



MUSIK- OCH
DANSETNOLOGISK TIDSKRIFT
JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY

Vol 6 _____ 2021

Svenskt visarkiv

MUSIKVERKET



PULS

MUSIK- OCH DANSETNOLOGISK
TIDSKRIFT, VOL 6, 2021

JOURNAL FOR ETHNOMUSICOLOGY
AND ETHNOCHOREOLOGY, VOL 6, 2021

Utges av/Published by:

Svenskt visarkiv/Musikverket/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research/
Swedish Performing Arts Agency <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>

Huvudredaktör/General Editor:

PhD *Madeleine Modin*, Svenskt visarkiv, madeleine.modin@musikverket.se

Gästredaktör/Guest Editor, Vol 5–7:

Prof *Alf Arvidsson*, University of Umeå, alf.arvidsson@umu.se

Recensionsredaktör/Review Editor, Vol 5–7:

Assoc Prof *Karin L. Eriksson*, Linnaeus University, karin.eriksson@lnu.se

Redaktionsråd/Editorial Board:

Assoc Prof *Sverker Hyltén-Cavallius*, Assoc Prof *Dan Lundberg*,
PhD *Madeleine Modin* & PhD *Karin Strand*, Svenskt visarkiv.
Assoc Prof *Karin L. Eriksson*, Linnaeus University, Växjö,
Assoc Prof, *Mats Nilsson*, Independent Scholar, Gothenburg,
PhD *Eva Fock*, Independent Scholar, Copenhagen.

Webb/Web: <http://musikverket.se/puls>

E-post/Email: puls@musikverket.se

Vetenskapligt råd/Advisory Board:

Prof *Johannes Brusila*, Åbo Akademi University, Finland

Prof *Tellef Kvifte*, University of South-Eastern Norway

PhD *Laura Leante*, Durham University, UK

PhD *Mats Melin*, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland

PhD *Annika Nordström*, The Institute for Language and Folklore, Gothenburg, Sweden

Prof *Eva Sæther*, Lund University, Malmö Academy of Music, Sweden

Graphic Design & Layout: Jonas André

Front Cover Photo: rawpixel.com / Adobe Stock

ISSN: 2002-2972

© 2021, Statens musikverk & the authors

Contents

Editorial	4
Guest Editor's Column	5
ARTICLES	
Lars Lilliestam: Valet – att sjunga på svenska eller engelska <i>Om rock- och poptexter skrivna av svenskar</i>	14
Linn Eckeskog & Sofia Pulls: Uti Värmeland <i>Plats och identitet i Sven-Ingvars texter</i>	36
Arnfinn Åslund: En bluespreken <i>Om Son House og «Preachin' the Blues»</i>	57
Miguel Vázquez-Larruscaín: Dylan på Newport Folk Festival <i>«North Country Blues», 26. Juli 1963</i>	81
Kaj Ahlsved: Texten som impulsgivare och skildrare av musikaliska praktiker <i>Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors sång- och musikkultur i historisk belysning (1897–1939)</i>	100
Hans K Hognestad: Hymner og nidviser <i>Fotballsangenens sosiale dramaturgi</i>	125
Johan Magnus Staxrud: «I Gällivare trakter» <i>Om sjangertrekk og mening i ei rallarvise</i>	145
Sveinung Nordstoga: Verdas største skrøne <i>Om korleis folkrockgruppa LoMsk tolkar Peer Gynt-forteljinga</i>	169
Viveka Hellström: Att sjunga Danny's Dream <i>Tre svenska sångtexter till en svensk jazzstandard</i>	186
REVIEWS	
A Story to Every Dance	206
An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 1–3	208
Att göra plats för traditioner	212
Ethnomusicology Matters	216
”Kors vad det vimlar ...”	219
Making Intangible Heritage	222
Former som formar	225
Skillingstryckarna; De osynliga melodierna; En botfärdig synderskas svanesång	229
Songs of Social Protest	235
Spelmansböcker i Norden	240
The Archeology of Sound, Acoustics and Music	244
Tobias Norlind	247
Towards a Global Music History	249
Bulletin Board	253
Svenska kommittén av ICTM	254
Authors and Other Contributors	255
Information	257

Editorial

Madeleine Modin, General Editor

Welcome to the sixth volume of *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*. I am delighted to present an issue containing no less than nine full articles and twelve book reviews. All the articles are revised and extended papers from a symposium called “The Song, the Singer, the Situation” held in Umeå, Sweden 24–25 September 2019. One of the organisers of the symposium was *Puls*' current guest editor Professor Alf Arvidsson, who elaborates on the symposium's subject and presents the articles in the following Guest Editor's Column. As review editor, Associate Professor Karin L. Eriksson has managed the many book reviews for this issue.

The pandemic restrictions made 2020 a special year for all of us. It was a year of cancelled, rescheduled and digital conferences. Our section with conference reports is missing in the volume, reflecting this situation. Networking and in-depth scholarly discussions work best in real life, just as our fieldwork needs on-site reality. Let us hope to be able to meet again in person, soon.

New for this issue is a section where the idea is to highlight new resources for scholars, such as databases, digitalized materials and publications, networks and forums. The resources presented are selected from the perspectives of the editorial board, but readers are invited to contribute to upcoming volumes.

The scope of *Puls* has become broader with each volume, even if ethnomusicology and ethnochoreology in a Scandinavian/Nordic context have remained at the core. This issue contains a wide range of musical genres, such as jazz, navvy songs, rock, blues, contemporary folk rock, dance-band music and sports songs, but a common thread for the articles is the focus on song texts, due to the theme of the symposium.

This year's volume is exclusively Scandinavian, compared to earlier and coming volumes with more articles written in English. Actually, five of the articles are written in Norwegian. Collaborations with colleagues from our neighbouring countries are much appreciated, just as we also welcome authors from beyond the Nordic region. As before, we encourage contributions from the ethnochoreological field, as the next issue will be open, without a specific theme.

When Dan Lundberg and Karin Strand temporarily took over as general editors of *Puls* after Ingrid Åkesson's retirement, I was following the work of *Puls* No. 5 in the background, in order to pick up the job as general editor for this volume. The work of producing *Puls* No. 6 has been interesting and it is amazing to realise how many people are involved in the process. The 23 authors, the guest editor, the editorial board, the advisory board, the peer reviewers, the language reviewers and the graphic designer make a total of more than 50 persons. I am most grateful to all these people for their professional work and smooth collaboration. Thank you so much!

Together with the *Puls* team, I hope the readers find it informative and interesting reading about songs, singers and situations!

Guest Editor's Column

Alf Arvidsson

This issue of *Puls* coincides with the seventieth anniversary of Svenskt visarkiv. As indicated by the name, the focus is on folk songs, and especially the lyrics. When the archive was nationalized in 1970, its field of responsibility was enlarged to also include instrumental folk music, and over time more fields have been added. New ideas concerning genres, temporality, media and social categories have still further changed direction and character of the work. However, the ethnomusicological approach towards the collection has been a common thread through the decades.

This issue of *Puls* has song lyrics as a common denominator – perhaps not at the centre of every article, but as a recurring presence; a change in the lyrics would change the general image, an absence of lyrics would redefine the situation. The intricate networks that arise between text, music, performance, time and place, actors, ideologies and power relations are temporary and volatile, while at the same time they establish relationships backwards in time to proven and well-known expressions, *and* supply new patterns for future situations.

The articles are the outcome of the symposium “Sången, sångaren, situationen – nya perspektiv på sångtexter” held in Umeå 24–25 September 2019, arranged jointly by Svenskt visarkiv and the Department of Culture and Media Studies, Umeå University. The purpose was to stimulate a renewal of research on and with use of song lyrics from the perspectives of musicology, literature studies, and ethnology. In the call for papers we specifically asked for contributions that would bring various perspectives to musical texts that we considered productive.

The first of these drew attention to the contemporary tendency to use song lyrics as *markers of identity*. The increased importance of identity consciousness has given music an important role in expressing categories of identity, making them visible in public space, as well as problematizing people's own notions about identity.

Furthermore, the seemingly obvious character of song lyrics is emphasized as being a *medium of meanings* – inscribed in the text or attributed to singers and listeners. Songs and popular music are expected to have easily comprehensible lyrics. At the same time, there

can be a sizable need for paratexts, judging by the many introductory monologues from stage or comments on record sleeves or inserts. In the narrative of strong musical experiences, individual and contextual interpretations of lyrics can show how they can come to represent values, affects and messages that are not encoded in the text.

Shared meanings and identifications furthermore are central to songs written for *building of collective identities* – for example, in clubs, societies, at working-places and in schools. Here there is a long twentieth-century tradition within the popular movements, among others, to write songs in order to express and build feelings of communality, articulate collective values and emotions, provide tools for identification with fellow others (for example, the regional hymns that used to be taught in primary schools). How were collective identities formed in the past, and what expressions are they given today?

We also underlined the importance of *intertextuality* and *intermediality* as frames of interpretation; what knowledge is required by the hypothetical listener in order to understand the lyrics? The tendency to expect that songs be generally universal in order to be appreciated in public life (which characterizes large part of twentieth-century music life) is challenged by currents of identity politics, appreciation of the localized and regionalized, and the ideal of connecting to an participating audience.

These topics and tendencies were variously addressed during the symposium as is also the case in these revised presentations which make up this issue of *Puls*. The symposium also generated Anders Öhman's essay "Negation och vardag: exemplet Justin Currie" that was published in *Puls* number 5.

An important characteristic in the production of contemporary song lyrics is the increasing tendency of artists to format their image around their own experiences, that is, we witness a dissolution of the border between the artistic persona and the private person. This can be seen as a parallel to the autobiographical tendency in literature. A possible problem such individualization can cause in how easily an audience will accept the songs as relevant to them, is balanced by the increasing expectations of artists to take a stand on political questions, including those of identity politics. This actualizes questions of genre, entitlement, authenticity, interpretation in performance and relation to audience (expected and unwanted). This individualization of song lyrics by letting them outspokenly represent the composer/lyricist/singer has been an ever stronger tendency in popular music since the American folk song movement from the mid-1960s became a part of the singer/songwriter arena. Hillevi Ganetz in her dissertation (1997) pointed out how the artistic persona has become more strongly identified with the personal life of the artist. In this process an important role is played by the arguments used for authentication, the identification of artists

as authentic in relation to something not equally authentic – often the inhibited commercial promotion or the lack of a distinct social background (see among others Moore 2002, Klungervik Grenall 2013, and for more general perspectives on the singer-songwriter position, Carroll & Hansen 2014, Williams & Williams 2016, Marc & Green 2016).

But this is not unique for the postmodern European society. Karin Strand (2016) has shown how the illusion that a song is written by an identified person has been of great importance to establish credibility for nineteenth-century songs about grave crimes, often formulated as songs of remorse prior to execution. Navvies who had been mutilated on the job could write their own songs about their life, or have them written, then sing them in order to persuade others to give economic support and gifts (Heemann 1972). The *leu'dd* of the Skolt Sámi are personal just like other Sámis' *yoik* but the songs have the format of their life story (Jouste 2017). Joanna Davidson (2019) has written on how married Jola women of west Africa make up short songs about themselves in order to counter village gossip – songs they then use for long time in order to state their independence; in their language, the same word is used for both “song” and “name”. Kimberly Mack (2020) has pointed out that blues is a genre where a musician can use the autobiographical form in order to fashion an artistic persona.

As a summary of the perspectives used in the symposium and in the following articles, a model for the process a song goes through can be formulated. It could consist of the following steps: Textualization, Performance, Mediatization, Reception, Feedback. A variant of the classical communication model, but not necessarily with the steps in a predetermined order, rather drawing on an understanding where they are construed as simultaneous aspects of musicking. Anyone of them could be the initial step. The active effort in every step is made not only with a following step in mind, but rather as a contribution to the whole process. Furthermore, the process is not finished when all steps have been checked once, but can go on in many phases back and forth where lyrics can be changed, meanings shift, singers and audiences replaced. In order not to lose the uniqueness of every process and every song it is important to look at who the singer is and who the audience is, and how they define each other. To sing for your friends, to sing for your parish, to sing for your fans – to listen to “one of us”, to listen to a leader, to listen to your idol; the relation between the actors and the expectations this relationship carries affords possibilities to, and put restraints on, what can be sung, how, when and why. It is also important to notice movement between the positions of singer and audience or dissolution/absence of borders between them, especially when social and digital media have shaped new technological conditions and possibilities for participation and inclusion in music processes.

Outside the immediate communication between singer and audience one also has the societal structures and contexts: categories of identity,

frameworks of cultural policies, the economic system of music making, and ideas of music as a resource and a set of competencies.

Textualization includes the seemingly simple questions of initial drives, who is writing, the process of turning an idea into an apt text for singability, the role of the music in the process (setting a melody to a text or putting words to a melody – or both arising simultaneously), adaption, revision after listener response, and choosing a title. The popular music business has produced educational books on songwriting in which experienced artists tell of their strategies (Hillered & Kapadia 2009), but many songs are written for reasons other than reproducing professional status. The relation of the lyrics to the world it claims to describe, comment upon or sing (whether realistic, romanticized or untrue) and intertextual relationships such as parody, travesty, paraphrase, counter-versions and genre conventions also are possible driving forces of textualization.

Performance gives the song an auditive shape. Here, it is important who is performing the song and his/her relation to the song – lyricist and composer, someone else who can be identified as the “I” or first person in the lyrics, or someone who wants to move others using the song as a tool. Furthermore, the performance implies taking a stance to the contents of the lyrics: should some parts be given special emphasis or other markers, or is a distanced performance best for the situation? Is it possible to vary the lyrics in order to adapt to the event or the audience? Can the audience be included in the performance by singing along with the chorus, repeating phrases, or singing along in unison? Musical style and genre conveyed by the arrangement and instrumentation also shape frames of interpretation of attitude and the social context behind the voice.

The performance can be within an event or concert with a more or less defined audience, or take place in a studio as part of a *mediatization* (strictly speaking the live concert also is a medium). The preparation of a song for inclusion on a CD, for use in a film or a performance on a television show can be used as a trial for considerations on how the song will meet a larger and mixed audience, where questions about general relevance and clear metaphors, the risk of unforeseen associations, the number of verses, visualization and so on, may give cause to revise the lyrics. Using already known songs in advertisements is often a case of employing only the clear-cut chorus, or an introductory phrase which suits the images that is used, or making a small change in the wording that places the product name or its slogan at centre. Media production can also be the practice that incites song writing, as when film or play producers contact songwriters to fill the need for songs or when artists plan to stabilize their career with a new CD.

A song's meaningfulness lies in whether the audience experiences it as meaningful. How the song is received, the *reception*, is a crucial step in the social circulation of a song. Here it can be said that the lyricist

and the singer are also their own audiences in the process, and there is unexploited research potential in how song writing (just as poetry) can be an individual strategy to be creative, work through experiences and emotions, create forms for remembering as well as doing “identity work”, with no intentions to make the result public. Even changing a word in the chorus to make the song better suit one’s self is an act of creating lyrics for yourself as an audience member. However, the concept of *reception* generally refers to the external audience and how it reacts to the song. Do they appreciate the song, and why? Are the singer’s hopes for the audience’s reactions and interpretations confirmed, or does the song acquire new meanings? The possible variations in such meetings are many. An audience can reject the tendency of the song or find the expression to have failed, ascribe meaning that is not explicit in the lyrics or reinterpret older songs in new situations. There can also be many different audiences that interpret the song in different ways. In the field of tension between the undifferentiated spread of the popular music business and specific subcultural contexts there may arise unforeseen interpretations, and artists may find that they have garnered support from new and specific audiences. There are some recent studies that follow one song moving between different environments and/or historical contexts; here you can find examples of how the meaning of the lyrics are reinterpreted or changed, how ideas of social and national belonging is superimposed, as well as the requirement of an increasingly longer semiotic history with various associations (Smith-Sivertsen 2013; Danielsson & Ramsten 2013; Kaskowitz 2013; Trimillos 2018).

The film *Searching for Sugarman* tells the story of the singer Sixto Rodriguez from the United States who for decades was unaware of his large audience in the Republic of South Africa. It illustrates the importance of the stage of *feedback*, which in this case could have meant a continued career including writing new songs. In live performances the audience’s reception is also a kind of feedback where the singer receives both positive and negative critique of songs, in general and in detail, as well as of the performance. Otherwise downloads, streamings and requests on radio and television shows are blunt signs of appreciation of the song to the singer. Public criticism in newspapers and other media is important feedback that can have repercussions in the continuation of the writing, including revision of existing lyrics. In a longer temporal perspective, published criticism of performances and recordings are often the only sources of reception and feedback available for knowing the audience’s response to a song. However, for many singers the more personal contacts with the audience, for example via e-mail and chat conversations with individuals, can be just as important for their writing.

The articles in this year’s *Puls* issue specify these themes in different ways. Lars Lilliestam makes an appeal for problematizing the choice of which language to use for songs – an important choice in the textualization phase. He studies the rock/pop tradition in Sweden and shines light on how the choice using of Swedish or English

not only defines the listeners but also enables or limits choices of topics, references to the surrounding world and the shaping of the artistic persona. Cross-genre comparisons can further our reflections around what dialect, slang and linguistic register make possible, how authenticity and reliability are established, how lyrics become untrustworthy. In this context I would like to add macaronic texts, that is, texts mixing two or more languages as in the *Piae Cantiones* or Ruben Nilson's "Amerikabrevet" and thus make bilinguality a separate topic in the lyrics and the singing situation.

Professionalized music-making is not only about standing at centre of the audience's attention, but also about keeping it. This applies as well to every attempt to position yourself as a singer/musician in front of an audience, which is a step towards professionalization since the individual takes responsibility for the situation. This is why much of artistry is also about confirmation by the audience – achieved by supplying songs that express, affirm, discuss and recognize, perhaps also problematize, the audience's interests, self-images and values. Turning it the other way around, songs are also a means for the musician to shape her/his audience, in two ways: the musician attracts individuals to gather as an audience with her/his songs, but the musician also gives the audience shared experiences and perhaps also new thoughts and ideas to share. This form of symbiosis between artists and audiences is something that enables a long-term establishment within the popular music sector. Here, this is exemplified in Linn Eckeskog's and Sofia Pulls' study of themes in the lyrics of Sven-Ingvars' hits, where the interplay between place and identity contribute to the authentication of the artists as trustworthy performers of the songs. The tendency to individualize is exemplified in Arnfinn Åslund's article about the singer Son House, where the tension between sacred and secular as an inner personal conflict becomes the topic of a personalized song.

The relation between singer, song/repertoire and audience can be more or less dynamic which can be traced in how changes in the singer's persona, the composition and tendency of the repertoire, and/or how the composition of the audience and its values relate to each other. Here, the career of Bob Dylan is a good example. In Miguel Vázquez-Larruscaín's article he analyses a film, recently published on the Internet, of a formative situation featuring Dylan's performance at the Newport Folk Festival in 1963. There, a qualified audience of musician colleagues show, through their body language, their evaluations of the singer, the song and the performance as an immediate artistic total experience.

To write songs with the clear purpose of shaping feelings of community and togetherness, and the distribution of songs to that goal, is a common practice in popular movements. Here it is not enough that the lyrics have credibility in a persuasively given form that reflects the positions of the collective; it also requires the staging of situations where people can be together and practice collective unity. To sing together is a

physical practice that both literally and symbolically creates community. Kaj Ahlsved's study of songs in the sports club IFK Helsingfors shows how writing songs, attending internal parties and other events, and internal publication streams work together as communicative practices. Sports as a context for music-making in the form of audience participatory singing at football games, singing directly while the sports are practiced, is represented here by Hans K. Hognestad's study, which puts special emphasis on the use of derogatory songs about the opposing team. The central position of competition in sports here becomes a force that produces songs, where an identity is clearly announced through the category of "Us" in contrast to the "Other". The general practice of singing from the cheering section is studied within the context of how Scottish local, social and political differences generate songs.

Community, togetherness and identity construction are also relevant concepts in order to grasp the genre of *rallarvisor*, navy songs. "Self-staged mythologization" Johan Magnus Staxrud calls the genre in his article where a close reading of the song "I Gällivare trakter" serves as a starting point for an analysis where recurrent themes and intertextual connections are identified. Staxrud remarks how the concept of *renhårig* (literally, "clean haired", without lice in the hair; is now used for "being just, trustworthy, honest") was used in order to signify an ideal of ethics among navvies, and how the communication of this ideal also served as an aesthetic criterium when evaluating the songs.

Intertextual, interartial and intermedia connections are brought up in Sveinung Nordstoga's analysis of how the folk rock group LoMsk from the Gudbrand Valley, Norway, have made a rock opera of Peer Gynt. Here, the local Gudbrand Valley oral traditions about Gynt, Ibsen's play, the genre conventions of folk rock as well as the album format are frames of understanding that are invoked. An interartial relation is also shaped when lyrics and/or music that already are definitely established and known are combined to form a new expression. Songs launched as a fixed combination of lyrics and music are incorporated as undivided units, but well-known poems that are put to music, or well-known tunes that are put to words are instead taken as examples of variance. Viveka Hellström's article describes how different lyrics are set to the originally instrumental tune "Danny's dream" by Lars Gullin. In this Swedish jazz classic, there are also intertextual relations shaped between several separate lyrics – even in one case, a well-known poem has been added to the well-known tune.

Some of the articles here use an essay form and thus deviate from the more conventional formats for scientific texts. This can be seen as a question of finding a form of presentation that is adequate for the knowledge aspired to, and that conveys and brings insight and is held together by an internal logic. Music and other artistic forms of expression exist in complex contexts of meanings, which vary between people and milieus and also vary over time when the music changes

from new to familiar, well-known, hackneyed, re-interpreted. The constant (although sometimes sluggish) processes in which music becomes meaningful to somebody cannot be reduced to a limited number of parameters; questions of why a song was written or why a genre is celebrated by a certain group of people is about more things than what a cause-and-reaction connection or a reflective model can catch. To discuss to and fro and try out of varying factors that may have contributed to meaningfulness, and to make the music comprehensible for a scientifically informed reader, can never establish the definite “truth” about a musical work. However, in the best of cases these discussions can contribute to new insights and a deeper understanding.

Such an article can also, in its way, take the shape of the writer's own process of deepened understanding, from the superficial knowledge to a more detailed image of internal and external connections and contexts. This happens even though the linear format of the text may produce ideas of movement before-after, first-then, where different aspects are temporarily ordered, but during the process have, rather, been developed simultaneously and in parallel. But it can also be a case of the metaphor of “the text moving in a spiral path from the outside inwards” making it possible to insert opinions, connections, and details in a readable form. This is something like the anthropologist Clifford Geertz' concept of *thick description* (Geertz 1973) that gives the reader an insight into the complexity of a musical context without favouring one factor over other.

