAB20200505MT001.](#)

Att kvinnliga dragspelare reducerades till sångerskor i skivstudion kan förklaras av tidens begränsade inspelningsteknik där möjligheten att göra pålägg i efterhand sänkades. Kvinnorna kunde på så sätt fokusera på sånginsatsen medan studiomusikerna garanterade musikalisk stabilitet. Men det pekar ändå på en uppenbar ojämlikhet mellan kvinnliga och manliga musiker. Som tidigare nämnts så var arbetet som studiomusiker en arena förbehållen männen och som därmed bidrog till uppdelningen mellan sjungande kvinnor och spelande män.

Estetiska ideal och samhälleliga normer – avslutande reflexioner

I den här artikeln har jag presenterat ett antal kvinnor som spelat dragspel. Parallellt har kvinnans ställning i samhället löpt som en röd tråd där förutsättningarna för att vara verksam som musiker kan ses i relation till samhälleliga konjunkturen; Bångbro-Stina som symbol för mellankrigstidens kvinnliga frigörelse, framväxten av en ung generation dragspelare under ett 1940-tal då allt fler kvinnor tog plats på arbetsmarknaden men där 1950-talets kärnfamiljsideal innebar att många övergav musikerkarriären. Ett radikaliserat samhällsklimat under 1970-talet öppnade däremot nya möjligheter för kvinnor att ta plats inom musiklivet. Men trots att vissa epoker varit mer gynnsamma än andra så dominerar en samhällsstruktur där kvinnans underordnade ställning och mannen som samhällelig norm reproducerats i musiklivet i stort såväl som inom dragspelarnas egen sfär.

Jag vill här återknyta till Stefan Bohmans begrepp *symbol*, *estetik* och *samhällsfunktion*. När Bohman i sin analytiska modell talar om samhällsfunktion konkretiserar han det till begreppet bruk som inkluderar både i vilka sammanhang och för vilka syften som musik används (Bohman 2007:167). Som framgått så påverkades och begränsades bruket, i bemärkelsen att som kvinna vara verksam som professionell dragspelare, av det rådande samhällets normer och av tidens estetiska ideal. Det innebar att kvinnorna i hög utsträckning hänvisades till särskilda arenor (dragspelstävlingar för kvinnor, damorkestrar, scenframträdanden) samtidigt som de var exkluderade från andra (skiv- och notutgåvor, arbete som studiomusiker, entreprenörskap). Trots att kvinnliga dragspelare omfattade samma repertoar och stilistiska ideal som männen inom dragspelsmusiken så påverkades det musikaliska uttrycket av en tydlig uppdelning i manliga



Figur 7. Schema över symbolbildens, estetikens och brukets samspel.

och kvinnliga roller inom musiklivet. Många kvinnor förväntades utöver att vara skickliga instrumentalister visa upp ett mer visuellt och spektakulärt artisteri (dansa, steppa, joddlar). Det innebar att kvinnokroppen sågs som en del av det musikaliska uttrycket och att utseendet ofta bedömdes i lika hög utsträckning som spelskickligheten. En förhärskande uppfattning som såg kvinnliga musiker som i första hand sångerskor reducerade många dragospelande kvinnor till att vara vokalisterna före instrumentalisterna, åtminstone i de för eftervärlden hörbara skivutgåvorna. För att anknyta till Stefan Bohmans analytiska modell så har alltså symbolbilden, estetiken och bruket samspelat i en växelverkan där de enskilda begreppen är svåra att separera från varandra (se figur 7).

Sammantaget innebär det att en kvinnlig dragospelare inte bara beskriver en kvinna som spelar dragospel. Det är lika mycket ett begrepp som definieras av bruket och estetiken, och som sammanfattar de egenskaper som skiljer sig från dragspelaren som en förväntad manlig norm. Det kan beskrivas i termer av det som musiketnologen Marika Nordström kallar för *musikens beköning*; ”att det finns olika uppfattningar och förväntningar om mäns och kvinnors förhållande till musik” (Nordström 2010:25). I en bredare samhälllig kontext är det ett exempel på det som inom genusvetenskapen heter *genusarbetsdelning*, ”en uppdelning av arbetet efter kön”, där begreppet genus används ”för att betona, att vem som utför ett visst arbete varierar men inte nödvändigtvis förutsätts av det biologiska könet” (Wikander 2014:53).