The essay format also has its conventions, not the least that of leaving behind the interpretations that are rejected or do not seem convincing, in order to prioritize a text where the argumentation moves on without obstacles. This can be a deliberate choice, to cultivate one aspect in order to make it clear and outspoken and see how far the argument may lead, or a preconscious delimitation which reveals the writer's strengths, weaknesses and fields of interest – in short, the essay format relies on a clear presence of the researcher as a subject wanting knowledge. This puts the researcher on par with the interested reader and, if we see knowledge as one form of meaningfulness, also on par with the performing musician and the music-using audience. ■

Literature

- Carroll, Rachel & Adam Hansen (eds.) 2014. *Litpop: Writing and Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Danielson, Eva & Märta Ramsten 2013. *Du gamla, du friska: från folkvisa till nationalsång*. Stockholm: Atlantis.
- Davidson, Joanna 2019. “‘People insult me – Oh My!’: Reflections on Jola Women's Story-Songs in Rural West Africa”. In: *Storytelling: Global Reflections on Narrative*. Eds. Tracy Ann Hayes, Theresa Edlmann & Laurinda Brown. Leyden/Boston: Brill /Rodopi, pp. 165–174.

- Ganetz, Hillevi 1997. *Hennes röster: rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Eslöv: B Östling Symposion.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Hedemann, Ragnvald 1972. *Rallarvisor*. Stockholm: Prisma.
- Hillered, Eva & Seth Kapadia 2009. *Lathund för låtskrivare: allt en singer-songwriter behöver veta*. Stockholm: Prisma.
- Jouste, Marko 2017. "Historical Skolt Sami Music and two Types of Melodic Structures in Leu'dd Tradition". *Folklore: Electronic journal of folklore*, No. 2, vol 68 (2017): 69–84. <https://www.folklore.ee/folklore/vol68/jouste.pdf> (last accessed 6 January 2021)
- Kaskowitz, Sheryl 2013. *God Bless America: The Surprising History of an Iconic Song*. Oxford: Oxford University Press.
- Klungervik Greenall, Annjo 2014. "Billie Holiday, Authenticity and Translation". In: *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference Stockholm 30–31 August 2012*. Ed. Alf Arvidsson, pp. 35–51.
- Mack, Kimberley 2020. *Fictional Blues: Narrative Self-Invention From Bessie Smith to Jack White*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Marc, Isabelle & Stuart Green (eds.) 2016. *The Singer-songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*. Abingdon: Routledge.
- Moore, Allan 2002. "Authenticity as Authentication". *Popular Music* vol 21:2 (2002): 209–223.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2014. "'Over In The Glory Land' – The Story Behind a Real New Orleans Traditional". In: *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference Stockholm August 30–31 2012*. Ed. Alf Arvidsson, pp. 186–209.
- Strand, Karin 2016. *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv: studier i socialt orienterade visor i skillingtryck*. Möklinta: Gidlunds.
- Trimillos, Ricardo D. 2018. "Hawaiian and American Pasts Confronting a Native Hawaiian and a Globalized Present: Reworking Harold Arlen's 'Over the Rainbow' by Israel Kamakawiwo'ole". In: *Making Waves: Traveling Musics in Hawai'i, Asia, and the Pacific*. Eds. Frederick L. Lau & Christine R. Yano. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 187–203.
- Williams, Katherine & Justin A Williams (eds.) 2016. *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press.

Valet – att sjunga på svenska eller engelska

Om rock- och poptexter skrivna av svenskar

Lars Lilliestam

The Choice – To Sing in Swedish or English: An Analysis of Rock Lyrics Written by Swedes

This article deals with the choice that Swedish rock and pop musicians have between singing in their own language or in English. This issue has been strangely overlooked both by academic scholars and journalists. Why do Swedish songwriters have this choice and what are the consequences when it comes to the thematic content and grammatical formation of the lyrics? The analysis is based on close readings of lyrics in a large number of songs, both in Swedish and English, written by Swedish songwriters. Before the 1950s the general practice when songs were imported to Sweden was to translate them, but after the introduction of rock music in the 1950s practically all Swedish pop and rock musicians, up until the 1970s, wrote and sang in English. In the 1970s everyone was expected to sing in Swedish and those who didn't ran the risk of being seen as commercial opportunists. In the 1980s and up to the present, artists can choose either language and the choice is somewhat less controversial than before. There are three main reasons to sing in English: you aim for an international career, you feel that English sounds better because of its sound, prosody, and rhythms, and you can hide behind the words. If you sing in Swedish you must vouch for the lyrical content and meaning. If you want to convey something, serious, personal, poetic or political it is much easier to do so in your mother tongue with its linguistic nuances, vocabulary and cultural references. A Swedish singer sums up the problem: "It is easy enough to say 'I love you', but if you say 'jag älskar dig' (I love you in Swedish) it gets serious at once." The article ends with an appeal to researchers and scholars to address this linguistic problem.

Keywords: Song Lyrics, Rock Lyrics, Choice of Language, Swedish Lyrics, English Lyrics, Music and Ideology.

Evert Taube och Barbro Hörberg hade det inte. Joakim Berg i Kent och Frida Hyvönen å andra sidan har det. Amerikaner som Bruce Springsteen och Emmylou Harris har det inte heller. Har vadå? Jo, ett val mellan att sjunga på sitt modersmål eller på engelska.

Mycket få svenska författare, poeter eller dramatiker reflekterar över vilket språk de ska välja att skriva på. Varför skulle de göra det? De är ju svenskar som tänker och självklart skriver på svenska. Tanken att

man skulle skriva sina sångtexter på ett främmande språk måste vara ännu märkligare för Springsteen och Harris som självklart skriver på sitt första språk i full förvisning om att de kommer att bli förstådda inte bara i sitt eget land utan nästan överallt i världen. Men för en liten del expressiva specialister, nämligen svenska rock- och popmusiker (och för den delen exempelvis danska eller norska eller tyska ...), är valet av språk avgörande och påverkar på ett djupgående sätt deras praktiker och uttryck, alltså deras sånger.

I den här artikeln ska jag diskutera frågan varför svenska rock- och popmusiker väljer att sjunga på antingen svenska eller engelska och vilka konsekvenser valet av språk kan ha.¹ Alla musikaliska stil- och genrebeteckningar är problematiska och svårdefinierade, och inte minst gäller det orden ”rock” och ”pop” i artikelns titel. De har sedan mitten av 1950-talet använts på olika sätt i olika länder vid olika tider. Båda begreppen har fått delvis andra betydelser idag jämfört med till exempel 1950- eller 1960-talen. Jag använder dem här som ett slags paraplybegrepp under vilket det finns mängder av stilar: rockabilly, punk, metal, progressive, singer-songwriters, blues, disco, indie och så vidare. Begreppen definieras ofta mera som en kultur än från stilistiska kännetecken. Klara gränser och definitioner går inte att göra eftersom stilar ständigt blandas till nya fusioner. Man får leva med vagheterna. Ofta sorteras fonogram i skivbutiker, analoga eller digitala, enligt de nämnda genrekategorierna, och de fungerar åtminstone hjälpligt som orientering. De danska musikforskarna Michelsen & Kirkegaard skriver:

»Sande« opfattelser af rock er således diskursivt formede, hvilket sammen med nyere musikvidenskabelige indsigter dementerer eksistensen af en rockkulturens essens, af noget, der en gang for alle er givet som en definition på rockmusik. (Michelsen & Kirkegaard 2013:18)

Utgångspunkten för studien är svenska artisters och låtskrivares egna utsagor om varför de valt att skriva på och sjunga på sitt modersmål eller på engelska samt deras tankar om hur språkvalet påverkar deras låtar. Exempelen är hämtade från 1960-talet till idag. Det hela mynnar ut i en diskussion av några grundläggande mönster i skillnader mellan texter på svenska och engelska skrivna av svenskar baserad både på närläsningar av texter och vad artisterna själva säger. Artikeln ska också ses som en appell till forskare inom olika discipliner att forska om detta ämne.² Att svenskar, precis som många andra icke-engelsktalande, så gärna uttrycker sig på engelska är ett modernt kulturellt och lingvistiskt problem som har fått alldeles för lite uppmärksamhet av akademien. Enligt min mening är det märkligt att det finns så lite forskning om musikskapares språkval, och att varken musikforskare, språkvetare eller litteraturvetare ägnat sig åt det. På svenska finns, mig veterligen, inte någon forskare förutom jag själv som arbetat med frågan.³ Varför det är så kan man bara spekulera om. Är kanske musikvetare inte intresserade av texter eller känner att de inte behärskar analyser av

1. För detaljerade analyser av detta se till exempel Lilliestam (2013a:19–32, 1998:22–30, 2005).

2. Från början var artikeln tänkt att bli en översättning av en tidigare engelsk artikel (Lilliestam 2013b), men under arbetets gång har den förändrats och fått en egen karaktär.

3. Lilliestam (1998, 2010, 2013a, 2013b).

texter? På motsvarande sätt kanske språk- eller litteraturforskare inte intresserar sig för musik och inte vågar ge sig på analyser av musik? Ämnet har dock ibland berörts kortfattat och i förbigående i intervjuer med musiker, biografier och i artiklar och essäer i dags- och fackpress.⁴ I Lindbergs (1995) avhandling i litteraturvetenskap om ”rockens text” är alla de analyserade texterna på engelska, och rocktexter på svenska uppmärksammas och diskuteras inte alls. Musiksociologen Simon Frith tar upp frågan om språk i rocktexter i en del av sina skrifter, men det är i allmänna, översiktliga och kortfattade ordalag. Detta gäller också de stora analytiska översiktsverk om ”popular music” av ledande brittiska och amerikanska musikforskare som Richard Middleton, Allan F. Moore och Brian Longhurst. Att det skulle kunna vara ett problem för icke-engelskspråkiga musiker att välja språk föresvävar ingen av de nämnda.

Det är verkligen anmärkningsvärt att så många svenska musiker skriver och sjunger sånger på engelska och inte på sitt modersmål. Om man vill kan man se det negativt som en form av kulturimperialism eller åtminstone kulturpåverkan. Vill man se det positivt kan det ses som en vidgning av den språkliga och kulturella paletten. Kanske har vi vant oss och ser det som ganska självklart eftersom amerikansk och engelsk musik och artister haft och har en så stark ställning i Sverige och i andra västländer. Angliferingen av det svenska språket, för att inte säga den svenska kulturen, har varit ett återkommande debattämne från tid till tid. Engelska ord och talesätt lånas in eller översätts och försvenskas (som ”ha en bra dag”, ”sale” eller ”pleasa”), namn på företeelser övertas från engelskan, titlar på filmer och böcker översätts inte utan behåller sin engelska originaltitel även på svenska. Inom domäner som vetenskap, teknik, medier, digitala apparater och sport används engelska ibland till den grad att man får svårt att tala om ett ämne på sitt eget språk, vilket brukar benämnas domänförluster. Engelska vardagsuttryck som ”oh my god”, ”shit” och till och med ”fuck” blandas in i svenskan. Det är likadant i många andra länder, förutom våra skandinaviska grannländer, även i exempelvis Tyskland. Och så gott som alla (eller åtminstone väldigt många) icke engelskspråkiga som vill skriva rock- eller poplåtar idag ställs inför valet vilket språk man ska skriva på – men hur man ser på detta och vilka lösningar man finner varierar.⁵

4. Se exempelvis Lodén (1989) och Löwstedt [red.] (2001). Peter Trudgill (1983) är en engelsk lingvistik som skrivit om brittiska musikernas sätt att behandla brittisk och amerikansk engelska och även dialekter i sina texter. Se även Smith-Sivertsen (2013) om synen på engelska poptexter i Danmark på 1960-talet.

5. När jag har undervisat i kurser i Scandinavian Studies med studenter från de flesta av världens hörn har vi ofta gjort övningar kring hur låtskrivare i olika länder förhåller sig till att sjunga på engelska och det egna modersmålet. Dessvärre har jag inte dokumenterat svaren, men jag har insett att praxisen varierar väldigt mycket mellan olika länder och kulturer. Mig veterligen finns inga jämförande studier av detta.

6. Se Lilliestam (1998) och (2013a) för betydligt längre och mer detaljerade framställningar av den svenska rockens historia, inklusive källhänvisningar.

En kort historik

Låt oss börja med en kort historik.⁶ Den vanliga praxisen i Sverige före 1950-talet var att sånger som importerades, oftast från England, USA eller Tyskland, så gott som alltid översattes. Undantag från detta var främst jazzlåtar, där man behöll den engelska texten. De flesta svenska sångare vid den här tiden sjöng engelska med en tydlig svensk accent. Svenskar var inte alls lika duktiga på engelska då som idag. Engelska ersatte tyska som första främmande språk i svenska läroverk åren runt 1950, vilket i sig givetvis var ett tecken på en kulturell nyorientering efter

andra världskriget. De som ville lära sig engelska var länge hänvisade till studieförbund och studiecirkel.

När rock and rollen introducerades i Sverige mellan 1955 och 1957 av artister som Bill Haley och Elvis Presley tändes en gnista hos många unga svenskar att vilja börja spela rock. De allra första inspelningarna med svenska rockartister gjordes faktiskt på svenska helt i linje med tidens praxis. Little Richards "Tutti Frutti" med göteborgaren Chris Lennert innehöll verser som "jag har en brud, en stark sak, en pingla hela dan / jag sökte i öst, jag i väst, men pinglan min hon är nog bäst, tutti frutti ...". I låten "Stockholm rock" med skåningen Rock-Rolf Wallentin uppmanades lyssnarna till att "rock, rock, rock allesammans / roll, roll, roll allesammans". Ordet "rock" uttalades dessutom inte som klädesplagget utan med en tydlig dragning mot ett "a": "rack". Liknande uttal är vanligt även idag.

Det dröjde dock inte länge innan alla tidiga svenska rocksångare – som Little Gerhard, Rock-Ragge, Rock-Boris och Rock-Olga – sjöng på engelska och språket blev ett typiskt kännetecken för den nya musikstilen. Riktig rock måste sjungas på engelska. Om man sjöng på svenska ansågs det stilistiskt fel för att inte säga "töntigt". Men det var många sångare som kopierade det de hörde i de engelska låtarna fonetiskt utan att förstå ett ord av vad de sjöng.⁷

Idén att popmusik, som var tidens vanliga term, måste sjungas på engelska levde kvar genom nästan hela 1960-talet, när en formlig flodvåg av svenska band under några år ganska framgångsrikt konkurrerade med sina engelska och amerikanska konkurrenter. Så gott som alla band hade också engelska namn eller namn som lät engelska: The Shanes, The Hep Stars, The Bloojacks, The Sleepstones, The Janglers, The Slamcreepers, Croods.

Vad en "hep star" var eller en "shane" är inte helt klarlagt. Namnet Shanes härstammar möjligen från en västernfilm, "Shane, mannen från vidderna" från 1953. "Slamcreeper" var ett anglifierat svenskt ord, slamkrypare, som kunde ha flera innebörder – en akvariefisk, en typ av modesko eller en felaktig fråga i en frågesport. En "sleepstone" var sannolikt avlett från det svenska ordet slipsten. Undantaget från alla engelska bandnamn var göteborgska Tages.

Till att börja med var den vanliga praxisen att man gjorde covers av brittiska eller amerikanska artisters låtar, men ganska snart började medlemmar i banden försöka göra egna sånger inspirerade av The Beatles och andra. En av dessa var en ung Benny Andersson som då spelade i Hep Stars och senare i Abba. För honom var det väsentliga att sångaren måste ha något att sjunga – *vad* var mindre viktigt. En av Hep Stars hitlåtar som Benny Andersson skrev hette "Sunny Girl" och kom ut 1966 och började med orden "she's a sunny girl, a real girl ..." men i versen fick vi veta att "she's domestic, she is property, she's slim

7. Jfr. Smith-Sivertsen (2013).

like reed, she's diverting, she is faithful, ain't that all you need ...". Det centrala var rimmen. Benny Andersson försökte, som han själv berättat att fylla ut varje textrad med ord baklänges från rimordet.⁸ Om det hela fick en vettig semantisk innebörd var inte så viktigt. Nu ska det i rättvisans namn sägas att långtifrån alla svenska texter från 1960-talet var av denna karaktär. Några låtskrivare blev med tiden ganska drivna textförfattare på engelska. Likväl översvämmades 1960-talets svenska rocktexter på engelska av temat tonårskärlek och ord som "love" (gärna uttalat "lövv") och "baby" (ofta uttalat "bäjbäh"). Skolboksengelskan var inte alltid så långt borta, och svengelskan frodades ibland även på omslagstexter på LP-skivor där man sjöng på engelska.

I mitten av decenniet utvecklade Bob Dylan och The Beatles och många andra den engelska och amerikanska rockmusikens texter i helt nya och avancerade riktningar vad gäller såväl den språkliga dräkten som ämnesvalen. Plötsligt togs rock- och popmusikens texter på allvar och diskuterades på tidningarnas kultursidor. Dylan utnämndes till "rockpoet", och både hans och The Beatles texter, till exempel på album som *Sgt Pepper's*, analyserades ur en mängd olika aspekter.

Bob Dylans ironiska svar på frågan från en okunnig journalist: "mr Dylan, what are your songs about?" besvarades med "well some are about two minutes, some are about three minutes, some even about ten minutes ...". Vad betydde egentligen texttrader som "inside the museums infinity goes up on trial" eller "the ghost of electricity howls in the bones of her face", från Dylans "Visions of Johanna"? Hur kunde de tolkas? För en svensk vid tiden 15-årig ung man, det vill säga denna artikels författare, framstod sådana rader som ytterst svårbegripliga och samtidigt mystiska och tilldragande och en kraftig kontrast till svensk pop- och schlagerlyrik. Och så *lät* orden så mäktiga när Dylan *sjöng* dem.

Hur reagerade då svenska musiker på dessa utmanande idéer? Den uppenbara lösningen om man ville göra någonting liknande blev att skriva på sitt eget språk, svenska. Att skriva engelska texter som dem Bob Dylan eller The Beatles gjorde var alltför svårt. Pionjären för att skriva rocktexter på svenska var Pugh Rogefeldt, vars debutalbum *Ja, då ä då* från 1969 banade väg för en helt annan typ av personligt textskrivande med ordlekar och oväntade ordvändningar. Musikaliskt kom influenserna från den allra senaste engelskspråkiga rockmusiken, som The Beatles eller Jimi Hendrix.

Nu kan den musikhistoriskt bevandrade invända att var det inte Owe Thörnqvist som var den förste som sjöng rock på svenska i mitten på 1950-talet, och dessutom gjorde egna stilsäkra låtar, som "Varm korv boogie", "Rotmos-rock" och "Auktionsrock"? Jodå, så kan man se det. Men tiden var inte mogen. Om man sjöng på svenska var det enligt tidens sätt att se inte "rock" – och dessutom töntigt.⁹ Synen på Sven-Ingvars när de slog igenom 1961 var likadan: deras musik var inte heller

8. Tv-program "Benny Andersson" SVT2 21 januari 1997. Lilliestam (2013a:408).

9. Den här synen lever ibland kvar ännu på 2000-talet. "Spontant uppfattades popmusik på svenska som töntigt och lite trubaduraktigt. Känslan när jag berättade för folk att jag spelade in på svenska var ungefär som om jag skulle göra en dansbandsskiva", berättar Annika Norlin (2014:20).

”rock” utan ”svensktop” mycket för att Sven-Erik Magnusson sjöng på sin egen dialekt, värmländska. Både Owe Thörnqvist och Sven-Ingvars har med tiden dock fått en sorts upprättelse, och ses av många numera som de pionjärer de faktiskt var.

Under 1970-talet måste man sjunga på svenska om man inte ville bli betraktad som en kommersiell anpassling. Under den progressiva musikärens tid löd påbudet att man skulle sjunga på svenska och att texterna skulle vara politiska, åtminstone i någon mening. Tidens stora namn var Hoola Bandoola Band, Nynningen, Blå Tåget och Nationalteatern, och det var de som satte standarden. Man inte bara sjöng på svenska utan banden hade numera också svenska namn, där fantasin ibland fick fritt spelrum inspirerade av amerikanska och engelska bandnamn som Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Pink Floyd med flera. Svenska motsvarigheter blev namn som Älgarnas Trädgård, Fläsket Brinner, Samla Mamma Manna och Elda med Höns. Punkarna som följde efter proggen sjöng också på svenska och hade svenska bandnamn, men texterna var ofta grova och uppfattades av många som direkt anstötliga. Allt medan Abba gjorde stor internationell succé med sina engelska låtar.

Det är också viktigt att minnas att en rad svenska stilbildande textskrivare, som Ulf Lundell, Eva Dahlgren och Plura Jonsson i Eldkvarn, också skivdebuterade under 1970-talet. Andra lite mindre kända men starka inspiratörer för en ny svensk rocklyrik var exempelvis John Holm och Kjell Höglund som sprang ur samma tidsmylla. Såväl Ulf Lundell som Per Gessle och Marie Fredriksson har vittnat om Holms stora betydelse.

John Holms låt ”Ett enskilt rum på Sabbatsberg” från 1972 handlar om en ung man som sitter och vakar över en döende människa som ligger i respirator. Det var knappast ett tema som Tages eller Hep Stars skulle tagit upp, och inte heller någon av tidens schlagerartister. Här fanns ett djup, en realism och ett allvar. The times they *were* a-changin’! Och det gick fort. Det ligger utanför denna artikels ämne, men det är intressant att se hur tydligt samhällsförändringar, värderingar, uttrycksätt och synsätt återspeglas i både svenska och engelska sångtexter från sent 1960-tal och in på 1970-talet.

Från 1980-talet och framåt till idag har svenska rockmusiker haft valet mellan att sjunga på svenska eller engelska. Valet har blivit mindre laddat än det var framförallt på 1970-talet. Olika artister gjorde olika val och en del har växlat mellan språken. Många har också, som vi kommer att se, reflekterat över skillnaderna mellan att sjunga på svenska och engelska, och valet har inte alltid varit enkelt utan fyllt av osäkerhet och undran. Valet av språk har och har haft konsekvenser som inte alltid har uppmärksamats eller analyserats varken av forskning eller av journalister.

Om man ser till språket finns det grovt sett tre kategorier av svenska rockmusiker. En grupp är de som valt att (nästan) konsekvent sjunga på svenska, exempelvis Ulf Lundell, Eldkvarn, Kent, Bob Hund, Mikael Wiehe, Veronica Maggio, Lars Winnerbäck, Magnus Uggla, Niklas Strömstedt, Anders Glenmark, Orup, Håkan Hellström, Marie Fredriksson, Timbuktu med flera.

En annan kategori är artister som enbart sjunger på engelska, som Abba, Roxette, Europe, Ace of Base, The Cardigans, Sophie Zelmani, The Hives, The Soundtrack of Our Lives, José González, Lykke Li, Robyn, Anna Ternheim, Seinabo Sey, First Aid Kit med flera.

En tredje mindre kategori är de som sjunger både på engelska och svenska. Det vanliga är att man börjat på det ena språket, vanligen engelska, och sedan bytt. Eva Dahlgren och Tomas Ledin sjöng mest på engelska i början, men gick sedan över till svenska, och det samma gäller till exempel Frida Hyvönen, Titiyo och Mando Diao. Det finns även grupper som vanligtvis sjunger på svenska men som gjort engelska versioner av sina låtar. Kent har gjort engelskspråkiga versioner av sina album *Isola* och *Hagnesta Hill* och Bob Hund har gjort ett engelskspråkigt album under namnet Bergman Rock. Medan Kent översatte sina svenska låtar gjorde Bob Hund/Bergman Rock helt nytt material.

Ett specialfall är Laleh som växlar mellan engelska och svenska på sina album, och som på sitt första till och med sjöng på persiska, hennes föräldrars språk.

Analys

Den analys av skillnader mellan rock- och poptexter på engelska och svenska som följer här bygger på de mycket mer detaljerade analyser jag tidigare gjort i böckerna *Svensk rock* och *Rock på svenska* (Lilliestam 1998:151–235 och 2013a:263–280). Dessa analyser baseras i sin tur på dels närläsningar och närlyssningar av ett mycket stort antal rocktexter av svenska artister och dels på vad svenska artister i olika sammanhang sagt om sitt textskrivande och om hur de uppfattar språken. En del material från musik- och dagspress från efter 2013, när *Rock på svenska* kom ut, har också arbetats in i texten.

Många låtskrivare har uttryckt starka åsikter om skillnaderna mellan att sjunga på svenska eller engelska. Så låt oss se vad de har att säga. Annika Norlin, som artist känd som Säkert! och Hello Saferide, har en självklar, enkel och jordnära förklaring: ”Engelska är inte mitt modersmål, jag är född i Sverige och därför vill jag sjunga som att jag kommer från Sverige”. (Norlin 2014:23)

Joakim Berg i Kent har sin bestämda åsikt:

När man skriver musik på svenska, så inser man snabbt att man inte kan hålla på och bullshitta. På engelska kan man göra det. Det är nån annans språk som man bara lånar. På svenska måste man fan säga någonting. (Joakim Berg i Kent i Göteborgs-Posten 3 oktober 1997)

Joakim Thåström, från grupperna Ebba Grön och Imperiet och efter dem soloartist, är extremt kritisk mot engelska texter skrivna av svenskar:

Jo, nittio procent är ju vedervärdigt, fullständigt uttryckslöst. Jag tror de flesta människor gör det för att de är fega och det är enklare att gömma sig bakom engelska standardfraser. De låter som sångare utan kontakt med sina egna hjärtan. Det blir ju hundra gånger mer på riktigt på svenska. Det är ju det som är så fantastiskt, varje ord väger blytungt. Men det finns ju lysande undantag: folk som skriver och sjunger bra grejer på engelska här också. (Thåström i Cederskog 2009)

Eva Dahlgrens relation till språken är ganska sammansatt och hon diskuterar såväl innehållsmässiga och emotionella som strukturella aspekter:

Svenska har närhet, konsonanter och en fantastisk inbyggd melodi. Det blir inte samma typ av låt som när jag skriver på engelska. Jag tror att om man nu inte är tvåspråkig, så blir det en liten omväg i hjärnan när man hör en engelsk text. Bilderna i huvudet blir annorlunda. Svenska får en oslagbar direktkontakt. [...] Jag skriver ofta på engelska och översätter sedan till svenska just för att jag vill åt den engelska fraseringen i musiken. (Eva Dahlgren i Språktidningen nr 3 2010:18)

I ett annat sammanhang säger hon:

Jag skulle förlora någonting om jag skrev på engelska. Det är ju många låtar som helt och hållet spricker på att det inte funkar. Det funkar bra på engelska med den rytmen i det språket, men när man översätter det till svenska, med en helt annan rytm, så faller hela låten pladask. (Eva Dahlgren i Löwstedt [red.] 2001:207)

Peter LeMarc har enbart skrivit på svenska:

Någon gång i de tidiga tonåren började jag skriva texter på svenska. Det kändes mer på riktigt. Svenskan är mitt modersmål. Det språk jag drömmer och tänker på. Varje ord har sin egen nyans, sin särskilda historia. Om jag skulle skriva på engelska vore det som att skriva genom ett filter. Ett sätt att gömma sig. (LeMarc 2009:26)

Det är nog svårare att skriva texter på svenska. Det är naknare. Gör man en text på svenska tas den emot mera seriöst, tror jag. För mig skulle det kännas väldigt konstigt och konstruerat att sjunga mina låtar på engelska. Det skulle vara att förstöra lite av magin i dom. (Peter LeMarc i Lodén 1989:70)

Sångerskan Titiyo hade enbart sjungit på engelska fram till dess att hon gjorde albumet *13 Gården* 2015 med svenska texter. Hon säger:

Språket blir så direkt när man sjunger på svenska. Det är lätt att hamna i klichéer. Jag har också upptäckt att det måste vara talspråk i texterna för att det ska kännas naturligt. ”Jag ger mig av” det kunde jag inte sjunga, till exempel. (Titiyo i Sundström 2014)

Björn Dixgård, sångare i Mando Diao, menar:

Allt får ju en djupare innebörd när man framför det på sitt modersmål. Det måste jag ändå säga. Att sjunga på engelska gillar vi ju uppenbarligen också men ... det är liksom mer teater i det. (Björn Dixgård citerad i Joelsson 2020)

Frida Hyvönen har en ganska nyanserad bild av språkvalet:

Det jag märker personligen är att jag med engelska språket kan uppskatta friheten av att vara oplacerbar. Det är ett språk som tillhör alla. Uttalet är fritt och språket har fler ord än svenskan. Å andra sidan ger svenskan en annan sorts frihet eftersom det helt enkelt är mitt modersmål. Det gör att mitt självförtroende är större när jag skriver på svenska. Mina svenska texter är också mer präglade av mina dialekter, där spåren av mitt liv sitter. Jag har också upplevt att fler svenska lyssnare hör vad jag faktiskt sjunger när jag kör på svenska, för en svensk publik blir det ju på ett naturligt sätt mer personligt och direkt. (Frida Hyvönen i STIM-nyheter 6 oktober 2019)

Att ett byte av språk kan vara fyllt av kval och osäkerhet vittnar Danny Saucedo om när han för första gången gav ut en låt med svensk text:

Jag hade sån jävla ångest kvällen innan singelsläppet. Engelskan hade varit en slöja mellan mig och mina lyssnare, ett skönt filter. Nu var det som att någon skulle få läsa alla mina dagböcker. [...] Jag belönades för att vara sann mot mig själv. (Danny Saucedo i Daun 2018)

Mikael Wiehe har ett mera ideologiskt pragmatiskt synsätt där han framhäver både artisters möjligheter och ansvar:

Vad det handlar om är ett uttryck som har med våra liv att göra. Rolling Stones kan fan i mej inte beskriva hur det är att bo i Malmö, men det kan en Malmöbo göra. Där är vi oslagbara. Vi har liksom hemmaplan. Våra möjligheter som svenska textförfattare och delvis också vårt ansvar ligger i att beskriva den verklighet som är vår. (Mikael Wiehe i Lodén 1989:112)

Alla citaten hittills hyllar svenskan som språk att uttrycka sig på. Men det finns givetvis andra uppfattningar. Per Gessle i Roxette säger:

Svenskan är inte alls lika musikalisk som engelskan eller franskan. Det är dessutom lättare att gömma sig på engelska eftersom det finns fler klassiska rock-klyschor. Baby, yeah, hey och så vidare. [...] Engelskan har fler pop-ord att jonglera med, men tematiskt är det ingen skillnad. (Per Gessle i Språktidningen nr 3 2010:16)

Här är ytterligare några vittnesmål:

Att sjunga på engelska gjorde att man slapp känna sig generad. Det blev enklare att gå upp på scenen och ”vara någon annan”. Fortfarande femton år senare så har jag ungefär samma anledning till att sjunga på engelska. (Niclas Frisk i Atomic Swing i Musikermagasinet nr 11 1994:54)

Jag tror aldrig att jag skulle kunna skriva låtar på svenska. Engelska är för mig ett mer färgrikt popspråk. Med fler nyanser och en frasering och rytm som gjord för rocken. (Robert Jelinek i The Creeps i Musikermagasinet nr 6 1990)

I Straitjacket sjöng jag mest på engelska. Det var lättare att gömma sig bakom orden då och så gjorde det ingenting om man glömde texterna. Det var lättare att improvisera på engelska och allt lät mycket bättre. Det har jag alltid tyckt. (Freddie Wadling i Lagerström 2010:49)¹⁰

Hur kan då detta sammanfattas? Går det att hitta några mönster? Varför väljer man det ena eller det andra språket? Vi börjar med frågan varför man sjunger på engelska.

För det första. Om man strävar efter att göra internationell karriär måste man sjunga på engelska. Då duger inte svenska. Att sjunga på svenska innebär att man begränsar sina karriärmöjligheter till Sverige och i viss mån till de andra nordiska länderna. Det finns ett litet antal icke engelsktalande artister som haft internationell framgång trots att de sjungit på sitt eget språk, som exempelvis tyska Rammstein och Kraftwerk och fransk/spanska Gypsy Kings. Bara en handfull låtar sjungna på ett annat språk än engelska har varit stora hits på den amerikanska Billboard-listan, exempelvis Nenas ”99 Luftballons” från

10. Många fler citat återfinns i Lilliestam (1998:151–235) och Lilliestam (2013a:263–280).

1984 (som sjöngs på tyska) eller ”Sukiyaki” med japanen Kyu Sakamoto 1963 (som sjöngs på japanska).

En andra anledning att sjunga på engelska är att man anser att engelska låter bättre än ens eget språk. Engelska är ju trots allt rockmusikens originalspråk. Språkljuden, de böjliga vokalerna ofta med diftonger, prosodin och språkmelodin, frasering och rytmer, betoningar och accenter är grundläggande för musikens övergripande sound och karaktär och bidrar också till att orden ligger bra i munnen. Dessutom finns ett stort förråd av verbala klichéer och standardfraser som följer med på köpet.

För det tredje är det många som upplever att det är mera krävande, avslöjande, utlämnande och ”naket” när man sjunger på sitt modersmål. Man måste stå för vad man säger. Språket blir ”direkt” säger Titiyo, texten får en djupare innebörd när man sjunger på svenska menar Björn Dixgård. Engelskan gör det möjligt att ”gömma sig” bakom orden, att låtsas tala om stora känslor utan att man egentligen menar dem. Man spelar helt enkelt en roll. Som den svenske bluesångaren Rolf Wikström har hävdad: ”Det är lätt att säga ’I love you baby’, men säger du ’jag älskar dig’ blir det allvar med en gång” Lodén (1989:18). Orden ”jag älskar dig” är dessutom mer laddade på svenska än på engelska.

Alla sångtexter och berättelser har sitt ursprung i de livsomständigheter, förutsättningar, språk och vanor i den kultur de emanerar från. Ett synnerligen vanligt tema i amerikansk rocklyrik – förutom det eviga temat kärlek – är långa resor, tåg, flodbåtar, bilar och highways och att man besjunger mytiska platser (som ”Södern”, ”The Bayous”, Mississippi) och inte minst städer (som New Orleans, Memphis, Nashville eller LA). Dessa eller liknande teman är sällsynta i svenska rocktexter. I Sverige sjunger vi oftare om naturen, skogen, havet och stranden och småstaden.

Sångtexter, på vilket språk som helst, kan givetvis upplevas som sound eller som ljud utan semantisk innebörd, men de kan likväl ha en mening, alltså betyda något för den som lyssnar även om det inte kan uttryckas verbalt. Det finns ju en katalog av semantiskt meningslösa uttryck i texter som kan ha en stark emotionell kraft, från ”a-wop-bop-loo-wop-alop-bam-boo” till ”la-la-la” eller ”sha na na” i olika varianter. Och tänk på uttoningen av The Beatles ”Hey Jude”, där man sjunger en melodislinga med texten ”na nana nanana naaa” i nästan fyra minuter. Vad betyder egentligen det? Få skulle nog säga att detta är meningslöst, men meningen ligger inte på ett semantiskt plan utan på emotionella, musikaliska och melodiska.

Den brittiske musiksociologen Simon Frith har gjort några insiktsfulla iakttagelser om texter:

In songs, words are the signs of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (which is why some singers, such as The Beatles and Bob Dylan in Europe in the sixties, can have profound significance for listeners who do not understand a word they are singing). [...] It is not just what they sing, but the way they sing it, that determines what singers mean to us and how we are placed, as an audience, in relation to them. (Frith 1988:120f)

För att ytterligare komplicera Friths tankar kan vi addera problemet dialekter. Före 1970-talet var det vanliga att så gott som alla svenska schlager- och popsångare sjöng på rikssvenska. Även de som i vardagslag talade på utpräglad dialekt undertryckte den när de sjöng. Två av få undantag från detta var skåningen Edvard Persson och göteborgaren Lasse Dahlquist. I de flesta fall sågs dialekt som något mer eller mindre töntigt. Ett bra exempel är lantlollan i låten ”År du kär i mig ännu, Klas-Göran”, som sjöngs av Lill-Babs 1959 på diffus lantlig dialekt.¹¹

I mitten av 1970-talet sjöng Peps Persson blues inte bara på svenska, vilket bara det var uppseendeväckande och nytt, utan på klingande skånska på sitt album *Peps Blodsband*. Hoola Bandoola band från Malmö sjöng på rikssvenska på sina tre första album, men på det fjärde, *Fri information* från 1975, sjöng man på skånska med tungrots-r, och både Mikael Wiehe och Björn Afzelius från bandet fortsatte senare att sjunga på skånska i sina solokarriärer.

Möjligen är acceptansen av dialekter inom ”populärmusiken” en indikator på ett större attitydskifte som låg i tiden. Vid ungefär samma tid, i mitten av 1970-talet, började dialekter även godtas hos nyhetsuppläsare och hallåmän i radio och tv. Innan dess ansåg Sveriges Radios och Sveriges Televisions ledningar att man måste arbeta bort alltför tydliga dialekter eftersom så många lyssnare reagerade negativt. Idag kan en tydlig dialekt, åtminstone i vissa sammanhang, exempelvis reklam, sannolikt snarare framstå som en tillgång och en sorts äkthetsmarkör.

Peps Persson har sagt:

Att jag sjunger på skånska är oerhört viktigt. Rikssvenskan skulle jag aldrig överhuvudtaget kunna sjunga på. [...] det är ju det talade språkets dialekt som hela tiden bildar underlag för ens musikaliska språk, det tror jag gäller alla och envar.

11. Även i Danmark vid samma tid uppfattades texter på danska i tidens ”pop” som sämre (Smith-Sivertsen 2013).

[...] *Egentligen blir ju ens dialekt kraftigare när man sjunger, åtminstone min. Jag sjunger bredare än jag pratar skånska.*
(Orkesterjournalen oktober 1987)

Även Mikael Wiehe är inne på liknande tankar:

Skånskan är mitt språk. Det finns en energi och tyngd i malmöitiskan, en attityd som jag inte kan översätta till stockholmska eller engelska. (Språktidningen nr 3 2010:20)

Dialekten är också en självklar del av ett framförande och det musikaliska uttrycket. Vi minns texter som de sjungs, med sångarens sound, sångsätt, frasering och uttal – och dialekt. Det är också besvärligt att byta dialekt när man själv ska sjunga en låt man kan. Att sjunga Peps ”Hög standard” eller Timbuktus ”Alla vill till himlen”, för att ta två exempel, på standardsvenska är väldigt svårt. På sitt eget språk kan man ha en hög sensitivitet för dialekter och vi kan ofta lätt identifiera varifrån en människa kommer. På ett främmande språk är det betydligt svårare. En svensk sångare som sjunger på cockney eller djup amerikansk sydstatsdialekt är lite svårt att tänka sig.

Villkoren för musikskapandet har förändrats med tiden även av de tekniska förutsättningarna. Idag görs många låtar inte av enskilda låtmakare eller av band utan av produktionsteam som kan vara både nationella och internationella. Inte sällan sitter man dessutom på olika ställen i världen och skapar musiken gemensamt där digitala utkast och skisser till låtar far fram och tillbaka över världen. Flera av dessa låtmakare är svenskar, som Max Martin (Martin Sandberg), men det finns fler, som Red One (Nadir Khayat), Bloodshy and Avant (Christian Karlsson och Pontus Winnberg) och Shellback (Karl Johan Schuster). Även Laleh arbetar på detta sätt. Målet är att skriva internationella hits för olika artister, och under sådana omständigheter är det givna språket engelska och målgruppen är stor och diversifierad och bestående av människor från olika kulturer och med olika språk, men där engelskan blir ett slags lingua franca.

Föreställningen att låtar är personliga utsagor och uttryck för vad upphovsmannen vill berätta eller känner håller inte i detta sammanhang. Inte heller tanken på autenticitet, i betydelsen att en låt är ett sant uttryck för en människas upplevelse och att den som sjunger verkligen menar vad hen sjunger (Lilliestam 2013:28ff). Detta säger dock ingenting om hur publiken upplever det och hur individer eller grupper av människor mycket väl kan göra en sång till ”sin” och uppleva den som i någon mening autentisk.

Varför väljer då svenska artister att sjunga på svenska?

Det enklaste och mest självklara svaret är att man är svensk och vill sjunga på sitt modersmål. Ett annat svar är att om orden och texten är

viktiga för en, om man vill berätta en historia på ett nyanserat vis och om man vill vara personlig, poetisk eller politisk gör man det mycket lättare och bekvämare på sitt modersmål än på ett främmande språk. Det är lättare att hitta de rätta orden och de riktiga språkliga nyanserna. Man kan dessutom falla tillbaka på en hel katalog med mer eller mindre subtila kulturella referenser och anspelningar: berättelser, citat, bevingade ord, kända personer, kända platser, historiska händelser och gestalter, myter.¹²

Många svenska låtskrivare erkänner sin påverkan från äldre svenska diktare och ger också uttryck för den genom att tonsätta sådana dikter. Mando Diao har genom hela sin karriär så gott som uteslutande sjungit på engelska. Men på sitt album *Infruset* från 2012 tonsatte gruppen dikter av Gustaf Fröding. På albumet fanns låten ”Strövtåg i hembygden” som låg på Svensktoppen i 167 veckor, varav 86 som etta, vilket är rekord. Det kan givetvis tolkas som ett tecken på den genomslagskraft som Frödings naturlyriska dikter från ett svunnet Sverige har fortfarande idag. Frödings dikter tonsattes i populärmusikalisk dräkt redan 1971 av Sven-Ingvars. Bluesångaren Rolf Wikström är en bland många musiker som satt musik till dikter av Nils Ferlin.¹³

Grundmönstret

Grundmönstret är följande. I rocktexter skrivna på engelska av svenskar har gatorna inga namn och det har sällan personer och platser heller. Detaljerade beskrivningar av föremål eller ting är sällsynta. Miljön i sångerna är ett slags kulturellt ingenmansland. Typiska detaljer och kulturella markörer som avslöjar i vilken miljö eller trakt vi befinner oss undviks. Man sjunger helt enkelt inte om Åke och Ulla som bor i Örskälljunga och kör en gammal Volvo Amazon. Man blandar inte in svenska ord eller namn i en engelsk text.

Dessutom strävar vanligtvis artisterna i den här kategorin efter ett uttal med en god engelsk accent och att låta som en engelsman eller amerikan eller, oftast, någonting däremellan. Få svenska sångare är emellertid konsekventa när det gäller att sjunga med brittiskt eller amerikanskt uttal och dito diktning, och alla är sannolikt inte klara över skillnaderna mellan de två, exempelvis när det gäller uttal av ord som ”dance”, ”chance”, ”can’t” eller skillnaderna mellan ord som ”sidewalk”/”pavement”. Subtila detaljer, som Abbas tonlösa ”s” när de ska vara tonande (som i deras typiska uttal av ordet ”music”) avslöjar lätt sångarens icke-engelska ursprung.

Nu behöver ju detta inte alls innebära att texterna nödvändigtvis är av sämre kvalitet. Ett band som *The Soundtrack of Our Lives* med sångaren och textmakaren Ebbot Lundberg har ambitiösa och ofta humoristiska och lekfulla texter. Albumtitlar som *Welcome to the Infant Freebase* eller *Extended Revelations for the Psychic Weaklings of the Western Civilisation*,

12. Observera att detta inte betyder att svenskar inte kan skriva personliga, poetiska eller politiska texter på engelska – bara att det generellt är lättare att göra detta och göra sig själv förstådd på sitt första språk.

13. Ett specialfall när det gäller svenska texter som också förtjänar uppmärksamhet från forskningen är när svenska artister gör översättningar av engelskspråkiga sångares alster. Ett exempel är Mikael Wiehe som har översatt och sjungit in sånger av Bob Dylan och Leonard Cohen (en del tillsammans med Ebba Forsberg).

eller låttitlar som ”Mantra Slider”, ”Firmament Vacation”, ”Embryonic Rendezvous”, ”Broken Imaginary Time”, ”Universal Stalker” och ”Transcendental Suicide” vittnar om influenser från grupper som Pink Floyd, Love, The Doors eller Jefferson Airplane från det sena 1960- och tidiga 70-talet med sångtitlar som ”Embryonic Journey”, ”Interstellar Overdrive”, ”Astronomy Domine”, ”Soul Kitchen”, ”Moonlight Drive”, ”The Good Humour Man He Sees Everything Like This”. Både bandets namn och hur dess musik låter pekar också bakåt i historien till just perioden kring 1970. Ebbot Lundbergs texter innehåller sällan svenska eller överhuvudtaget tydliga nationella kulturella markörer (förutom de mer eller mindre givna engelsk/amerikanska), men han startar ofta från eller bygger på engelska vardagsfraser som ”mind the gap” eller ”take away” som ibland kan utvecklas åt överraskande håll.

Vad karakteriserar innehållet i texterna om man sjunger på svenska? Tendensen är tydlig att man då sjunger om Sverige och svenska ting och använder sig av svenska kulturella referenser av olika slag. Många av de saker som inte har namn i engelska texter får ofta namn i svenska.

Men givetvis finns det svenska artister, oavsett om de sjunger på svenska eller engelska, vars texter är kulturellt mer eller mindre neutrala. Det kan gälla om texten har ett filosofiskt tema eller handlar om relationer där den kulturella och geografiska miljön inte är så viktig, som i en del texter hos Sophie Zelmani, The Ark, Eva Dahlgren eller Jacob Hellman.