Det här är så klart inget unikt för dragspelsmusikens kvinnor, generellt har situationen varit likartad för kvinnliga musiker oavsett genre. Men det finns också skillnader. En är att det uppenbart funnits ett förhållandevis stort antal kvinnliga instrumentalister verksamma inom dragspelsmusiken, särskilt i relation till samtida populärmusik. Inför arbetet med den här artikeln har jag kartlagt närmare 470 kvinnliga dragospelare, av vilka endast ett 20-tal här har nämnts vid namn. Ett fåtal – främst Bångbro-Stina, Yvonne Modin, Signe Gustafsson, Edith Segerstedt och Majken Carlsson – är genom skivinspelningar och/eller långvariga karriärer fortfarande förhållandevis kända, eller åtminstone ökända. Men det återstår att dokumentera och biografiskt porträttera flera av de kvinnliga dragspelarna för att ge de en rättmätig plats i musikhistorien. Men det är inte bara dragspelsmusikens kvinnor som fallit i glömska. Dragspelsmusiken i sig har en kulturhistoria som till stora delar är oskriven. Alf Arvidsson uppmärksammar flera kvinnliga dragospelare i sin studie över kvinnor inom svensk jazz, men som exkluderats ur jazzens historieskrivning trots att de spelade en repertoar av tidens moderna dansmusik som åtminstone till delar kunde räknas till jazzfacket (Arvidsson 2011:85). Eftersom det inte funnits ett motsvarande intresse för dragspelsmusik bland musikforskare har det inte heller funnits något givet forum där dessa kvinnor istället kunnat erbjudas plats. Det är alltså angeläget med ytterligare forskning

för att lyfta fram dragspel och dragspelsmusik som en kulturhistorisk företeelse i egen rätt. Då kan ett sätt vara att fortsatt rikta fokus mot dess kvinnor. Det finns, som det heter, anledning att återkomma i ämnet. ■

Referenser

Otryckta källor

Arkivmaterial

Svenskt visarkiv, Stockholm

Register över kvinnliga dragspelare, Svenskt visarkiv.

Svenskt visarkivs kopiesamling

Dragspelsaffischer i Kungliga Biblioteket, KopD_Dr_Dragspelsaffischer_KB.

Radioprogram om Bångbro-Stina med Bo Gäfvert och Rune Gnestadius, odaterat, kopia i Svenskt visarkiv, accessionsnummer SVAB20200617BS001.

Svenskt visarkivs ljudinspelningar

Järvå, Stina 13 augusti 2020. intervju av Wictor Johansson, digital inspelning. SVAA20200813SJ001. ,

Kahn Modin, Yvonne 20 november 2014. Intervju av Bengt Nyqvist, Lars Westin och Martin Westin, digital inspelning. SVAA20141120YK001.

Fonogram

Carlsson, Majken, 1972. "Majken Carlssons kapell spelar gammeldans". Toni (TLPL 511 S).

Internetkällor

"Var är dragspelsmusikens kvinnor". Webbpresentation: *Upptäck dragspelet*. Stockholm: Svenskt visarkiv. <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/artikel/var-ar-dragspelsmusikens-kvinnor/> (Senast besökt 2021-03-07).

"Bångbro Stina, har ni hört henne?" Diskussionstråd i Facebookgrupp: *Kopparberg nu och då*. <https://www.facebook.com/groups/312061302193726/permalink/1209515219114992> (Senast besökt 2021-10-09).

Tryckta källor och litteratur

Arvidsson, Alf 2008. *Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musicerande 1965–1980*. Gidlunds förlag: Hedemora.

Arvidsson, Alf 2011. *Jazzens väg inom svenskt musikkiv – Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. Gidlunds förlag: Möklinta.

Bohman, Stefan 2007. "Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musikinstrument". I: *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag* (Red. Stefan Bohman Dan Lundberg & Gunnar Ternhag). Hedemora: Gidlunds förlag, s. 165–183.

Burke, Peter 2007. *Vad är kulturhistoria?* Stockholm: Brutus Östling Bokförlag Symposium.