Grundmönstret i skillnaderna mellan svenska och engelska texter skrivna av svenskar är, med andra ord, inte hundraprocentigt giltigt, men kan ses som en mycket stark tendens. Låt oss se på några fler exempel.

Gruppen Torsson, som alltid sjunger på svenska, har funnits sedan mitten av 1970-talet. Deras texter handlar ofta om i rock- och popsammanhang ovanliga för att inte säga osannolika teman, som ”Elmia – jordbruksutställning”, älgjakt, fotbollslag och fotbollsmatcher från förr, som i låten ”Det spelades bättre boll på Gunnar Nordahls tid”, eller den gamla västtyska bilen DKW (i ”Jag minns en gammal bil”), så vanlig i Sverige på 1950-talet, med sin illaluktande tvåtaksmotor (”en västtysk produkt, känslig för kyla och fukt”). Inget av dessa teman förekommer, såvitt jag vet, i engelska eller amerikanska texter. Torssons texter skrivs ofta med en skarp och humoristisk blick för de väsentliga och oväsentliga detaljerna i svenskt vardagsliv i det nära förgångna, alltså 50- och 60-talet.

Det finns en uppsjö av låtskrivare och artister på vilka dessa allmänna karakteristika stämmer in: Ulf Lundell, Eldkvarn, Peter LeMarc, Håkan Hellström, Timbuktu, Lars Winnerbäck, Svenne Rubins. Flera av dem sjunger uppenbart om sina hemorter, som anmärkningsvärt ofta inte är storstaden utan mindre städer och orter, och det handlar om barndomsminnen, platser, personer, fenomen, detaljer och händelser i lokalsamhället eller i Sverige.¹⁴ Det torde vara svårt att sjunga om dessa ting på engelska.

14. För fler detaljer om detta, se Lilliestam (1998:151–235) samt flera ställen i Lilliestam (2013a).

Lars Winnerbäck använder begrepp som tandläkarväder, A-kassa och konsumkort. Håkan Hellström skildrar ingående 2000-talets Göteborg och de generationer som vuxit upp där och då med platsangivelser och referenser till personer, som Vasastan, Gårdakvarnar (syftar på fotbollslagets GAIS supporterklubb), Hurricane Gilbert, Lena, krogen C'von, protesfabriken, Magasinsgatan, Gullbergsvass, Brännö. Både Thåström och Titiyo besjunger miljöerna i sina uppväxter på albumen *Skebokvarnsv. 209* (2005) respektive *13 Gården* (2015).

Ett annat illustrativt exempel är Per Gessle. När han skrev låtar för Roxette var de alltid på engelska med kulturella referenser som Hollywood Hills, Harley Davidson och standardfraser som "how do you do", "do you wanna be my baby", "it's alright". Och givetvis även en stor mängd av "love" och "I", "you", "me", "we". Som soloartist eller låtmakare åt sitt svenskspråkiga band Gyllene Tider sjunger han om Harplinge, Tylösand, vännen Håkan Stjärna, stadsdelen Kärleken i Halmstad och floden Nissan. Sådana lokala referenser förekommer inte alls i Roxettes låtar. Marie Fredriksson, andra halvan av Roxette, hade ju också en solokarriär som lågmäld eftertänksam svenskspråkig singer-songwriter som var en kontrast till hennes rockiga och utagerande karaktär i Roxette. Hennes svenska sånger handlar ofta om kärlek, melankoli, saknad, att vandra på stranden om hösten och liknande.

Annika Norlin är en singer-songwriter som sedan 2005 upprätthållit två karriärer. Under namnet Säkert! sjunger hon på svenska med mängder av referenser till svensk kultur: folköl 3,5, statoilmacken, plocka svamp, kräftfesthattar, Kjell Höglund, 4H, snaps, Hydman Vallien-glas, daggstänkta berg. Som Hello Saferide sjunger hon på engelska men då innehåller hennes sånger inga svenska kulturella referenser alls men däremot många amerikanska eller "internationella" som Falcon Crest, Alcatraz, Spiderman, Florence Nightingale, Golden Gate, Lorenzo Lamas, Merle Haggard och Yahoo.

Annika Norlin gjorde 2011 ett album med sina svenska Säkert!-sånger översatta till engelska. Då uppkom givetvis problemet med hur man ska översätta eller förklara svenska uttryck och referenser till engelska, och inte förvånande har hon undvikit de flesta, men några finns kvar. "Folköl 3,5" har blivit "cheap beer 3,5". Det är emellertid ganska uppenbart att hon inte bor i London eller Los Angeles utan i en norrländsk småstad, men referenserna är ibland lite vaga. En intressant detalj är att hon blandar sin lätt amerikanska accent med ord och uttryck som hon uttalar som om de vore svenska, som namnet Fredrik eller namnet på en pub som heter Dova, fast de mycket väl skulle kunna uttalas på engelska för att passa den in i den lingvistiska omgivningen.

Genre spelar också en roll när det gäller valet av språk. De genrer där det verkar mest naturligt att sjunga på svenska är singer-songwriters och de genrer där poetiska texter och framförallt berättande är centralt. De stora förebilderna här är exempelvis Bob Dylan, Leonard Cohen,

Joni Mitchell och Bruce Springsteen. Vägen från deras sätt att skriva texter till svenskar som Peter LeMarc, Eldkvarn och Håkan Hellström är inte lång. Den här typen av rockmusik blandar sig lätt och gärna med den svenska vistraditionen. Under de senaste 25 åren har även en stark svenskspråkig tradition av hiphop utvecklats med artister som Latin Kings, Petter och Timbuktu. Hiphopen har för övrigt följt samma mönster som rockmusiken tidigare: svenskar börjar med att härma och rappa på amerikanska innan man efter ett antal år känner att man vill använda sitt eget språk.

De genrer där svenska texter används minst är förmodligen disco, modern dansmusik eller klubbmusik, där genretypiska standardfraser inte låter så bra på svenska och kan få dubbelbottnade eller dunkla betydelser. Det låter helt enkelt inte bra att sjunga "låt oss dansa" istället för "let's dance" eller "upp och rör på kroppen" istället för "get up and move your body" för att ta ett par banala exempel. I det senaste fallet låter det lätt mera som gympinginstruktioner än som tuff och svängig dansmusik. Inom svensk metal har det varit vanligast med engelska texter, men under senare år har det kommit fram allt fler metal-band som sjunger på svenska.

Nya mönster?

Sammantaget verkar ju detta vara en solid teori som håller väl för en granskning utan undantag och problem. Ja, generellt håller sannolikt teorin ganska väl, men det finns tendenser som dykt upp under senare år som pekar åt delvis nya håll och får den teoretiska båten att gunga lite.

En del artister under 2000-talet verkar närma sig språkfrågan från ett delvis annat håll. Singer-songwritern Jens Lekman sjunger på engelska men blandar in svenska och engelska kulturella referenser när han sjunger om de politiska demonstrationerna och oroligheterna i Göteborg i samband med EU-toppmötet och president George Bushs besök 2001, "the cold Swedish winter", radiostationen NRJ. Ett av hans album har titeln *Night Falls over Kortedala*, och han översätter namnet på förorten Hammarkullen till Hammer Hill. I en låt, "Kanske är jag kär i dig", är verserna på engelska medan titeln och låtens hakefras är på svenska.

En del yngre sångare verkar inte längre sträva efter att låta brittiska eller amerikanska. De snarare framhäver än döljer sin svenska accent. Hos en del kanske det inte bara är ok att låta svenskan skina igenom utan det är rent av en ambition att *inte* låta brittisk eller amerikansk.

Det tycks finnas en förändrad attityd till engelska både genom att man blandar ord från engelska och svenska och att man inte försöker låta som om engelska var ens modersmål. Om detta stämmer, om det är en trend eller bara ett tidsfenomen kan vi inte veta ännu. Det är vanligare

än någonsin med möten mellan människor som kommer från olika kulturer och talar olika språk och inte har engelska som modersmål, vilket kanske leder till en hållning där det är inte bara acceptabelt utan rent av ses som mera ärligt att låta sin egen accent lysa igenom.

Avslutning

Sångtexter handlar om något, beskriver något, berättar en historia från någons perspektiv. Berättelser och sånger är en sorts kulturella indikatorer på tillståndet vid en viss tid och plats. De skildrar vad vi upplever, tänker på, gläds åt, vad vi önskar och vad vi är rädda för, dilemman och problem, attityder, drömmar och visioner. Och de färgas givetvis också av tidens språkliga förändringar.

Studier av grammatik, vokabulär och i vid mening hur engelska texter skrivna av svenskar är uppbyggda och konstruerade finns inte. Det är märkligt med tanke på engelskans starka ställning i Sverige och den ofta återkommande diskussionen om detta. Sångtexter borde vara utmärkta studieexempel för språklärare och -forskare.

Det centrala med rocktexter från 1950- och 60-talen var ofta inte det semantiska innehållet utan soundet. Det skulle låta amerikanskt eftersom det i svenska öron lät tufft, aggressivt, framåt och framstod som en symbol för modernitet och att vara ”inne”. Svenskan upplevdes ofta som gammaldags och töntig och hade inte samma emotionella kraft som engelskan. Engelskan var ny och fräsch och fräck, svenskan invand och ospännande.

För många, både musiker och publik, kan det fortfarande vara så, men svenskan, inklusive dess dialekter, har idag en helt annan och starkare status som språk i rock- och poptexter i kraft av att en stark tradition att skriva på språket har etablerats. Men kanske det också beror på sammanhanget hur man ser på språken. En människa lyssnar på texter och uppmärksammar, tolkar och analyserar dem med utgångspunkt i sina egna vanor och intressen, kunskaper och förmågor – inte minst språkliga – liksom i situationer, behov och aktiviteter.¹⁵

Sångtexter kan användas på olika sätt av olika lyssnare. Det finns dem för vilka texter är oerhört viktiga vare sig de är på engelska eller svenska – och dem som inte bryr sig om texter alls. Men det finns sannolikt en tendens till att många svenska lyssnare upplever att texter på svenska ”kommer närmare” och uppfattas mer direkt. Många berättar att de kan texter och gärna sjunger med när de lyssnar hemma, kör bil eller går på konsert. Att man kan texterna och kan sjunga med ökar kvaliteten av konsertupplevelsen. Det är inte ovanligt att man skriver ut och samlar på texter eller citat i pärmar, kalendrar eller dagböcker. Sångtexter kan fungera som en sorts konversations- eller diskussionspartners, då man jämför sina egna upplevelser med andras som skildras i en text och gör

15. Se Bossius & Lilliestam (2011) och Lilliestam (2020).

det hela till en slags vardaglig självterapi. Det stora intresset för sångtexter manifesteras också i den ökande mängden av böcker där artister publicerar sina texter och ibland diskuterar dem och ger en bakgrund.¹⁶

Men det är givetvis inte bara texterna som är meningsbärande utan också musiken i kraft av dess stil, sound och emotionella kraft och de känslor, associationer, referenser och minnen som förknippas med musiken. En sång är en kombination av musik och text, av musikaliska och verbala uttryck, och båda har givetvis stor betydelse för hur en sång uppfattas och vilken emotionell slagkraft den har. Av detta skäl är det viktigt att undersöka och analysera *både* text och musik och även hur de samverkar.

Det är heller inte alltid lätt att skilja mellan semantiska och icke-semantiska betydelser i en text. Sånglyrik kan inte analyseras på samma sätt som skriven text. Sångtexter är – *sjungna!*¹⁷ De ska analyseras och förstås i kontexten av musikstil, melodi, ackompanjemang, sångsätt, röstkvalitet – och särskilt i ljuset av vem sångaren är och hur hen låter och sjunger. Vokala effekter av allehanda slag (glidningar i tonhöjd, växlingar i röstkvalitet, uttal, suckar, viskningar, skrik, stön, skratt ...) bidrar till skapandet av mening. Av detta följer att valet av språk och dialekt inte bara har semantiska konsekvenser utan även vad vi i vid mening kan kalla semiotiska.

Det finns många anledningar att undersöka inte bara sångtexters semantiska innehåll och vad de berättar utan även grammatik, vokabulär och allmän uppbyggnad, vare sig texterna är på svenska eller engelska. När det handlar om engelska texter skrivna och sjungna av svenskar, alltså människor som inte har engelska som modersmål, adderas en extra dimension till problemet.

I den här artikeln har jag velat belysa några olika aspekter av frågor kring skillnader mellan rocktexter på svenska eller engelska skrivna av svenskar. Men temat är enormt stort, och det finns, som påpekats, inte mycket forskning. Några frågor som vore viktigt och intressant att få belysta och undersökta skulle kunna vara:

- Vad karaktäriserar rocktexter på svenska inom olika genrer? Hur påverkas innehållet av språket?
- Vad karaktäriserar det engelska språk som används i engelskspråkiga sångtexter av svenskar?
- Finns det skillnader när det gäller vilka teman brukar tas upp i texter på olika språk?
- Hur ser låtskrivare, artister och andra aktörer på valet av språk?
- Hur ser lyssnarna på valet av språk? Vilken betydelse har språket för receptionen av texter och för sättet att lyssna?

16. Tyvärr finns inte särskilt mycket receptionsforskning kring sångtexter, alltså om hur texter används, tolkas och förstås av dem som lyssnar. Se dock exempelvis Bossius & Lilliestam (2011) och Lilliestam (2020). En något ålderstigen men läsvärd studie är Christensen & Roberts (1998).

17. Vilket många gånger har påpekats av både forskare och musiker – jfr. citatet av Simon Frith. I sin Nobelföreläsning framhåller Bob Dylan (2018): "songs are unlike literature. They're meant to be sung, not read".

- Hur ser diskussionen om val av språk i sångtexter ut i olika länder och hur arbetar låtskrivare i praktiken?
- Hur speglar sångtexter ett föränderligt samhälle?

Här finns alltså uppslag till ett flertal forskningsprojekt som kan belysa och avslöja föränderliga kulturella mönster och ideologiska förändringar. ■

Referenser

TV-program

”Benny Andersson”. SVT2. 21 januari 1997.

Fonogram

Chris Lennert och hans Rivande Rockar 1957/1995. *Det var bättre förr. Våra svenska rock & popfavoriter 1954–1969*. [”Tutti Frutti”] (Karusell 551 555 – 2).

Dylan, Bob 1966. *Blonde on Blonde*. [”Visions of Johanna”] (CBS C2L 41).

Hello Saferide 2005. *Introducing Hello Saferide*. (Razzia Records RAZZIA 018).

Hello Saferide 2008. *More Modern Short Stories From Hello Saferide*. (Razzia Records RAZZIA 100).

Hep Stars 1965/1992. *The Hep Stars, 1964–69!*. [”Sunny Girl”] (EMI – 4750312).

Holm, John (1972). *Sordin*. [”Ett enskilt rum på Sabbatsberg”] (Metronome 5053105-6922-2-4).

Lekman, Jens 2007. *Night Falls over Kortedala*. [”Kanske är jag kär i dig”] (Service Serve 031).

Rock-Rolf och hans Satelliter 1957/1997. *Rotmosrock. Den första svenska rocken 1953–1959*. [”Stockholm rock”] (Svenskt Rockarkiv. ROCKA-01).

Soundtrack of Our Lives 2011. *Golden Greats No. 1*. (Akashic Records. LIW-00002-2).

Säkert! 2007. *Säkert!* (Razzia Records RAZZIA 046).

Säkert! 2010. *Facit*. (Razzia Records RAZZIA 157).

Säkert! 2011. *På engelska*. (Razzia Records: RAZZIA 185).

Torsson 1999. *ELMIA – jordbruksutställning*. [”Jag minns en gammal bil”, ”Det spelades bättre boll”] (Rim & reson RR CD 2018).

Litteratur

Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars 2011. *Musiken och jag. Rapport från forskningsprojektet Musik i Människors Liv*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Cederskog, Georg 2009. Konversation med Joakim Thåström i kommentarhäftet till cd-albumet *Be-bop-a-lula hela jävla dan*. Universal 060252725724.

Christensen, Peter G & Roberts, Donald F. 1998. *It's Not Only Rock & Roll. Popular Music in the Lives of Adolescents*. Creskill, New Jersey: Hampton Press.

- Daun, Christian 2018. "Vill inte längre rätta in sig i ledet".
Göteborgs-Posten Två Dagar 10 mars 2018.
- Dylan, Bob 2017. *The Nobel Lecture*. New York: Simon & Schuster.
- Frith, Simon 1988. "Why Do Songs Have Words?" I: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Red. Simon Frith. Oxford: Polity Press.
Göteborgs-Posten 3 oktober 1997.
- Joelsson, Filip 2020. "Det mänskligaste albumet som Mando Diao har gjort".
Göteborgs-Posten 3 april 2020.
- Lagerström, Robert 2010. *Freak. Boken om Freddie Wadling*. Göteborg: Reverb.
- LeMarc, Peter 2009. *100 sånger och sanningen bakom dem*.
Stockholm: Norstedts.
- Lilliestam, Lars 1998. *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*.
Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lilliestam, Lars 2005. "Vad kallar du musiken? Rapport från ett lyssningsexperiment kring benämningar av musik". I: *Frispel. Festskrift till Olle Edström*. Red. Alf Björnberg, Mona Hallin, Lars Lilliestam, & Ola Stockfelt. Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1650-9285; 80 Göteborg.
- Lilliestam, Lars 2010. "Sjung på svenska för känslans skull".
Språktidningen nr 3 (2010).
- Lilliestam, Lars 2013a. *Rock på svenska. Från Little Gerhard till Laleh*.
Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lilliestam, Lars 2013b. "The Choice: English or Swedish? An Essay on Rock Lyrics by Swedes". I: *Language, Football and All That Jazz: A Festschrift for Sölve Ohlander*. Red. Gunnar Bergh, Rhonwen Bowen & Mats Mobärg.
Göteborg: Göteborgs universitet.
- Lilliestam, Lars 2020. *Lyssna på musik. Upplevelser, mening och hälsa*.
Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*.
Diss. Lunds universitet. Stockholm: Symposion.
- Lodén, Mats 1989. *Rockens text*. Solna: Naturia.
- Löwstedt, Anders (red.) 2001. *Livet är en fest*. Stockholm: Ordfront.
- Michelsen, Morten & Kirkegaard, Annemette 2013. "Introduktion: Rockens historier, kulturer, genrer og geografier". I: *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'årene til årtusindskiftet*. Red. Morten Michelsen.
Odense: Syddansk universitetsforlag.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*.
Buckingham: Open University Press.
- Musikermagasinet*, nr 6 (1990).
- Musikermagasinet*, nr 11 (1994).
- Norlin, Annika 2014. *Texter*. Luleå: Teg Publishing.
- Orkesterjournalen*, oktober 1987.

-
- Smith-Sivertsen, Henrik 2013. "How English Became the Language of Pop in Denmark". I: *Popular Music History* vol. 8:3 (2013).
- Språktidningen*, nr 3, 2010.
- Steen, Håkan (red.) 2007. *Kent. Texter om Sveriges största rockband*. Göteborg: Reverb och Sonic.
- STIM-nyheter*, 6 oktober 2019. <https://www.stim.se/sv/nyheter/frida-hyvonen-i-stims-stipendiekommitte-inte-sa-imponerad-av-mig-sjalv-som-textforfattare> (Senast besökt 6 oktober 2019).
- Sundström, Ulla 2014. "Feta beats över Orust". *Göteborgs-Posten* 1 oktober 2014.
- Trudgill, Peter 1983. *On Dialect. Social and Geographical Perspectives*. Oxford: Blackwell.

Uti Värmland

Plats och identitet i Sven-Ingvars texter

Linn Eckeskog & Sofia Pulls

Out in Värmland: Place and Identity in the Lyrics of Sven-Ingvars

The focus of this article is the songs performed by one of Sweden's oldest bands, Sven-Ingvars. We analyse how meaning is assigned to certain kinds of lives and ways of living in the lyrics of 54 of the band's most popular songs from the 1960s and onward. We do so with a particular focus on the construction of place and identity within the lyrics. Since previous research about Sven-Ingvars is meager and this article is centered on recurrent patterns and themes in their songs, a quantitative analysis was carried out in order to identify the recurring patterns of words, places, towns, themes, and so on. This is followed by a qualitative text analysis, with a particular focus on the constructed identity of the I – or self – in the lyrics, and the places described. The study shows that the texts are either placed within the geographical area of Värmland or within a more general rural area, both constructed in contrast to urban space and life. The place, as constructed within the lyrics, is distinguished by simplicity and continuity. The people populating this area appear to have lived there for quite some time and are very much familiar with the I within the lyrics. The I in the lyrics is someone who knows the true value of a lifelong monogamous relationship as well as the importance of not stressing about or striving towards wealth or success. The identity of the I is very much embedded within the place. By placing the stories within Värmland, the realistic impression of the lyrics is amplified, but as the places are also commonly framed as a general rural area, they portray places, people and ways of life otherwise rarely represented publicly. By enjoying the present and simple things in life, it's the people occupying these spaces who have truly found the right way to live their lives.

Keywords: Sven-Ingvars, Place, Identity.

Flaggorna hängde på halv stång i Karlstad när Sven-Erik Magnusson begravdes våren 2017. Återstoden av Sven-Ingvars spelade "Så många mil, så många år" (2000), en relativt sentida svensktoppplåt som sammanfattar bandets sextio år av turnerande längs Sveriges vägar. Dessa sextio år innebär att Sven-Ingvars har funnits i den svenska offentligheten under många svenskars hela liv. Att Sven-Ingvars är det band som genom åren har haft näst flest låtar på Svensktoppen innebär att även den som saknar intresse för bandet mest sannolikt är bekant med någon eller några av deras låtar. Men trots bandets framträdande position i svensk musikhistoria har Sven-Ingvars och deras musik mycket sällan blivit föremål för forskning.

Sven-Ingvars har funnits och finns även i våra liv. Våra föräldrar lyssnade på Sven-Ingvars som unga och tog sedan med sig musiken in i familjebilarna, där vi som barn introducerades för den. Nu har vi själva barn som, liksom vi en gång, sjunger om par i svärmeri och om vinden som blåser i träa idag. Melodierna fastnar, liksom texterna, och vi är många som kan nynna och sjunga med. Arbetet med den här artikeln började våren 2019, när vi båda stod inför disputation och upptäckte vår likartade relation till Sven-Ingvars. Vi var trötta, stressade och pressade, men med Sven-Ingvars kunde oron inför disputationerna stundvis skjutas undan. Vi stängde in oss på respektive kontor, arbetade, lyssnade på låtarna och började skriva ner de texter som framfördes. Vi möttes vid kaffeautomaten för att utbyta insikter. Vad var det egentligen vi (åter)upplevde när Sven-Ingvars plötsligt blev så viktiga för oss igen? Vad var det texterna förmedlade och varför talade de till oss?

I den här artikeln analyseras Sven-Ingvars låttexter med det övergripande syftet att undersöka hur livet gestaltas i dem. Vilka levnadssätt och levnadsöden skildras och tillskrivs mening och värde? För att undersöka detta fokuserar vi dels på de platser där detta liv utspelar sig, dels på identiteterna hos de textjag som uppehåller sig och lever på platserna. Även om melodierna och Sven-Ingvars egna arrangemang vore värdefulla studieobjekt, är våra analyser av avgränsningsskäl koncentrerade till texterna. Framförandet av dessa texter – sången – kommenteras när det är av vikt för analysen (som exempelvis vid dialektala inslag).

Studien bygger på analyser av de 54 av Sven-Ingvars låtar som har haft placeringar på Sveriges Radios Svensktoppen sedan listan grundades 1962 (sverigesradio.se). Den första texten som ingår i materialet låg på Svensktoppen redan 1964 och den senaste 2006. Genom att avgränsa urvalet till Svensktoppen blir bandets omfattande material hanterbart, samtidigt som vi fäster fokus vid delar som kan avspegla en bred allmänhets erfarenheter av deras musik. Sven-Ingvars texter är skrivna av ett stort antal låt- och textförfattare, vilket gör det särskilt intressant att fokusera på mönster som återkommer över tid. För att fånga dessa har texterna behandlats som en gemensam textkorpus. De årtal som anges i parentes syftar på året då låten var placerad på Svensktoppen.

Arbetet inleddes med en kvantitativ analys som innebar att vi noterade hur varje enskild text är sammansatt sett till teman, platser, orter, karaktärer, ordval och dialektala inslag. Med utgångspunkt i de mönster som framträtt har vi transkriberat och gjort textnära analyser, som i artikeln presenteras med hjälp av illustrativa exempel.

Plats och identitet

Plats och identitet är två centrala och nära förbundna begrepp. Begreppet *plats* syftar här på lokala och funktionella platser (exempelvis byn, dansbanan, skogen, gården, huset eller landsvägen) men

också på geografisk placering i världen (exempelvis Värmland eller Sverige). Identiteten hos en plats kan, som Edward Relph (1976:45) skriver, inte reduceras till en punkt på en karta eller en uppsättning byggnader. Snarare är platsens identitet något som formas av, men som också formar, de erfarenheter som människor gör på denna plats. Dessa många enskilda och högst subjektiva erfarenheter förenas i en *gemensam identitet* som innefattar både platsen och människorna (ibid).

Vi använder begreppet *identitet* främst i beskrivningar av hur textjagens identiteter konstrueras i texterna, något som alltså sker i relation till andra människor och platser (Relph 1976:45, Carter & Fuller 2016:2). Som tidigare nämnts kan den egna identiteten inte separeras från de platser där den formas och de människor som den formas i relation till; det ständigt pågående identitetsskapandet präglas av var och när textjagen befinner sig. Identiteter formas på så vis genom likhet med vissa människor, men också genom olikhet i relation till andra (Grundel 2012:326, Klinkmann 2006:325f). Genom att analysera platserna och identiteterna hos textjagen i Sven-Ingvars texter är det möjligt att synliggöra dels hur platser och identiteter skapas och omskapas i berättelserna, dels vilka normer och värderingar som präglar texterna.

En 60-årig berättelse i tre akter

Det är möjligt, om än förenklat, att sammanfatta Sven-Ingvars karriär som en berättelse i tre akter. Den första akten inleds när bandet bildas 1956, vid just den tidpunkt som rocken gör sitt intåg i Sverige. Sven-Erik Magnusson kröns snart till Värmlands rockkung och efter några år av folkparksturnéer får bandet 1961 sitt stora nationella genombrott med "Te dans med Karlstatösera". Svensktoppen inrättas vid Sveriges Radio 1962, ett hitlisteprogram som snabbt fick en bred lyssnarskara och därmed blev en viktig språngbräda för många svenska artister (Smith-Sivertsen 2016:37). Sex år senare, 1968, har Sven-Ingvars haft femton låtar på listan, varav tio förstaplaceringar. Under de tidiga framgångsåren väljer bandmedlemmarna att investera tid och pengar i spelfilmen *Under ditt parasoll* (1968), i vilken de själva spelar huvudrollerna. Filmen får ett minst sagt ljumt mottagande bland både kritiker och publik, och satsningen sätter bandet i en svår ekonomisk situation, vilket beskrivs av Hans Wigstrand i biografien *Sven-Ingvars: Spex, dragspel och rock 'n' roll* (1995:81–84).

Det finansiella misslyckandet 1968, då även LP-försäljningen sviktar, blir början på berättelsens andra akt. Parallellt med band som Vikingarna och Flamingokvintetten ägnar sig Sven-Ingvars vid 1960-talets slut åt att som dansband turnera runt i Sverige för att betala av skulderna från filmproduktionen (Wigstrand 1995:84–86). Något senare, närmare bestämt 1971, spelar bandet in albumet *I Frödingland*, med tonsatta dikter av värmlänningen Gustaf Fröding. Det kritikerrosade albumet föranleder en period av turnéer och produktion av såväl dansmusik som tonsättningar av visor.

Bandets tredje akt inleds i början av 1990-talet, sedan en ny dansbandsvåg sköljt över Sverige och 60-talsnostalgi blåst nytt liv i Sven-Ingvars tidiga hits. Den nya framgångsperioden manifesteras i bandets spelning på Hulfsfredsfestivalens stora scen 1991 när de vinner en ny generations erkännande. De mottar även en Grammis för ett album på vilket de tolkar sina egna, tidigare hits. Under de följande åren släpper bandet fyra framgångsrika skivor vars material i huvudsak består av låtar skrivna av en yngre generation låtskrivare som Peter LeMarc, Niklas Strömstedt, Plura Jonsson och Per Gessle. Under denna period kan Sven-Ingvars sägas befästa sin kultstatus inte bara hos 40- och 50-talisterna, som vuxit upp med bandet, utan också bland 60- och 70-talister.

När Sven-Erik Magnusson år 2017 avlider av sjukdom, har bandet turnerat i 60 år och haft 54 låtar på Svensktoppen. Efter detta kommer hans son Oscar Magnusson att bli bandets frontfigur. De fortsätter att turnera och 2019 släpper Sven-Ingvars det första albumet sedan Sven-Erik Magnussons frånfalle. Albumet ges titeln *Ingenting är som vanligt, allt är som förut*.

Forskningsläget

Den tidigare forskningen om Sven-Ingvars är som nämnts ytterst begränsad. I början av 1990-talet var Sven-Ingvars nära att bli föremål för en avhandling av Leif Stinnerbom. Även om avhandlingen aldrig fullföljdes hann Stinnerbom beskriva bandets historia i tidskriften *Värmländsk kultur* (1990). Lars Lilliestam har i översiktsverket *Rock på svenska* beskrivit Sven-Ingvars tidiga musik i termer av en ”nyfolkighet”, som innebar att traditionella schlagers och visor ”poppades upp” (2013:82). Sven-Ingvars sjöng på svenska i en tid när mycket populärmusik för unga sjöngs på engelska. Samtidigt uppfattades de dialektala inslagen som töntiga (Lilliestam 2013:104f). Lilliestam beskriver Sven-Ingvars som möjlig ”landsortsrock”, en genre där regional särart ofta framhävdes ”genom att sjunga på dialekt, skildra den miljö de kom från och knyta an till äldre svenska folkska musikformer” (Lilliestam 2013:181). Lilliestam (2013:218) relaterar också Sven-Ingvars tidiga musik till senare band som på liknande vis lyfter fram småstaden ”i relief mot storstaden”, som Eldkvarn (Norrköping) och Kent (Eskilstuna).

Tidigare studier av låttexter – inom exempelvis etnologi, medie- och kommunikationsvetenskap och litteraturvetenskap – har varit viktiga i analysarbetet. Bland dessa finns Ulf Lindberg (1995) som med utgångspunkt i rocktexter utforskar relationen mellan artist, text och lyssnare, och Hillevi Ganetz (1997) som analyserar texter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. Karin Strand har analyserat texter inom dansbandsgenren (1995) och av sentimental populärsång (2003). I ”Genom vatten och eld” (1995:47–52) beskriver Strand

dansbandstexter som ”ett uttryck för tendenser och förändringar i samhället” och framhåller även kärlekstematikens genomslag i texterna. Dansbandsmusiken, där delar av Sven-Ingvars musikproduktion kan placeras, har också diskuterats utifrån ett cultural studies-perspektiv av bland andra Mats Trondman (1994).

I arbetet med denna text har Carina Kullgrens avhandling *Ack Värmeland* (2000) varit till hjälp. I den undersöks konstruktionen av värmäländsk regionalitet och Kullgren visar bland annat hur Sven-Ingvars klassmässiga och regionala ursprung har varit betydelsefulla symboliska resurser i bandets identitetsbygge. Med blicken mot Norrbotten har Fredrik Andersson, Jesper Enbom och Christer Nordlund (2001) undersökt hur regional identitet och relationen centrum/periferi kommer till uttryck i Euskefeurats texter. De pekar på en kritisk udd som är ständigt närvarande i Euskefeurats låtar, där ”periferins välbefinnande ständigt offras för att uppfylla centrumets önskemål” (2001:34). I ”Vemod och motstånd” (2017) analyserar Alf Arvidsson hur Norrland och norrlänningar representeras i populärmusiken. Han menar att populärmusiken är en genre där ”aktuella och tidlösa frågor kan diskuteras” och där geografiska identiteter skapas och omskapas för att lyfta fram regionen och dess värden (Arvidsson 2017:13f). Därutöver har Arvidsson (2008) skrivit om musikens relation till politiken, Lars Lilliestam (2006) om musikens plats i vardagen och Sven-Erik Klinkmann (2006) om musiken som eskapism och fantasi.

Sven-Ingvars platser: Kontinuitet och förändring

I den kvantitativa analysen av Sven-Ingvars texter framkom att en majoritet av de låtar som legat på Svensktoppen utspelar sig i sommarsverige. Under 1960-talet är dansbanor och landsvägar centrala spelplatser, liksom parker och naturen. Exempelvis vill textjaget i ”Vid din sida” (1966) vandra i en allé när mörkret faller på, medan textjaget i ”Någon att hålla i hand” (1965) uppmanar flickan att följa med längs vägen för att se var lyckan är belägen. Landsvägarna återkommer från 1970 och framåt, som i ”Det var dans bort i vägen” (1971). Vid denna tid tillkommer också berättelser från den egna gatan hemmavid, som när textjaget i ”Åh vad skönt det är att leva” (1977) har funnit kärleken några hus bort.

Gatan hemmavid och sommarsverige är fortsatt närvarande i texterna från 1990 och framåt. ”Sommar i Sverige” (1994) är en form av lovsång till det sommarsverige som i många tidigare texter snarare fungerar som en stämningsfull kuliss. Månskensnätter och sjöar är andra vanliga platser i bandets sena svensktoppslåtar. ”Juninatten” (1976; 2002) är ett känt exempel som 2017 fick ett tredje liv genom Tomas Andersson Wijs tolkning i TV4:s program *Så mycket bättre*.

Ett tydligt undantag från skildringarna av sommarsverige finns i ”Jag vill resa bort” (1974), där textjaget ”längtar bort från köld och is” till charterortens ”paradis”. Märkligt nog tycks längtan bort (i de få fall en sådan längtan uttrycks) förstärka – snarare än utmana – den egna platsen. Texten anspelar på antaganden om gemensamma upplevelser av långa svenska vintrar och en längtan efter sommar, men den plats bortom hemmet som gestaltas är ingen alternativ levnadsplats, utan en tillfällig tillflyktsort. I de flesta fall sträcker sig textjagets utflykter inte längre än till grannstaden (”I nästa stad” 1968), eller, som textjaget själv uttrycker det: ”Jag åker bort, men inte långt, jag åker kort” (”Sommar i Sverige” 1994).

En specifik och generell landsbygd

De namngivna platser och sammanhang där texterna utspelar sig återfinns många gånger i Värmland, som i ”Fröken Fräken” (1964) där både Värmland och Karlstad nämns. I ”Det var i vår ungdoms fagraste vår” (1965) rör sig textjaget mellan Hagfors, Munkfors, Grums, Arvika, Sunne, Ransäter och Filipstad. Här är scenerna alltså tydligt förankrade i den värmländska geografin, men också i en värmländsk, kulturhistorisk kontext:

*Från Munkfors som hade dragharmonika,
till Hagfors man for och hörde Monica.
Det var i vår ungdoms fagraste vår,
man hade gått och läst och man var sjutton år.*

Ordvalet dragharmonika, istället för dragspel, känns igen från Gustaf Frödings debutdiktsamling *Guitar och dragharmonika* från 1891, medan Monica i Hagfors syftar på en ung Monica Zetterlund som på 1950-talet inledde sin karriär i värmländska småorter. På detta vis förankras Sven-Ingvars texter återkommande, men inte alltid, i bandets hembygd. Att peka ut specifika platser i den egna hembygden är enligt Lilliestam (2013:181), likt användandet av dialekt, ett sätt att framhäva sin regionala särart. Även om det ofta gäller platser i Värmland så benämns också andra orter, varav det mest kända exemplet är ”Kristina från Vilhelmina” (1966). Gemensamt för platserna är att de återfinns på relativt små orter och än oftare på landsbygden. Det handlar således inte enbart om en regional särart; platsen förmedlar något ytterligare.

Den landsbygd och de småorter där Sven-Ingvars texter utspelar sig tycks vara nära förbundna med vad som utmärker ”det goda livet” i texterna. Ett för många välbekant exempel på detta finns i ”Byns enda blondin” (1994) som, näst efter ”Två mörka ögon” (1991) och ”Min gitarr” (1964), är den av bandets låtar som har legat flest veckor på Svensktoppen. Textjaget i ”Byns enda blondin” är en brevbärare som hemtamt rör sig i en bygd vars invånare introduceras för lyssnaren:

*Jag har kört den här postbilen, varje dag, sen åttiotvå.
Ibland kan det regna, men idag är himlen blå.
Jag bär på ord och tankar, på siffror, löften och svek,
som en bibliotekarie, i livets bibliotek.*

*Jag bär på vykort till fru Hansson,
en faktura från nån som blir blåst,
och en postorderförskottsavi,
som är stämplad i Borås.
Ett paket till lilla Jenny,
och en tipsvinst till Hedins,
och så veckans vackra kärleksbrev,
till byns enda blondin.*

”Byns enda blondin” är på flera sätt typisk för Sven-Ingvars texter. Liksom i genombrottslåten ”Te dans med Karlstatösera” (1961) benämns invånare vid namn, vilket indikerar en stabil plats med utrymme för långvariga relationer. Till upplevelsen av beständighet bidrar att sångens samtida situationer sätts i ett historiskt perspektiv; textjaget har i sångens nu haft samma jobb och kört samma runda i tolv år. De människor som beskrivs i låten bor där de bor, har bott där länge och känner sig själva och varandra.

Genom en detaljerad kännedom om invånarna, vägskaalen, lokalkändisarna och gemensamma erfarenheter kan textjaget sägas göra anspråk på att tillhöra ortens ”insida” (jfr. Relph 1976:49). Textjaget är ingen besökare som betraktar platsen utifrån, utan någon som känner insidan av en specifik, men samtidigt generisk, landsbygd. Ann-Kristin Ekman (2008: 98) talar om detta som ”lokalmedvetande”. Lokalmedvetande handlar om en persons kunskap om ”territoriet och om dess människor”, men också om vardagslivets lunk och hur vi vill leva våra liv tillsammans på en specifik plats. Livet på landsbygden och de små orterna förknippas i Sven-Ingvars texter med värden som trygghet, enkelhet och kontinuitet, värden som kan sägas höra samman med textjagets och platsens gemensamma identitet.

Förankringen i landskapet sker genom ortnamn och referenser till värmländsk kultur, men det sker även genom de intertexter som tas i bruk, som valet att tonsätta Fröding eller att på albumet *Ingenting är som vanligt, allt är som förut* (2019) inkludera ”Ack Värmeland, du sköna”. Förankringen i Värmland sker också genom dialekten. De dialektala inslagen, och framförallt dialektens tydlighet, varierar över tid. I vissa fall, som i ”En prästkrage i min hand” (1966), ”Jag ringer på fredag” (1967) och ”Önskebrunnen” (1967), ans dialekten endast i enstaka Sh-ljud eller L-ljud. I andra fall är dialekten mer framträdande. I ”E’ fin vise” (1972), som från början är skriven av Fröding, introduceras lyssnaren för en ung bonddräng som är på väg till ”kôrka”. Gällande denna text är framförandet viktigt, då texten tydligt sjungs på dialekt trots att den ursprungligen är skriven på riksspråk – i motsats till övriga

texter av Fröding i verket *Röggler å Pascher* (Zillén 2001:420). I ”E’ fin vise” framförs en enkel men klassisk berättelse: det är vackert väder, drängen har nya kläder och längre bort längs vägen väntar den jänta han ämnar gifta sig med.

*Min jänta, min jänta, visst stannar du dig,
vi vilja gå tillsammans på livets långa stig
så gladelig; så gla, så gladelig.
Å här har du ringen,
å mjölöt i bingen
å kakorna i taket de samla väl sig,
de samla, de samla väl sig.*

I strofen ”Å här har du ringen, och mjölöt i bingen” är dialekten särskilt tydligt i L-ljudet i ordet mjölet. Genom dialekten, mjölet och drängen placeras texten i Värmland och på landsbygden, där en vardag synliggörs genom mjölbehållaren som plockas fram vid bakning av brödkakor. Genom den romantiska inramningen i texten och det äktenskap som tycks vara i görningen, är det även möjligt att tolka strofen som att den på ett symboliskt plan beskriver någonting ytterligare. Jordens fruktbarhet som resulterat i mjöl (och så småningom kakor) förbinds med äktenskapet och kärleksparets eventuella fruktbarhet. När äktenskapsringen överlämnats börjar ”kakorna i taket” samla sig, vilket symboliskt kan förstås som en dröm om ett framtida familjeliv med barn under deras gemensamma tak. Landsbygden, eller det värmländska, förankrar drömmen om livslång kärlek och familj i vardagens bestyr. Genom denna förankring framstår inte drömmen som enbart en dröm, utan som något som kan realiseras även för den enklaste av drängar. En liknande förankrande funktion har det dialektala i ”Det var dans bort i vägen” (1971), också den ursprungligen en dikt av Fröding. I *Med stänk av dialekt* (2016:82) skriver Björn Bihl om dikten:

Mängden person- och Ortsnamn bidrar till att ytterligare förstärka det realistiska intrycket i dikten. En del av dessa har dialektal form: Kersti, Marja, Kall-Johan och Brynbärsbråten, någon som gör att äktheten ökar ännu mer genom att de ger lokalfärg åt framställningen. Detsamma gäller för de övriga dialektala inslagen, i synnerhet när de förekommer i direkt anföring i form av utrop, eftersom de åtminstone antyder hur någon av de inblandade talar.

Dialekten och personnamnen ger en känsla av autenticitet till denna dans bort i vägen. Det dialektala kan sägas förstärka den geografiska identiteten (jfr. Arvidsson 2017:14f) och har i Sven-Ingvars fall bidragit till en image som folkliga, okonstlade och naturliga (Kullgren 2000:118). Ibland är landsbygden specifikt värmländsk, men orterna kan också sägas representera en mer generell och fiktiv plats, på behörigt avstånd från storstaden. Detta, i kombination med de dialektala inslagen,

synliggör människor med ursprung i många delar av Sverige som annars sällan representeras i offentligheten. Ett annat exempel på detta finns i ”Torparrock” (1983), som legat på Svensktoppen i Thore Skogmans version men som är starkt förknippad med Sven-Ingvars. Även här hyllas enkelheten, men texten framhåller också värdet av kontinuitet, då textjaget förespråkar det riktiga i att ligga på sofflocket och ta det lugnt istället för att jakta fram genom livet:

*Täcka ordning de e uti världa nu
de grunner ja myckö på
för di slöss, å sen jöbber di, värre än sju
dedära är svårt te förstå.*

*Men en ann, en har full bra lite vett
å hövve de ha en väl fått
för te klie sej i, när de e na lett
som när fölck, till exempel har brått.*

*För ja är törpare ja, å ja har dä så bra
ja ligger på söffan, för så ska dä va
å gräset de växer, å rögen han gror
å mor ho mal kaffe, å grisen bli stor.*

*Håhåjaja, håhåjaja, hör va dä blåser i träa ida
håhåjaja, håhåjaja, dä blåser i träa idaa*

Textjaget konstaterar att huvudet är något han fått för att klia sig i, som en antydning om att han inte kan eller vill krångla till saker genom att tänka för mycket i en värld som har förändrats. Denna nya värld, fylld av jakt och arbete, framstår som skild från textjaget och kontrasterna förstärker textjagets identitet. Den framträdande värmländskan distanserar textjaget ytterligare från en urban livsstil. Användandet av dialekt konnoterar att textjaget är nöjd med och kanske till och med stolt över den lokala förankringen och geografiska identiteten. Livet på denna plats är okomplicerat och ”gött”, precis som det ska vara. Den trivsel som Strand (1995:49) påtalar som framträdande i dansbandsmusiken synliggörs således även i Sven-Ingvars texter, men handlar här lika mycket om trivsel på en plats, som trivsel i en kärleksrelation. Sofflocket erbjuder vila, allt medan livet går sin gilla gång: det mals kaffe, rågen växer och grisen likaså. Även om jaget är stilla, råder inte stiltje på platsen. Växandet påvisar en långsam förändring som följer livets stilla gång.

Motsatsparen stillhet–rörelse och beständighet–föränderlighet återkommer i Sven-Ingvars texter, vilket synliggörs tydligt i ett senare parti av ”Torparrock”:

*å flyger i lufta, de gör de minsann
förskräckligt å fort ändå*

*dä ä skillnad dä, från nä e en ann ska fram
en får klare sä mä te å gå
men en är föll bra bakom, emellerti
som inte kan räkne ut
va i hundan de ha så pass ont om ti
för den tar föll i alle fall slut*

Textjaget, som långsamt rör sig i sin hembygd, frågar sig om det är han som missat något viktigt i livet – något som alla andra förstått – men frågan är i hög grad retorisk. De sista raderna tydliggör att det är textjaget som utifrån sin trygga betraktarposition står för klarsynthet och insikt: vi har alla tilldelats en begränsad tid på jorden och vad än vi gör tar tiden slut. Det är inte torparen, utan omgivningen, som saknar vett.