- Christiansson, Fritz 1946. "En dragspelskavalkad – när mästare koras". I: *Sveriges dragospelare: Dragspelets historia i Sverige jämte personligt samlingsverk*. Sundsvall: Förlaget Lectura, s. 17–52.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor – Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Gäfvvert, Bo 2008. *Dragspelsprofiler, del 1 & 2*. Västerås: Tidningshuset Kvällsstunden.
- Hutchinson, Sydney 2008. "Becoming the Tíguera: The Female Accordionist in Dominican Merengue Típico". *The World of Music* vol. 50 no. 3 (2008): 37–56.
- Ingemarsson, Inge 1955. "Radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 5 (1955): 20.
- Jacobson, Marion 2008. "Notes from Planet Squeezebox: The Accordion and the Process of Musical Globalization". *The World of Music*, vol. 50, no. 3 (2008): 5–14.
- Jacobson, Marion 2012. *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Jannisa, Gudmund 2015. *Jailbird singers och det andra 60-talet*. Kristianstad: Kristianstad University Press.
- Johansson, Wictor 2014. *Ge folkinstrumentet en chans – Om 1960 års dragspelsdebatt*. <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2014/11/Wictor-Johansson--Ge-folkinstrumentet-en-chans.pdf>. Stockholm: Svenskt visarkiv. Uppsats publicerad på Svenskt visarkivs webbsida.
- Johansson, Wictor 2018. "Inge Landtbom. Spelman eller dragospelare? Spelman och dragospelare?" *Puls – Musik- och dansetnologisk tidskrift nr 3 (2018): 60–78*.
- Johansson, Wictor 2020a. "Hulda Källberg – En artistisk begåvning som nu lyfts fram i ljuset". *Dragspelsnytt* nr 4 (2020): 26.
- Johansson, Wictor, 2020b. "Signe Maria Gustafsson". I: *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, <https://skbl.se/sv/artikel/SigneGustafsson> (senast besökt 5 mars).
- Johansson, Wictor, 2020c. "Stina Ingeborg Karlsson". I: *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, <https://skbl.se/sv/artikel/StinaKarlsson> (senast besökt 5 mars 2021).
- Johansson, Wictor 2020d. "Var finns dragspelsmusikens kvinnor?". *Dragspelsnytt* nr 2 (2020): 22–23.
- Järvå, Stina 2007. *Mitt brokiga liv*. Egen utgivning: Västerås.
- Kjellström, Birgit 1976. *Dragspel – Om ett kärt och misskänt instrument*. Stockholm: Sohlmans förlag.
- Kejving, Birgit 1956. "Birgit Kejving träffar söt flicka i melodiklubben". *Accordion Journalen* nr 2 (1956): 22.
- Lundberg, Dan, Krister Malm, & Owe Ronström 2000. *Musik, medier, mångkultur – förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Myers, Margaret 1993. *Blowing Her Own Trumpet – European Ladies Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Diss. Göteborgs universitet.
- Nordström, Marika 2010. *Rocken spelar roll – En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*. Diss. Umeå universitet.

- Osign. 1935. "Dragspelstävlan". *Dagens Nyheter*, 4 mars 1935.
- Osign. 1950. "Månadens bilder ägnade Göteborgs söta och duktiga dragspelsflickor". *Accordion Journalen* nr 1 (1950): 10–11.
- Osign. 1951a. "Grete Madsén har slutat spela". *Accordion Journalen* nr 1 (1951): 11.
- Osign. 1951b. "Muntra fruarna i Hofors". *Accordion Journalen* nr 3 (1951): 22.
- Osign. 1951c. "Månadens kompositör: Inger Jonasson". *Accordion Journalen* nr 4 (1951): 22–23.
- Osign. 1952. "Ord och bild". *Accordion Journalen* nr 3 (1952): 13.
- Osign. 1959. "Skivnyheterna". *Accordion Journalen* nr 1 (1959): 12.
- Rydström, Jens & David Tjäder 2009. *Kvinnor, män och alla andra – en svensk genushistoria*. Lund: Studentlitteratur.
- Selander, Marie 2012. *Inte lika viktigt? Om kvinnliga musiker och glömd musik*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Severinsson, Emma 2018. *Moderna kvinnor – Modernitet, femininitet och svenskhet i svensk veckopress 1920–1933*. Diss. Lunds universitet.
- Sign. "B7" 1953. "Sött från Lidköping". *Accordion Journalen* nr 7 (1953): 5.
- Sign. "Butterfly" 1952. "Dragspelsprinsessa som blev hemmafru". *Accordion Journalen* nr 12 (1952): 12.
- Sign. "I.D" 1955. "Käcka Nipstadsflickor". *Accordion Journalen* nr 4 (1955): 17.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1951a. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 1 (1951): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1951b. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 2 (1951): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1952. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 2 (1952): 14.
- Sign. "Mr. Accordi" [Gunnar Molthon] 1954. "Månadens radiokrönika". *Accordion Journalen* nr 1 (1954): 10.
- Simonett, Helena 2012. "Introduction". I: *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and more!* (Red. Helena Simonett). Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Tucker, Sherrie 2002. "Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies". *Current Musicology* no. 71–73 (2002): 375–408.
- Valdrez, Avelardo & Jeffrey A. Halley 1996. "Gender in the Culture of Mexican American Conjunto Music". *Gender and Society* no. 10 (1996): 148–167.
- Wikander, Ulla 2011. "Kvinnor och arbete". I: *Kvinnohistoria i Sverige*. Red. Berith Backlund & Anna Sjö Dahl Hayman. Göteborg: KvinnSam, Göteborgs universitetsbibliotek, sid. 51–71.