En sannolik delförklaring till att ”Torparrock” har blivit starkt förbunden med Färjestad hockey och är den låt som spelas när laget gör mål, är den alternativa subjektsposition som låten erbjuder. ”Torparrock” ställer normer och ideal på ända och betraktar världen ut ett sällsynt perspektiv. Det liv och den landsbygd som i många sammanhang betraktas som perifer och avvikande är i ”Torparrock” snarare centrum och norm. Det är den värmländska torparen, det vill säga någon som befinner sig på en geografiskt eller kulturellt perifer plats som vanligen tillskrivs låg status, som i sanning har förstått och som valt rätt väg i livet. Detta tema syns även i Euskefeurats texter, där värden ”hemma i byn” skildras som de viktiga och goda (Andersson et al 2001:34). Men när Euskefeurat går i polemik med staten och kapitalet, är Sven-Ingvars antagonist snarare en framväxande urban livsstil. Identitet och plats förenas i upplevelser av att vara ”tillfreds” eller ”hemma” på en plats, något som i sin tur hör samman med de värderingar och attityder som finns på platsen (Grundel 2012:325, Eriksson 2010:138). ”Torparrock” kan sägas öppna ett rum där allt som är komplicerat och tvingande med storstadslivet kan lämnas vid dörren, inte bara för den som lever i Värmland utan också för den som identifierar sig med de sammanhang som beskrivs.

Att de platser där lätttexterna utspelar sig är en vag och generisk landsbygd kan bidra till att göra sammanhangen bekanta för en bred publik och skapa en känsla av autenticitet i berättandet. Textjaget i Sven-Ingvars svensktoppslåtar rör sig på platser som människor som vuxit upp utanför storstaden lätt kan känna igen sig i, vilket gör tilltalet brett snarare än smalt.

Sommaren, hembygden och landsbygden har sammanfattningsvis en framträdande roll under hela den undersökta perioden. Dessa platser är förbundna med en relativt lugn tillvaro som handlar om ledighet snarare än arbete och om lokala sammanhang snarare än globala eller urbana. Det finns ingen friktion mellan jaget och platsen. Textjaget tycks trivas med sin tillvaro och platsen är inte ett hinder utan en tillgång.

Tiden och kärleken

Idealet om det enkla livet innefattar i Sven-Ingvars texter alltså att uppskatta platsen där man lever, men det handlar också om att värdesätta tiden man har och den stund i livet som är nu. Värdet i att fånga dagen återkommer påfallande ofta i de 54 låtarna. I ”Än finns det tid att förlåta” (1979) beskrivs livet som ”ett bloss på en himmel” och textjaget konstaterar att vår tid på jorden är allt för kort för att slösas bort. Ett annat tydligt exempel finns i ”Livet är nu inte sen” (1974):

*Du går och väntar på att nåt ska ske,
du glömmer bort att ta din chans.
Du tror att morgondan allting kan ge.
Ta chansen nu, den finns nånstans.*

[...]

*Livet är nu, inte sen.
Dagen är din, fånga den.
Livet det blir vad du vill och gör det till.*

Det direkta tilltalet (du) är riktat till en lyssnare som antas jäkta fram i sådan takt att hen inte inser det sanna värdet i livet. I en omvärld som snurrar allt snabbare har textjaget, likt i ”Torparrock” (1983) och ”Här nere på jorden” (2000), rollen som betraktare, det vill säga någon som kan inta ett utifrånperspektiv och se tillvaron för vad den är. Den som lever i nuet längtar inte efter andra platser, tider, arbeten eller inkomster. Inte heller fastnar den som lever i nuet i ett nostalgiskt ältande av det som varit. Idealet om att leva i nuet är alltså förknippat med förmågan att uppskatta och se värdet i det man har, ett värde som också överförs på kärleksrelationer. Stilla betraktar textjaget i ”Jag behöver bara dig” (1982) omgivningens jakt på pengar och makt, medan han själv har allt han behöver i den partner som är honom trogen. Strand (1995:49) påtalar den ofta högt värderade kärleksrelationen i dansbandsmusik och skriver: ”Att vara tillsammans och dela livets upp- och nedgångar ses i texten som det finaste tillvaron kan erbjuda”. Detta är giltigt även i många av Sven-Ingvars texter. Kärleksrelationen och partners bekräftelse står för en trygghet som gör textjagets tillvaro i nuet komplett. I tidigare nämnda ”Så många mil, så många år” (2000) vävs berättelsen om Sven-Ingvars långa gemenskap samman med historien om ett kärlekspar som åldrats i varandras sällskap, men som fortfarande håller varandra kära:

*Så många mil, så många år
från första steg till gamla spår
vi har haft våra tvära kast men ändå höll vi fast.
Så många mil, så många år
och du var den som alltid såg
en lite blyg och tafatt narr där bakom sin gitarr.*

*Jag står och ser på vägen hit
och ser en mening med allt slit.
Jag har ett liv att leva för
och älskar det jag gör.*

*Så många bara rusar fram
och söker tröst i stoj och glam
så många jagar stjärnors ljus och glömmar sina hus.*

I sin trygga position som en person med insikt, låter sig textjaget inte lockas av kortvariga belöningar och fåfänga strävanden efter bekräftelse, utan värdesätter istället den stabilitet som huset representerar. Textraden ”så många bara rusar fram” minner om Elvis ”only fools rush in” (”Can’t Help Falling in Love” 1961), vilket ytterligare förstärker tolkningen att textjaget står för klarhet och eftertanke i en värld befolkad av medmänniskor som tappat fotfästet. Jaget vet var han varit, och än viktigare, var han är. Identiteten som en insiktsfull och stabil person (någon som vet att uppskatta livet för vad det är) skapas i relation till andra människor som i strävan efter något nytt ”glömmar sina hus” (jfr. Relph 1976:45). Den verkliga lyckan, och den livshållning som idealiseras i dessa texter, handlar om att se det man faktiskt redan har, istället för att jaga pengar, makt, bekräftelse, flärd eller kärleksrelationer.

Temat kärlek återkommer som tidigare nämnts under samtliga perioder i Sven-Ingvars historia och berörs i en stor majoritet av låtarna. Endast åtta av de 54 låtarna saknar en koppling till kärlek. Relationerna till andra är alltså viktiga och dessa relationer följer stabila former: pojkar är pojkar och flickor är flickor. Kärleken är vacker, heterosexuell – och lokal. Kärleken är dessutom det som fulländar jagets identitet på platsen. Den tös som textjaget tränar efter kommer, liksom han själv, vanligtvis från Värmland eller en snarlik odefinierad hembygd. Den vackraste flickan i ”Fröken Fräken” (1964) kommer från Fryken och ”passar inte vid medelhavets strand”. Textjagets ideala kvinna tycks vara så djupt rotad i de värmländska miljöerna att hennes skönhet är förbunden med Värmlands skönhet – och de förstärker varandra. Att Fröken Fräken beskrivs genom naturen påtalas även av Kullgren (2000:107) som menar att den skönhet som beskrivs hos värmländska kvinnor förbinder dem med det lika vackra landskapet. Den lokala kärleken syns också i ”Jag har funnit den flicka jag vill ha” (1975). Textjaget beskriver en långdragen jakt på flickan i sina drömmar, som visade sig finnas närmare än han anat:

*Jag har sökt efter henne varje dag.
Visst har många sagt till mig att världen är stor.
Lyckan finns dock närmare än man nånsin tror,
för hon fanns här på gatan där jag bor.*

Denna erfarenhet av att ha bott intill en granne i många år och plötsligt inse att hon är den rätta, återkommer några år senare

i ”Åh vad skönt det är att leva” (1977). I en globaliserad värld är de potentiella livskamraterna teoretiskt sett oändligt många, men längre bort än till ”Nästa stad” (1968) sträcker sig sällan de framgångsrika kärleksrelationerna i Sven-Ingvars texter. Att textjaget finner kärleken på den egna gatan kan sägas bekräfta det riktiga i att förbli i sin hemmiljö, och därmed även sig själv, trogen. Jaget i texterna ska ingenstans; allt han behöver finns där han är.

Från pojkaktig förtjusning till trofast livspartner

Vid en närmare granskning av hur kärlek och kärleksrelationer beskrivs, syns en förändring över tid förknippad med den mognad som följer bandmedlemmarnas åldrande. I de tidiga texterna uttrycks textjagets kärlek i form av en pojkaktig fascination för kvinnor, benämnda som flicka eller vän, men också genom skildringar av långsamma promenader genom parker, bilturer och hjärtan ristade i trädstammar – som här, i välkända ”Jag ringer på fredag” (1967):

*Jag ringer på fredag, så ses vi på lördag.
Jag kommer med bilen, vi tar oss en tur.
Och klart så som dagen, vi tar promenaden.
När månen den lyser över gran över fur.*

Textens scenario är typiskt för Sven-Ingvars tidiga låtar om kärlek: Det manliga textjaget har lärt känna en flicka på en dans och deras fortsatta möten (svärmeri) sker längs landsvägar och under promenader i park och skog. Kärleksparet är tydligt placerat på landsbygden bland granar och furor, samtidigt som bilen symboliserar en modern frihet; att paret ”tar sig en tur” indikerar ett nöjesåkande utan destination. Dessa tidiga texter om kärlek uttrycker en längtan efter tvåsamhet och livslånga kärleksrelationer. Idealiseringen av det monogama, heterosexuella familjelivets trygga lycka, som präglar texterna, symboliseras återkommande av den röda stugan. Ett känt exempel finns i ”Vid din sida” (1966):

*Vid din sida, jag önskar att jag finge gå,
i en allé, när mörkret faller på.
Å få tala om kärlek, om himmelen är blå;
om en röd liten stuga för två.*

Liksom i det förra exemplet gestaltas också här ett kärlekspår i en behaglig utomhusmiljö och den röda stugan blir en symbol för kärlekens långsiktiga mål. Textjagets drömmar är återkommande formulerat utifrån ett livsperspektiv. Inte ens när textjaget i ”I nästa stad” (1968) uppmuntrar en föreställd, hjärtekrossad lyssnare att söka lyckan bland de vackra flickorna i nästa stad, är målet av sexuell karaktär, utan att finna ”kanske just den som blir dig evigt kär”. Textjaget är någon som idealiserar den tvåsamma, varaktiga kärleken, och vill vägleda andra i samma riktning.

Det enda tydliga undantaget från den monogama tvåsamheten finns i "Under rubriken personligt" (1970), där en gift man via kontaktannons söker "fördomsfria" kärleksmöten med andra kvinnor – och till sin förvåning får svar från sin egen fru. Det är sannolikt inget sammanträffande att den låt som genom brottet mot den monogama tvåsamheten utmärker sig bland de 46 låtarna om kärlek, också är en av få uppenbart humoristiskt framförda låtar. Detta märks redan i den skojfriska inledningen. Berättelsen framstår snarare som en rolig historia, än som en verklig upplevelse eller känsla hos textjaget. Just på grund av detta sker egentligen inte heller något brott mot den monogama tvåsamhetsnormen.

Det textjag som framträder i skildringar av (möjliga) kärleksrelationer är försynt, ödmjuk och kärleksfull, snarare än framfusig och påstridig. Tvärtom är det kvinnorna som är pådrivande aktörer. Det är kvinnorna som "ger korgen" medan textjaget och andra män i texterna framstår som följsamma, inväntande och anpassningsbara. I "Prästkrage i min hand" (1966) räknar textjaget en blommas blad var sommar, med förhoppningar om att flickan han saknar en dag ska välja att komma tillbaka till honom. Även här synliggörs jagets stabilitet: han står fast och väntar, snarare än fattar beslut och söker sig vidare. Textjagets försynta och inför kvinnan vördande position förstärker även det värde som kärleken tillskrivs. Den förtjänar att väntas på och att hålla fast vid nästan oavsett vad, vilket gör att den närmast framstår som helig (jfr. Strand 1995:49). Ett undantag, där textjaget intar en mer aktiv position, finns dock i "Börja om från början" (1965):

*Börja om från början,
börja om på nytt.
Varför ska man sörja,
tider som har flytt?
Jag mötte en flicka,
vi blev så kära i varann,
men efter en vecka,
löste hon våra band.*

Även här är textjaget en person som resignerat inför att kvinnorna skriver spelets regler: han sörjer, men intar i textens slut inte samma passiva position som i övriga texter. Textjaget, som enligt sin mor är "för snäll", har inte blivit rättvist behandlad av flickan som sviker. Genom att förlägga skulden hos henne, lyckas jaget inta en mer aktiv position utifrån vilken han kan ta nya tag i sökandet efter kärlek.

Med tiden blir kärleksskildringarna i texterna allt mindre romantiska och lekfulla. Allt mer sällan adresseras också en potentiell kärlekspartner. Det *du* som tilltalas från 1990 och framåt är istället en nuvarande eller tidigare partner. De förhållandevis sorgfria kärleksbeskrivningarna från den tidiga perioden har också ersatts av mer nyanserade skildringar av kärlek i form av långvariga monogama

relationer. Det syns när textjaget i ”Älskar du mig” (1998) tänker tillbaka på en lång relations början och formulerar insikter om att ”tiden är allt för dyr att slösas bort på lek och äventyr”. I ”Det är du. Det är jag. Det är vi.” (1995) återupptäcker ett par varandra på nytt i en ny, exotisk miljö och hoppas kunna bära med sig känslan hela vägen hem.

Kärleksskildringarna handlar i bandets senare texter alltså både om välfungerande, långvariga relationer och om relationer som upphört, som är under avveckling eller som lever vidare – trots allt. Ett tydligt exempel finns i låten ”Ett hus till salu” (1996), som inleds med en scen daterad tio år tillbaka i tiden, då textjaget och hans fru, fulla av tillförsikt, just har köpt ett hus tillsammans: ”Vi visste inget då om alla år som kom sen. Och idag ringde jag in annonsen”. Lyssnaren kastas mellan dåtidens drömmar och samtidens besvikelse, där husförsäljningen får symbolisera ett definitivt avslut:

*Här finns ett hus till salu, ett hus byggt av drömmar
Ett hus till salu och ett liv jag aldrig kan glömma
Här är ett hus till salu, ett hem där hjärtan slagit
Ett hus till salu, som ett minne av allt som varit
Ett hus till salu [...]*

*Din doft är kvar i luften där du gått
Och basilikan i trädgår'n som du sått
Spännen som du hade i ditt hår
Ja, varje hörn av detta hus är fullt av spår*

Det materiella (rummen, hörnen, trädgården) är impregnerat av minnen och upplevelser, och försäljningen framstår som en nödvändighet för den som vill frigöra sig både från de glädjeämnen och de sorger som huset rymde. Att textjaget vill frigöra sig innebär dock inte att kärleken är något han helt och hållet vill lämna bakom sig. Kärleken är fortfarande vacker, även om den innehåller sorg och besvikelser, och den är fortfarande värd att idealisera genom att vårda dess minne. När textjaget ser tillbaka på sitt liv är tillbakablickarna fyllda av värme och en känsla av meningsfullhet. Detta kan jämföras med det Andersson, Enbom & Nordlund (2001:32) skriver om Euskefeurat, där texterna påfallande ofta handlar om människor som med bitterhet ser tillbaka på sina strävsamma liv. I Sven-Ingvars texter finns ingen bitterhet riktad mot det liv som textjaget levte. De fysiska spåren av kärleken, såsom spännen som något burit i sitt hår, har fortfarande ett starkt symboliskt värde för den varaktiga och innerliga kärleken. Textjaget vet att ta vara på dessa minnen och känslor, och framstår återigen som en man som ser livets goda (trots eventuella sorger) och som förblir sitt sammanhang trogen.

”Ett hus till salu” kan sägas vara typisk för den vändning som syns i Sven-Ingvars låtar omkring 1990, när texterna börjar behandla den typ av utmaningar som en mer erfaren publik känner igen. De tilltänkta lyssnarna är mogna varianter av de ungdomar som flyttade in i husen

som 1960-talets textjag längtade efter. De har levt en del av sina liv i dessa hus, och står nu på tröskeln till en annan fas i livet. Men de hus där de lever, eller har levt, är inte nödvändigtvis de omsjungna röda stugorna utan mer sannolikt villor i mexitegel. Den tillvaro som gestaltas tycks tillhöra en medelklass som varken är rik eller fattig, men som trivs i ett liv där en husvagn kan ingå, liksom en sista minuten till Mallorca när det blåser kallt över Väneren.

I ”Ingen shejk är jag” (1970) säger sig textjaget sakna rikedom i pengar (”lyxiga prylar är inget för mig”) men ha ett desto större kärleksbestånd: ”Inga miljoner kan jag ge till dig, men om det är så att du vill kärlek ha, då har jag allt, du kan räkna med mig”. Långt senare, i ”Det kommer från hjärtat” (1998), är det istället orden som saknas textjaget. Men det som (påstås) saknas i uttrycksförmåga kompenseras genom ett konstlat manér:

*Jag är ingen man av ord
står med fötterna i stadig jord
och du frågar om jag älskar dig
jag säger ja och du blir sur på mig.*

*Du vill höra en kärlekssång
en dikt flera verser lång
det blir aldrig nån skald av mig
men det jag ändå säger dig.*

*För det kommer från hjärtat
rätt ut ur mitt hjärta
jag ger dig inga lögner inga ord till behag
för det kommer från hjärtat
rätt ut ur mitt hjärta
dom kanske saknar stil och polityr
men sån är jag
ja sån är jag.*

I texten kan man ana en konflikt mellan jaget och duet, då duet vill ha något som jaget har svårt att ge. Textjagets ord sägs sakna både ”stil och polityr”, men får sitt värde genom att de uttrycker en känslas äkthet (jfr. Strand 1995:49). Den konflikt som anas suddas således snabbt ut, eftersom kärleken som uttrycks är sann. Den enkelhet som textjaget tillskriver sig själv överensstämmer, som vi visat, med den identitet som framträder i många andra låtar.

Den kärlek som återkommande gestaltas i Sven-Ingvars texter kan sammanfattningsvis sägas vara avgörande för textjagets identitet. Genom skildringar av kärlek framstår textjaget som innerlig, äkta och längtande. Även om de tidiga låtarnas pojkkaktiga nyfikenhet efterhand kommer att ersättas med den trogna livspartnerens reflektioner, framstår textjaget genomgående som en stabil, enkel och uppriktig man.

Textjaget högaktar den monogama och heterosexuella kärleken och har insett dess stora värde; det är först om man finner kärleken som livet på platsen blir komplett.

Värdet av ett enkelt liv

Platserna i Sven-Ingvars texter står i kontrast till en urban norm. De upplevelser av tillhörighet som förmedlas hämtar kraft ur landsbygdens idyll, som i ljuset av globalisering och urbanisering ter sig lika avlägsen som trösterik. När omvärlden förändras representerar det lokala – platsen, byn eller hembygden – en slags kontinuitet, trygghet och hemvana.

Omvärlden i Sven-Ingvars texter beskrivs som ett tydligt utanför: runtom den egna orten finns städer och platser man kan besöka, men som egentligen aldrig utforskas eller framställs i sin egen rätt. De finns där för att ge kontrast åt det lokala, som textjagen alltid återkommer till. Det lilla samhället gestaltas på samma gång som en plats och en tid, belägen före utflyttning, innan arbetslöshet och innan urbanisering och centralisering. Strand (2003:57f) påtalar motsvarande tendens i den sentimentala populärmusiken, formulerat som en ”längtan från det innevarande till idealiserade tillstånd bortom eller före det moderna”.

Det textjag som återkommer i många av texterna är en enkel och kärlekslängtande man, som vet att ta vara på nuet och livets goda. Dessa värderingar och attityder delas av människor i textjagets närhet och blir även viktiga för förståelsen för, och framställningen av, platsen. Identiteten påverkar platsen samtidigt som platsen påverkar identiteten (jfr. Grundel 2012:325 och Eriksson 2010:138). För att låna Andersson, Enbom & Nordlunds ord (2001:37) kan Sven-Ingvars låtar, i likhet med Euskefeurats, sägas handla om grupper som annars ”förnekas i den aktuella samhälls- och kulturdebatten”. Textjagen och platserna blir i vår tolkning en representation och uppvärdering av människor som lever sina liv bortanför storstaden.

Innehållet i de 54 lätttexterna förändras egentligen inte särskilt mycket över tid. Den positiva grundinställningen och tron på den monogama kärleken består. De små förskjutningar som syns tycks i första hand kopplade till olika livsskeenden. Att charterresor vid några tillfällen dyker upp från 1974 och framåt är ett sällsynt exempel på hur samhällsutvecklingen gör sig påmind, i detta fall genom människors förändrade semestervanor. Åldrande synliggörs genom hur det pojktunga textjaget, som i början av bandets karriär längtar efter en livspartner, i 90-talets texter har blivit en man som reflekterar över sitt liv och den långvariga relation han har eller har haft.

Sven-Ingvars kan sägas väva samman sommarbilder hämtade från Frödings bondelandskap med 1950-talets folkparksliv (så som det

kan tänkas finnas bevarat i äldre generationers minnen). Till bilden fogas också ett liv längs vägarna eller en tillvaro utomhus som är kännetecknande för en sommar på svenska småorter. Att tiden går och samhället förändras påverkar inte skönheten i den svenska sommarnatten. Sättet som bandets låtar genom åren har införlivats i andra populärkulturella sammanhang har förstärkt associationen mellan Sven-Ingvars och sommaren. Bengt Alsterlinds långlivade sommarlovsprogram *Hajk*, som spelades in i Karlstad, avslutades i många år med att Sven-Erik Magnusson och Ingvar Karlsson framförde ”Sommar och sol” (1990) i studion. Det är också den låt som TV3, i tio säsonger, har använt i vinjetten till tv-programmet *Ensam mamma söker*, i vilket ensamstående mammor från orter runt om i sommarsverige söker kärleken. Sven-Ingvars musik frammanar en idealiserad bild av sommaren, som tv-producenterna nyttjar och dit lyssnaren i tanken kan färdas.

Kanske kan ett gemensamt drag för Sven-Ingvars texter sammanfattas med det värmländska uttrycket ”dä ärner sä”, vilket Kullgren (2000:141) framhåller som ”den mest välkända och använda karakteriseringen av värmlänningar i koncentrat”. Att gentemot livet inta hållningen att ”det ordnar sig” kan framstå som passivt i bemärkelsen att man är ovillig eller oförmögen att få någonting gjort. Kullgren menar dock att detta är den utomstående tolkning av uttrycket, medan uttrycket inifrån, av värmlänningarna, förstås som ”en tilltro till morgondagen eller framtiden, en tillit till att de flesta problem går att lösa med lite vilja och tålamod och en pragmatisk hållning” (ibid.). Denna livshållning ger även Sven-Ingvars textjag uttryck för: på just denna plats ”ärner sä” faktiskt det mesta. Texterna lämnar egentligen inget större utrymme för olyckliga eller besvärliga livsöden. De problem som finns är övergående och livet handlar om att våga tro och hoppas, att minnas det goda och glädjas åt det man har.

Avslutningsvis erbjuder Sven-Ingvars en geografisk, tidsmässig och väderleksmässig tillflyktsort där grillen alltid är lagom varm: ”En iskall öl, en grillad bit och solblekt hår [...] Här kommer jag, nu börjar festen” (”Sommar i Sverige” 1994). Textjagets liv är prestigelöst, tryggt och gott vilket gör låtarna till en vilsam plats för lyssnarna – som ibland råkar vara två doktorander i slutfas. ■

Referenser

Otryckta källor

Internetkällor

Sveriges Radio, Svensktoppen, databas: <https://sverigesradio.se/dm/app/svensktoppen-db/index.html>

Film

Under ditt parasoll 1968. Regi Ragnar Frisk. Produktionsbolag Sven Ingvars AB

Fonogram

Sven-Ingvars 1971. *I Frödingland* (Philips LP 6316011)

Sven-Ingvars 2019. *Ingenting är som vanligt, allt är som förut* (Warner Music Sweden, Metronome Records 5054197058929)

Tryckta källor och litteratur

Andersson, Fredrik, Enbom, Jesper & Nordlund, Christer 2001. "Varför rappar ingen om Norrland längre? En essä om människan, samhället och naturen i Euskefeurats texter". *Kulturella perspektiv* 10:2 (2001): [31]–38.

Arvidsson, Alf 2008. *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*. Möklinta: Gidlunds.

Arvidsson, Alf 2017. "Vemod och motstånd. Norrland och norrlänningar i populärmusiken". I: *Brännpunkt Norrland. Perspektiv på en region i förändring*. Red. Anders Öhman & Bo Nilsson. Umeå: H:ström, s. 11–39.

Bihl, Björn 2016. *Med stänk av dialekt. Dialektala och andra inslag i Frödings riksspråkliga dikter*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs akademien för svensk folkkultur.

Carter, Michael J. & Celene Fuller 2016. "Symbols, Meaning, and Action. The Past, Present, and Future of Symbolic Interactionism". *Current Sociology* 64:6 (2016): 931–961.

Ekman, Ann-Kristin 2008. "Sega strukturer i glesa bygder". I: *Ska hela Sverige leva?* Red. Birgitta Johansson. Stockholm: Formas, s. 95–103.

Eriksson, Madeleine 2010. *(Re)Producing a Periphery. Popular Representations of the Swedish North*. Diss. Umeå universitet.

Grundel, Ida 2012. "Den värmländska själen". I: *Värmländska landskap. Politik, ekonomi, samhälle, kultur, medier*. Red. Lennart Nilsson, Lars Aronsson & P O Norell. Karlstad: Karlstad University Press, s. 323–340.

Klinkmann, Sven-Erik 2006. *På drömmarnas marknad. Ikoner, fantasibilder och klichéer i populärkulturen*. Hedemora: Gidlund.

Kullgren, Carina 2000. *Ack Värmeland. Regionalitet i diskurs och praktik*. Diss. Göteborgs universitet.

Lilliestam, Lars 2006. *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

Lilliestam, Lars 2013. *Rock på svenska. Från Little Gerhard till Laleh*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Relph, Edward 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2016. *The Story of Svensktoppen. Made in Sweden: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Stinnerbom, Leif 1990. "Sven-Ingvars". *Värmländsk kultur* 11:3 (1990): 3–6.
- Strand, Karin 1995. "Genom vatten och eld". *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 16:4 (1995): 47–55.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå Universitet.
- Trondman, Mats 1994. "Självbedrägeriets och misskännandets princip. Till kritiken av dansbandskritiken". I: *Mardrömmar och önskedrömmar. Om ungdom och ungdomlighet i nittioalets Sverige*. Red. Thomas Johansson & Fredrik Miegel. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Wigstrand, Hans 1995. *Sven-Ingvars. Spex, dragspel och rock 'n' roll*. Stockholm: Bonnier Alba.
- Zillén, Erik 2001. *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie*. Diss. Lunds universitet. Lund: Nordic Academic Press.

Sven-Ingvars låtar på Svensktoppen

- Fröken Fräken (1964)
- Min gitarr (1964)
- Börja om från början (1965)
- Det var i vår ungdoms fagraaste vår (1965)
- Någon att hålla i hand (1965)
- En prästkrage i min hand (1966)
- Det tror jag inte på (1966)
- Kristina från Vilhelmina (1966)
- Säg inte nej säg kanske kanske kanske (1966)
- Vid din sida (1966)
- Åh jänta å jag (1966)
- Du ska tro på mig (1967)
- Jag ringer på fredag (1967)
- Önskebrunnen (1967)
- I nästa stad (1968)
- Den första gång vi möttes (1969)
- Ingen shejk är jag (1970)
- Mo-mo-monika (1970)
- Under rubriken personligt (1970)
- Det var dans bort i vägen (1971)

Du har allt (1971)
Lyckan (1971)
Tur i kärlek (1971)
E' fin vise (1972)
En liten låt om vår'n (1972)
Jag vill resa bort (1974)
Livet är nu inte sen (1974)
Spela mera rock (1974)
Flickan i hagen (1975)
Jag har funnit den flicka jag vill ha (1975)
Farväl till sommaren (1977)
Försök förlåta mig (1977)
Åh vad skönt det är att leva (1977)
Det är svårt utan dej (1979)
Jag har en egen sol (1979)
Än finns tid att förlåta (1979)
Jag behöver bara dej (1982)
Kärlekens vindar (1986)
Två mörka ögon (1991)
Byns enda blondin (1994)
Sommar i Sverige (1994)
Det är du, det är jag, det är vi (1995)
Ett hus till salu (1996)
Marie Marie (1996)
Det kommer från hjärtat (1998)
Nio liv (1998)
Älskar du mig (1998)
Här nere på jorden (2000)
Högt i det blå (2000)
Så många mil, så många år (2000)
Saker jag borde gjort (2001)
Juninatten (2002)
När rocken kom till byn (2002)
Det liv du lever nu (2006)

En bluespreken

Om Son House og «Preachin' the Blues»

Arnfinn Åslund

A Blues Sermon: Son House and “Preachin’ the Blues”

Eddie “Son” House Junior (1902–1988) was a blues musician from Mississippi, especially known for his recordings from 1930, among which we find “Preachin’ the Blues”, one of his greatest achievements. It deals with the tension between Christian belief on the one side and the blues on the other. In his youth Son House was a committed member of the Baptist church. He held his first sermon at age fifteen. But as he developed a taste for drinking and partying, he found it hard to keep up the lifestyle that was expected from a preacher. He left the church, and in his mid-twenties he was attracted to the blues, known as the devil’s music. He started playing the guitar, and after a few years he had the opportunity to record. “Preachin’ the Blues” addresses the conflict between the church and the blues as it is experienced in the personal life of a blues singer and it is evident from the performance that this is a very serious matter to House. The song consists of eleven stanzas of a partly enigmatic nature. This essay investigates the lyrics in an effort to come up with a convincing interpretation. The song seems to express an attempt at reconciliation while at the same time maintaining the contradictory nature of the opposite tendencies. The lyrics are relevant for the understanding of modern art itself, as the church and the blues offer different views of the role of music and song.

Keywords: Delta Blues, Song Lyrics, Son House, Hermeneutics.

His blues songs were always serious and often deeply philosophical. (David Evans om Son House)

I
Dette skal handle om Eddie House Junior, bedre kjent som Son House, og en av de sangene han spilte inn i 1930: «Preachin’ the Blues» del I og II. De to delene ble spilt inn hver for seg og utgitt på to platesider. På innspillingene opptrer Son House alene med sin gitar. Fremføringen gjør et mektig inntrykk med kraftfull vokal over et rytmisk drivende gitarakkompagnement. Det er fortvilelse, for ikke å si desperasjon, over uttrykket. Samtidig slås man av det estetiske overskuddet som gjør dette til et genuint kunstverk. Det er som å være vitne til et indre drama for åpen mikrofon. Den estetiske fascinasjonen som denne

fremføringen kan fremkalle hos en mottagelig lytter, er utgangspunkt for dette essayet. Formålet med undersøkelsen er å gi en fortolkning av den lyriske teksten slik den formidles som en vesentlig komponent i den kunstneriske helheten. Dette er altså et hermeneutisk prosjekt.

For å etablere en fortolkningsmessig relevant ramme, kreves noe biografisk bakgrunnsstoff, som vi henter inn fra kilder som oppgis underveis. At vi har med et kunstverk å gjøre, er en forutsetning for undersøkelsen. Det betyr at den deltagende tilegnelsen som kreves for at verket skal aktualiseres, også må innbefatte estetiske dommer. Å delta i verkets spill innebærer at man responderer på den fiksjonen som fremføringen etablerer: At den gestaltede persona uttrykker en livsopplevelse som blir forståelig fordi den kan forestilles som om det dreier seg om et virkelig menneske. Ytringens mening må forstås i lys av konteksten, og den lyriske utsigelsen får mening ved at den blir forstått som utkast til en væren i verden. Ifølge Hans-Georg Gadamer hermeneutikk innebærer fortolkningen at den estetiske opplevelsen transformeres til en erfaring. Det kan skje gjennom å respondere på verkets appell og tolke dette som en invitasjon om å gå inn i det. Gadamer snakker om nødvendigheten av å *dvele i verket* for å kunne forstå hva det dreier seg om (Gadamer 2003:96–117).

Tittelen på essayet springer ut av en motsetning som Son House selv formulerte slik i en introduksjon fra scenen: «I'm preaching on this side and the blues is on that side. I says, well I'll just put them together and name it 'Preachin' the Blues'». Forholdet mellom religion og blues var ikke noe enkelt vekselbruk for House. Det handlet om en eksistensiell konflikt. Oppdragelsen til Son House førte han tidlig inn i kirken hvor han etterhvert ble predikant. Da han begynte å få sansen for alkohol fikk han snart problemer med å opprettholde den livsstilen som krevdes av en predikant. Han brøt med kirken og ble snart en eminent bluesartist. Bluesen var kjent som «the devil's music», en talemåte som har fulgt bluesen opp igjennom historien, og de spenninger og konflikter som dette medførte i forhold til kirken og kristne menigheter er redegjort for av en rekke forskere. Et av de seneste bidrag er den innholdsrike *Beyond the Crossroads – the Devil & the Blues Tradition* av Adam Gussow (2017). Ettersom dette motsetningsforholdet er så grundig dokumentert, trengs ingen utførlig redegjørelse her. Det var slektskap mellom kirkelig og verdslig musikk, og de var begge elementer i en felles svart kultur. Men Son House er et historisk vitne om hvor problematisk forholdet mellom kirken og bluesen kunne være på et personlig plan: «I can't hold God in one hand and the Devil in the other one» (Beaumont 2011:kap.8). I den grad «Preachin' the Blues» handler om å overvinne denne motsetningen, som en utopi om sinnsro og fredelig sameksistens, viser intensiteten i uttrykket hvor alvorlig konflikten oppleves. Rent musikalsk var det nok slik at da House begynte å satse på bluesen, noe som først skjedde da han var et stykke ut i 20-årene, så kunne han bygge på den skoling han hadde fått gjennom sine år i kirken. Og musikkhistorisk gikk denne påvirkningen begge veier. Det er kjent at gospeldronningen Mahalia

Jackson, som selv nektet å synge blues, var inspirert av sangstilen til kvinnelige bluesvokalister som hun hørte i ungdommen (Intervju i Chicago Tribune 1955, Grossman 2018).

Naturlig nok er det flere som har vært opptatt av hvordan denne eksistensielle konflikten kommer til uttrykk i musikken til House. Her vil jeg si litt om de bidragene jeg har funnet. Et par av dem har til og med «Preachin' the Blues» i tittelen, men dette er bare en tematisk indikator, for begge disse konsentrerer seg om andre sanger av House. Luigi Monge tar for seg «Dry Spell Blues», og Michael Broyles analyserer «Death Letter Blues» i sin masteravhandling (Monge 2008, Broyles 2013). Blant forskere som går mer inn på «Preachin' the Blues» kan nevnes Daniel Beaumont, som også har brukt sangtittelen som tittel på sin innholdsrike og grundige biografi, Kyle Crockett, som kommenterer sangen i sin masteravhandling om House, og Teresa Reed, som tar for seg teksten i *Holy Profane*, hennes bok om «Religion in Black Popular Music» (Se litteraturlisten). Men ingen av disse forfatterne går igjennom hele teksten, de nøyer seg med å trekke frem enkelte momenter, og det kan være uenighet om hvordan disse skal fortolkes. Ellers er det mange som har skrevet om Son House, altfor mange til å nevnes her. Blant de første bidragene etter gjenoppdagelsen i 1964 er bluesmusikeren Al Wilsons grundige artikkel fra 1965 (Wilson 1965). Den er basert på flere måneders samkvem med House etter at Wilson fikk oppdraget med å hjelpe House til å gjenoppfriske hans gamle repertoar (Davis 1998). Vi kan også ta med at det svenske bluestidsskriftet *Jefferson* presenterte Son House for et nordisk publikum i 1983 med en omfangsrik artikkel av Leif Gäverth (*Jefferson* nr 62). Vi kommer tilbake til noen av disse bidragene underveis i undersøkelsen.

Son House var fra Delta-regionen som ligger nordvest i delstaten Mississippi, mellom elvene Yazoo og Mississippi. Når man refererer til delta-blues, dreier det seg om musikken herfra. Dette området må ikke forveksles med Mississippi-elvens delta lenger sør, med byene Baton Rouge og New Orleans, som også er kjent for sitt rike musikkliv. Deltabluesen fikk tidlig en kanonisk status, ikke minst på grunn av platesamlere som James McKune og Harry Smith, som på 1940-tallet merket seg originaliteten og den høye kvaliteten på plateinnspillinger med artister fra dette området (Hamilton 2008:233). Da platene først kom ut, merket artistene lite til noen slik anerkjennelse. Selv om det var interesse for å iverksette kommersiell omsetning av deres musikk, nådde ikke innspillingene noen større utbredelse. Som McKune sa om seg selv og kretsen av likesinnede: «Vi er alle interesserte i hvem som er de virkelige *store*, countrybluessangerne måles ikke etter hvem som har solgt flest plater» (Sullivan 2014:248). Foruten Charley Patton, som McKune regnet som den største, dreier dette seg om artister som Tommy Johnson, Skip James, Son House, Willie Brown og Robert Johnson. Musikkhistorikeren Elijah Wald sier det slik i *Escaping the Delta*: «... a handful of unquestionably brilliant but relatively obscure Delta artists were crowned kings of the blues pantheon» (Wald 2005:82). Wald

referer til denne prosessen som en mytedannelse. Marybeth Hamilton undersøker tilblivelsen av denne forestillingen i sin *In Search of the Blues* (Hamilton 2008). Deltaområdet er til og med gjort til bluesens fødested, noe det er vanskelig å finne belegg for, og delta-myten kan ha vært uheldig for vurderingen av artister fra andre regioner. Imidlertid viser også Wald til at området hadde en egen musikalsk rikdom:

All of that being said, the Delta was home to a unique strain of blues music, which has become extremely influential on the modernday scene, and the Delta musicians were undoubtedly affected by the special conditions of their home region. (Wald 2005:83–84)

Det hører også med i bildet at en rekke artister fra den elektriske bluesen som ble utviklet fra slutten av 1940-tallet og fremover, også hadde bakgrunn fra deltaet: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Elmore James og BB King.

Nå skal ikke dette være en diskusjon av delta-myten, men det hører med til den hermeneutiske tilnæringsmåten å reflektere over forutsetningene for ens egen forståelse, og når man skriver om deltablues, bør man vite at man inngår i en tradisjon som aktivt har fremhevet dette området. Undertegnede er åpenbart inspirert av tidligere forskere og forfattere som har vært fascinert av deltatradisjonen. Det ligger ikke nødvendigvis noen regional sjåvinisme i dette, for selvfølgelig finnes det stor blues fra andre steder, det er heller en anerkjennelse av den estetiske erfaringen som gjør at vi mennesker fester oss ved spesielle verker. Helst er det en type fascinasjon vi ikke helt kan gjøre rede for, samtidig som den innebærer en type gjenkjennelse, har den samtidig noe gåtefullt ved seg, noe som krever fortolkning. I bluesens tilfelle beveges vi av musikalske kvaliteter, men ordene yter også sitt vesentlige bidrag. Det er særlig dem vi skal undersøke her.

Når Wald, i det anførte sitatet, trekker inn de spesielle forholdene i regionen, må man tenke på hvordan Son House ble omvendt til bluesen etter å ha hørt det som må ha vært musikk av høy klasse ved en sammenkomst i en småby. Snart kom han i kontakt med sterke utøvere han kunne lære av, og etter et par år var han i platestudio. Talentet var hans eget, men at det så hurtig skulle resultere i stor blues, hadde sammenheng med det miljøet han virket i. Når musikken herfra har fått et så stort gjennomslag i ettertiden, dreier det seg ikke bare om mytedannelse, men også om gjenkjennelsen av kunstnerisk kvalitet.

I et tidligere essay har jeg tatt for meg Patton og Charlie McCoy, som begge var fra Delta-området, men som samtidig er svært forskjellige (Åslund 2013). De er begge store poeter. Den mest berømte av de tidlige deltablues-artistene er nok Robert Johnson, han var en del yngre enn Son House og Charley Patton og gjorde sine innspillinger i 1936 og -37.

Selv om hans høye status er fortjent, er det blueshistorisk viktig å få frem at også den tidligere generasjonen hadde lyriske bidrag som er verdt å undersøke, som sterke vitnemål og som estetiske fenomener.

II

Son House ble født i staten Mississippi i 1902. I oppveksten ble han eksponert for musikken som faren spilte sammen med en liten blåsergruppe. Dette var formodentlig tradisjonelle og populære melodier med preg av ragtime. House har fortalt at han gjenkjente noe av repertoaret i konsertprogrammet til Mississippi John Hurt, som han kunne høre da de begge opptrådte på Newport på 1960-tallet. Han har også fortalt at han i oppveksten alltid pleide å synge, men hadde ingen interesse av å delta i farens musisering.

Da foreldrene skilte seg, ble han med moren til Louisiana og kom med i baptistkirken. I menigheten utmerket han seg tidlig med sine talegaver, og 15 år gammel holdt han sin første preken. Det må understrekes at kronologien er uklar når det gjelder disse årene. Iallfall flyttet de på et tidspunkt til Algiers i utkanten av New Orleans. Her jobbet han en tid som skopusser. I et intervju med Bob West forteller han litt fra denne tiden:

Louis Armstrong – that's the one. I used to shine his shoes every morning. That was my job. I was a shoeshine man. This was way back in 1920 and '21. I was young then and I used to shine his shoes. Yeah Algiers, the old Standard Oil Company was across over in Algiers and they used to hire a lot of coloured guys over there. (West 2006:4)

Han merket seg at musikken i New Orleans var forskjellig fra den han kjente hjemmefra. I ungdommen leste han hele King James-Bibelen, fortalte han senere. Blues var djevelens musikk, han likte verken gitarspill eller blues: «Brought up in church and didn't believe in anything else but church, and it always made me mad to see a man with a guitar and singing those blues and things. Brought up to sing in choirs. That's all I believed in then» (Beaumont 2011:kap. 2). Etterhvert fikk han imidlertid lyst til å undersøke hva livet utenfor kirken kunne tilby. Han forelsket seg i en noe eldre kvinne, han var 19 og hun 32, de ble viet av en pastor, men det er uklart om vielsen var juridisk bindende. Etterhvert kom han til å føle seg så utnyttet av denne kvinnen og hennes familie at han dro sin vei.

Snart døde moren, og House flyttet tilbake til Mississippi hvor han tok forskjellige jobber. Etter en tid tok han opp igjen prekengjerningen, han følte han manglet den avgjørende frelseserfaringen, men den kom over han en dag han var ute på arbeid, og han kunne gå inn for arbeidet som pastor, noe som var viktig av flere grunner. Det innebar blant annet

en mulighet til å slippe unna det tunge kroppsarbeidet som han ellers måtte ty til. Men etterhvert skulle hans interesser for kvinner, whiskey og gambling komme til å forstyrre hans kirkelige gjerning. Dessuten var House en rastløs sjel. I det hele tatt kom levesettet hans til å utvikle seg i en retning som ble vanskelig å kombinere med predikantkarrieren, men etter hva han har fortalt, kunne det enda noen år hende at han av og til holdt en preken. I det hele tatt må det sies at mye er uklart i den tidlige biografien til House. Når det gjelder hans musikalske omvendelse til bluesen, oppgir Wilson 1926, men Beaumont har kommet frem til at 1927 virker mest sannsynlig (Wilson 1965:2). Imidlertid virker det rimelig sikkert hvilken musiker som må få æren for at House fant en ny retning i livet:

Well, I stopped, because the people were all crowded around. This boy, Willie Wilson, had a thing on his finger like a small medicine bottle, and he was zinging it, you know. I said, "Jesus! Wonder what's that he's playing?" I knew that guitars hadn't usually been sounding like that. So I eases up close enough to look and I see what he has on his finger. "Sounds good!" I said. "Jesus! I like that!" And from there, I got the idea and said, "I believe I want to play one of them things." (Beaumont 2011: kap. 3)

Dette var noe helt annet enn det gitarspillet han kjente fra kirkelige miljøer, hvor gitaren gjerne ble brukt til enkelt sangakkompagnement (Wilson 1965:2). Slik Son House beretter om denne begivenheten, må slidespillet ha vært en åpenbaring. Han skaffet seg selv en gitar, og etterhvert gjorde han store fremskritt. Snart ble han også kjent med Rubin Lacey som senere dette året fikk gjøre innspillinger for Columbia. Den lokale artisten James McCoy ble viktig, for visstnok var det av han at House lærte det musikalske grunnlaget for de låtene han skulle utvikle til «My Black Mama» og «Preachin' the Blues». Imidlertid brukte McCoy helt andre arrangementer, blant annet spilte han uten bottleneck (Wilson 1965:2–3). Ut fra hva han fortalte senere, var det ikke bare lett for House å melde overgang til djevelens musikk, og eventuelle samvittighetsproblemer måtte vel bli forsterket da han snart ble innblandet i en skyteepisode som fikk fatal utgang. Visstnok var det en mann som gikk amok med skytevåpen på en tilstelning der House spilte. Han grep inn, og det endte med at han skjøt og drepte mannen. Først fikk han en dom på 15 års staffarbeid på Parchman farm, men dommen ble snart tatt opp til ny vurdering, og han slapp ut etter et års tid på grunn av omstendighetene ved skytingen. Det er mye rundt både forbrytelsen, dommen og straffen som er uklart. Men vi kan regne med at erfaringen satte spor.

I sitt lokalmiljø var nå House blitt kjent som en habil musiker. Kort tid etter løslatelsen ble han invitert med av Charley Patton, som var en etablert artist, da denne skulle i studio i 1930. Innspillingerne til Son House er blitt høyt vurdert i ettertiden, men på grunn av lave salgstall ble de ikke starten på noen platekarriere. Noe som også

skyldtes de økonomiske nedgangstidene. Plateselskapet Paramount avsluttet produksjonen i 1932. Lokalt var House en stjerne og ble en viktig inspirator for Robert Johnson og Muddy Waters. Intensiteten i fremføringen og det effektive slidespillet gjorde sterkt inntrykk.

Musikkologen Alan Lomax gjorde noen feltopptak med Son House i Mississippi i 1941 og -42, de er eminente, men var ikke ment for kommersiell bruk og ble liggende utgitte til 1960-tallet. Etter mange år borte fra musikkverdenen ble han gjenoppdaget i 1964 og fikk noen aktive år, før han måtte trekke seg tilbake, svekket av demens og andre plager. Han døde i 1988. Den eldre Son House hadde en høflig og forsiktig fremtreden, men når han sang blues, var han intens og dedikert, med øynene lukket, som om han var fordypet i sin egen verden, eller med blikket høyt hevet, som om han anropte høyere makter. Det finnes enkelte filmopptak fra disse årene. Gitarspillet kunne fremdeles være effektivt, følsomt og poengtert, men den tekniske siden av saken var ikke like imponerende som i ungdommen.



Tilbake til 1930: Sammen med Louise Johnson, Charley Patton og Willie Brown dro House fra Mississippi helt opp til Grafton, Wisconsin. Her hadde Paramount Records platestudio. Patton hadde vært der året før, og nå hadde de andre blitt med på hans anbefaling. På denne turen ble House godt kjent med Willie Brown, som skulle bli både en venn og kollega i årene fremover. Brown gjorde for øvrig flere innspillinger selv, han akkompagnerte Patton og gjorde seks egne låter. Det var nok til å fylle tre plater, to av disse er aldri blitt funnet, men den tredje regnes som et absolutt høydepunkt i blueshistorien: «Future Blues» på den ene siden og «M&O Blues» på den andre. Ellers hadde House et godt øye til pianisten Louise Johnson. På hennes innspillinger høres oppmuntrende tilrop fra Brown og House, blant annet på «On The Wall», en låt som handler om fordelene ved å ha sex i stående stilling.

Denne innspillingssesjonen er utførlig omtalt av flere forskere, blant de grundigste er Edward Komara, som jeg bygger på her (Komara 1997:3). Med tanke på den høye kvaliteten på innspillingene, må denne sesjonen regnes blant de viktigste i blueshistorien, hevder Al Wilson (Wilson 1965). Son House spilte inn i alt seks sanger. Tre av dem var så lange at de måtte deles i to. De fylte to platesider. Dette var ekstraordinært og sier mye om hans egenrådighet som kunstner. Her gjaldt prinsippet om autonomi: Kunstnerisk integritet og verkets egne regler. Ved siden av «Preachin' the Blues» gjorde han blant annet «Dry Spell Blues», som omhandler den dramatiske tørkekatastrofen dette året, en av de verste i USA's historie, teksten tegner en skrekkelig visjon av det ødelagte landskapet, ikke uten allegoriske konnotasjoner, som et bluesens «Waste Land». Dette nummeret har for øvrig imponerende slidespill av House.

Alle masterpressingene til Paramount er tapt, så det eneste man har er 78-platene, og de kan være vanskelige å finne. Av «Preachin' the Blues» er det bevart ett eneste eksemplar, det er spillbart, men av dårlig kvalitet. Bare å få tak i ordene kan være en krevende øvelse. House spilte dessuten inn to kortere sanger som kom på en fjerde plate, den er også funnet i bare ett eksemplar, det skjedde så seint som i 2005. En av disse, «Mississippi Country Farm Blues», omhandler oppholdet på fengselsleiren som han nylig hadde sluppet ut fra.

IV

«Preachin' the Blues» ble i en senere versjon fra 1965 titulert «Preachin' Blues» uten bestemt artikkel. Denne endringen har litt å si for betydningen. I det ene tilfelle prekes *om* blues, i det andre har prekingen *resultert* i blues. Disse forskjellene henger sammen med tvetydigheten ved ordet blues, at det kan betegne både en sinnsstemning og en musikkform. De går noen ganger over i hverandre. Og benevnelsen på sinnsstemningen er eldst. Den går tilbake til 1700-tallet. Det ser ut til at den opprinnelig var knyttet til ubehag grunnet alkoholmisbruk. Etterhvert ble betydningen utvidet til nedstemthet mer generelt. Som en kuriositet kan vi nevne at i 1904 ble «blues» forsøkt etablert som diagnostisk kategori av Albert Abrams, en selvutnevnt lege som ble avslørt som kvakksalver (Abrams 1904). Den patologiske tilstanden skulle dreie seg om en form for tungsinn ledsaget av fysiske symptomer, formodentlig i slekt med depresjon eller nevrasteni. De svarte i Amerika har i tillegg fylt ordet med et eget innhold som inkluderer deres historiske erfaring med slaveri og rasistisk undertrykkelse. Under bluesens tidlige år var det flere hundre lysesjinger i USA. Den norske forfatteren og essayisten Kjartan Fløgstad har peika på at det er fra bluesen at rocken har sitt alvor:

*Alvoret er sosialt, det heng saman med undertrykking
og motstand. I rock'n'roll er alvoret bluesen si forteneeste.
Den populære artist som hadde gripe noko som helst av
svart country-blues, kunne ikkje lenger stå fram som rein
refrengsongar og sorglaust tralla at det går betre og betre
dag for dag. (Fløgstad 1996:79)*

Ordet blues er en sammentrekning av «blue devils». Mange bluestekster aktiverer denne personifikasjonen. Hos Son House ser vi at blues omtales i flertall, slik at inntrykket av de blå djevelene spiller med. Her fra del I, strofe 3:

*Oh, in my room I bowed down to pray
Oh, up in my room I bowed down to pray
Then the blues come along and they blowed my spirit away*

Allerede benevnelsen «blues» antyder altså en type demoni, men den siterte strofen kan også handle om bluesen som musikkform. Om

vi ser på neste strofe, finner vi at «womens and whisky» nå står på samme sted som blues, og med lignende funksjon i teksten. Med andre ord kan blues assosieres med uforsiktig uteliv, gambling, flørting og alkoholmisbruk. Den er djevelens musikk i metonymisk forstand. Fra Norge kjenner vi en lignende problematikk i forhold til folkemusikken. Det går historier om spillemenn som knuste felene sine etter kristen omvendelse: «Felas stordomstid var på 1800-talet, særleg som danseinstrument, men ein tilbakegang kom mot slutten av hundreåret som eit resultat av mange religiøse vekkingar; fela blei sett på som eit «syndig» instrument» (Store norske leksikon, oppslagsordet «Fele»).

For å oppsummere: Blues som sinnsstemning handler om lidelse, og det er vanlig å assosiere den med musikkformen. En blues er som regel en klagesang. Imidlertid opptrer «blues» i tittelen på en rekke sanger uten at dette dreier seg om musikkformen blues. Det kalles gjerne titulær blues og indikerer bare at sangen har et sørgelig innhold. Når det gjelder bakgrunnen for at ordet «blues» i det hele tatt kunne bli knyttet til en musikkform, er det vanskelig å si noe sikkert. Barbara Devi har pekt på at det mot slutten av 1800-tallet ble vanlig med en type langsom pardans i svarte miljøer i sørstatene, kombinert med inntak av alkohol, og hun mener alkoholrus var assosiert med blåfargen. Navnet skulle så blitt overført fra dansen til den ledsagende musikken (Devi 2012:25). Men en sosiolog som samlet inn musikk blant de svarte i sørstatene tidlig på 1900-tallet, Odum het han, noterte flere tekster der ordet blues ble brukt om sinnsstemningen, men i hans materiale omtales ikke musikkformen som blues. Han kaller disse sangene for «knife-songs», det var sørgmodige sanger som ble fremført til akkompagnement av slidegitar, noe som fremdeles er typisk for bluesmusikk (Odum 1911:261). Dette kunne bety at sinnsstemningen er primær. Vi bør huske på hele betydningskomplekset: Lidelsen, musikken og det 'syndige' levesettet (mer om dette i Åslund 2013:16–21).

Ordet «blues» er sentralt i «Preachin' the Blues», og det kan referere både til sinnsstemningen og til musikkformen. I den grad det siste er tilfelle, får teksten et metapreg, dette synes å være tilfelle i tittelen og dermed i de strofene som følger opp tittelens tema, men ordet «blues» trekker jo uansett med seg de andre konnotasjonene. «Preachin' the Blues» fremstår som en metablues, en poetikk med eksistensielle dimensjoner. Merk en personifikasjon som dette:

*Now I met the blues this morning, walking just like a man
Oh, walking just like a man
I said good morning blues, now give me your right hand*

Man må være åpen for at ordet blues får en utvidet eller endret betydning i sangen til House. Dersom denne strofen inngikk i en annen tekst, kunne vi oppfattet «blues» som en personifikasjon av sinnsstemningen, noe som kan være tilfelle her også, men i kraft av konteksten, slik den blant annet er angitt ved tittelen, så forstår vi at det

kanskje først og fremst dreier seg om en figurasjon av musikkformen. I sin tolkning av sangen vektlegger Teresa L. Reed at håndhilsningen kunne være noe mer enn bare høflighet. I lekmannsmenighetene var den et tegn på aksept. Man var tatt opp i menigheten:

In Part 2, the poet has resolved his spiritual dilemma and is resigned to preaching the blues. In fact, the blues, now personified, is a member of the poet's church. This becomes clear in the line "now give me your right hand." In the black Baptist tradition, church membership is granted when the preacher extends what is called "the right hand of fellowship." The poet thus creates a parallel between joining the church and his own reconciliation to the blues. (Reed 2003:56)

I stedet for å være en bitterironisk aksept av tungsinnet som kommer, så innebærer håndhilsningen her en aksept av House som tilhørende bluesens menighet. Men i neste omgang kan parallellen innebære en metaforisk overføring som indikerer at bluesen låner egenskaper fra menigheten. At musikkformen blues kanskje har muligheter i seg som er forenlige med en kirkelig kontekst, eller som bør være det. Her ser vi at en tolkning av ordet «blues» og den eventuelle transformasjonen av dette, kan lede oss inn mot kjernen av problemet. Men at House antyder en slik mulighet, betyr ikke at den realiseres annet enn som et moment i hans diktete univers.

V

Som nevnt er sangen fordelt på to platesider. Dette dreier seg faktisk om to opptak gjort etter hverandre, det er ikke én lang innspilling som er kuttet i to. Todelingen gir en symmetrisk struktur. Seks strofer i første del og fem i andre, hvor en vokalstrofe er substituert med en gitarsolo. Strofeformen er konvensjonell: Tre linjer, der den andre gjentar den første, mens den tredje får preg av en konklusjon. Imidlertid ser vi flere steder at nynning eller ordløs sang substituerer ordene før cesuren i andrelinjen. Det metriske skjemaet er ikke strengt, men det er tendens til sju trykktunge stavelser i hver linje. Gjentakelsesstrukturen kan tolkes som en form for «call and response», slik det ble brukt både i arbeidssanger, spirituals og annen svart tradisjon. Den musikalske rammen er den mye omtalte 12-taktersformen som lar hver sanglinje begynne på en ny akkord: Tonika, subdominant og dominant, for så å ende opp igjen på tonika. Teksten distribueres slik at den tendensielt opptar cirka halvparten av taktene. Dermed blir det rom for instrumentell utfylling, en utvidelse av call and response-mønsteret. Et inntrykk som forsterkes av at slidegitar muliggjør glissando- og vibrato-effekter som er egnet til å mime menneskelig stemme, både gråt, hyl, latter og rop. Ofte utnyttes midtcesuren på samme måte. Dermed er sang og instrument tendensielt likestilte. I et sanglyrisk perspektiv er dette interessant.

Det spesielle med Son House er den repetitive forenklingen, for ikke å si abstraksjonen. 12-taktersformens akkordvekslinger er knapt antydnet. Hele nummeret går på samme akkord. Gitaren er stemt åpent og spilt med slide. Sangen akkompagneres av et bassriff, og mellom sanglinjene spilles et tema som kontrasterer høye og lave toner. Med små variasjoner gjentas dette gjennom hele sangen. Det kan minne om høye stemmer og tramping eller uryddig dansing. Den perkussive spillestilen forsterker dette. Det er som når en forsamling er religiøst grepet. Slik det heter i teksten: «I want everybody to shout» (I, 2), «I want you to jump straight up and down» (II, 5). Innspillingene til House er preget av nærmest hypnotisk monotoni, samtidig som ordene fører langt av sted. Musikkhistorikeren Ted Gioia skriver at de som leter etter belegg for at bluesen har afrikanske røtter, kan finne det her:

Those seeking to uncover the roots of the blues in the epic works of the African griots will find support for their thesis in performances such as these, which defy all the pat expectations of Western pop music, and seem rather to be extracts from some personal Iliad or Odyssey which, with sufficient disk space and patience from the Paramount overseers, might easily have gone on and on into parts three and four and more. (Gioia 2008:99)

VI

I gjennomgangen av teksten forsøker vi å forstå artikuleringen og det tekstuelle innholdets samspill med den kunstneriske helheten. I liten grad går jeg inn på forholdet til andre sanger og til tradisjonen. Utveksling av tekstelementer er et trekk ved bluessjangeren, og den enkelte sangen vil kunne oppvise et intertekstuel spill som kompliserer og beriker meddelelsen, men dette ser ikke ut til å ha betydning for den tematiske sammenhengen i dette tilfelle. En av strofene forekommer hos Texas Alexander, og Bessie Smith har en sang med samme tittel som ble utgitt i 1927. Det er verdt å merke seg Smiths bruk av preken-metaforen: «Preach 'em blues, sing them blues». Men hun følger ikke opp denne figuren med en tematisk behandling av forholdet mellom blues og religion. I samtaler med Al Wilson fortalte House at en av strofene var inspirert av McCoy, men slik Wilson vurderer dette, ville det som eventuelt var lånt fra andre få nytt liv og ny mening i den kunstneriske helheten som sangen utgjorde: «I believe they regard traditional lyrics as 'theirs' if they use them in an original piece of music, as do countless other bluesmen who have made similar statements» (Wilson 1965:5). Det kan bemerkes det ikke er kjent noen innspillinger av sangen til McCoy. I denne sammenheng er det avgjørende at House presenterte «Preachin' the Blues» som et helhetlig verk som uttrykte hans kunstneriske intensjon på en måte han sto inne for (Wilson 1965). Det tilsier at sangen bør behandles som et selvstendig verk. I et hermeneutisk perspektiv handler tilegnelse om å delta i verkets spill. Slik dette kan utfoldes ut fra dets egne regler.

Teksten til «Preachin' the Blues» er gjengitt på slutten av dette essayet. Ettersom kvaliteten på innspillingene ikke er den beste, kan det være delte meninger om hvordan enkelte tekststeder skal leses. Imidlertid later det til å være enighet om de viktige stedene.

Vi ser på de to første strofene:

1. *Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
I'm gon' be a baptist preacher and I sure won't have to work*
2. *Oh, I'm gonna preach these blues now, and I want everybody to shout
Mmm-mmm, I want everybody to shout
I'm gonna do like a prisoner, I'm gon' roll my time on out*

De danner et par med parallell oppbygning på flere nivåer. Perspektivet er mot fremtiden. Jeg'et kommer med erklæringer om eksistensielle prosjekter. Men parallelliteten innebærer ikke innholdsmessig sammenfall. Det kan være spenninger mellom strofene. «Get me a religion» står det først, dette kan virke som en tingliggjort talemåte. Innebærer det en type ironi? En gang Son House fortalte om en avgjørende vending i sitt religiøse liv, brukte han denne talemåten. Under arbeidet på marken ble han plutselig fylt av Guds nåde. I denne mystiske opplevelse erfarte han sannheten av det budskapet som var innholdet i den forkynnelsen han praktiserte. Nå kunne han bli en troverdig predikant. Selv om denne følelsen snart måtte avta, ble den bevart i et sterkt minne. Ventelig er uttrykket i slekt med slike folkereligjøre talemåter som å bli *frelst* eller «vera i nåden», som Enok Haave sier i Arne Garborgs roman *Fred*. For utgangspunktet for strofene er jo en mangel. Følelsen er der ikke. Jeg'et mangler religion.

Vedrørende åpningslinjene må vi huske på den underforståtte selvreferansen. For ordene ytres i en blues, og det er en bluessanger som uttaler dem. Med andre ord er det som bluessanger at han vil «get religion» og bli opptatt i kirken. Slik sett innebærer linjene en utopi om åndelig og sosial aksept uten å måtte renonsere på en vesentlig del av den personlige og kunstneriske integriteten.

Teresa L. Reed oppfatter tredjelinjen som sarkastisk. På denne tiden var det flere predikanter som tok sang og gitarspill i bruk. Hun mener at sangen har preg av satire, at den utleverer predikantenes språklige klisjeer ved å vrenge dem slik at hykleriet blir tydelig:

It was common for the Evangelical preacher to share in the folk style of the blues singer in the 1920s and 1930s; The blues lyricist created an outspoken satire on these evangelists when he used their stylings to convey his secular message. Son House's "Preachin' the Blues," Parts I and 2, were both recorded in Grafton, Wisconsin, in 1930 and are excellent representations

of this device. House's performance of "Preachin' the Blues" imitates the inspirational feel of the self-accompanied preacher. [...] Part I suggests that religion, at least as symbolized by the Baptist preacher, is tantamount to laziness. (Reed 2003: kap. 2)

Adam Gussow bringer også flere eksempler på hvordan bluesartister gjorde narr av hykleriet til visse evangelister som tenkte mer på penger enn på det kristne budskapet (Gussow 2017). Men her tror jeg tolkningen må ta hensyn til den tekstuelle helheten og til alvoret i fremføringen. Det er tvilsomt om man kan slå entydig fast at budskapet til House er sekulært. Da går man nettopp glipp av den dialektiske kompleksiteten som preger denne sangen. House hadde selv religiøse sanger på sitt repertoar. Dette ga han flere eksempler på etter gjenoppdagelsen. Reeds tolkning innebærer at en alvorlig eksistensiell konflikt reduseres til entydig satire.

Selv om tredjelinjen kan oppfattes som en humoristisk utlevering av predikantenes latskap, så har linjen først og fremst en referanse til det tunge kroppsarbeidets lidelse. Den fattige landbefolkningen hadde så vanskelige arbeidsforhold at motivasjonen om å slippe unna dette er helt legitim. Det er heller en betimelig påminnelse om forholdet mellom kroppen og sjelen. At en frigjøring også må bety at det lempes på lidelsen ved fysisk arbeid. House sier det som det er. Her ser vi en styrke ved bluesen som kunst. Den lar sannheten komme til uttrykk. Michael Broyles kommenterer dette stedet slik:

Yet, these motivations – the spiritual and the temporal – are not mutually exclusive. House seems to have felt a complex mixture of motivations to preach and pastor, many of which arose in response to his immediate temporal situation. Nonetheless, this mix of motivations seems to have conjured a plethora of intellectual, emotional, spiritual, and existential problems for House, leading him to continually struggle with the reconciliation of his temporal and spiritual yearnings. (Broyles 2013:54)

At teksten for øvrig bruker talemåter fra prekenstilen, er langt fra påfallende ut fra sangens tittel, og innebærer ikke nødvendigvis en satire verken over predikantene eller over det livssynet som de representerer, men heller et forsøk på å la disse ulykkelige motsetningene nærme seg hverandre.

I strofe 2, som handler om å preke blues, virker prosjektet nærmere i tid. Det dreier seg om bluesen som musikkform og som en erfaring av et savn. Referansen til det responderende kollektivet er interessant. Man kan få inntrykk av at det er noe introspektivt over Son House som kunstner, men her ønsker han bekreftelse fra fellesskapet. Dette kan jo dreie seg om den slags respons han kunne få på et spillested en sein kveld, men det minner også om reaksjonsformen i en afrikansk-amerikansk menighet. I denne tvetydigheten uttrykkes altså et savn

etter kirkens fellesskap. I forhold til den kulturelle situasjonen er House en kunstner, og slik sett innebærer bluesmusikken en befrielse fra kirkens kultiske bånd, men hans frihet har en pris. Han sammenligner seg med en fange, som forsøker å slippe billigst mulig fra det. En fange er innesperret, holdt unna fellesskapet. En predikant slipper å lure på hva som er hans oppgave. Kirken representerer en fast og trygg meningsstruktur som jeg'et mangler. Daniel Beaumont er inne på at fengselsreferansen også kan være et hint om Houses egen nære fortid:

The verse describes the turning point of his life – embracing the blues – as a conversion and as a form of liberation, as is evident in the allusion to prison. Taking up the blues seemed to have released House from a different sort of prison. The meaning of the phrase “roll my time on out” seems to be to pass one’s time as easily and with as little trouble as possible. His most important experiences between 1927 and his arrival in 1930 in Lula are condensed in the verses. (Beaumont 2011: kap. 4)

Men hva innebærer det å «preke blues» i denne sammenhengen? Det kan tolkes på to måter: På den ene siden kan det bety et farvel med religionen. Bluesen har erstattet religionen som innhold i hans preken. Michael Broyles tolker dette stedet på en slik «negativ» måte:

Certainly, House’s reasons for leaving the church are complex and multi-faceted, but these lyrics indicate that, for House, his decision or calling to preach the Blues negated the possibility of him thereafter participating in “traditional” Christian worship. In other words, between the two “seats” available – Christianity and the Blues – House chose the Blues. And like many of his predecessors, his new lifestyle led to a profession of playing music at house parties, juke joints, and Blues halls, in addition to busking. Likewise, House’s immersion into Blues culture accompanied much more prominent access to alcohol and other vices. (Broyles 2013:3)

På den andre siden kan det å preke blues bety at bluesen integreres i den religiøse forkynnelsen. Det skjer en metaforisk overføring fra prekenen, som jo er en religiøs ytringsform, og til bluesen. Denne siste tolkningen kan være rimelig om vi vektlegger forholdet til strofen foran. Hele konstruksjonen med å «preke blues» har denne tvetydigheten. Og det er viktig å ha den for øye. Denne spenningen representerer noe av nerven i verket.

I en artikkel fra 2014 kommer Kyle Crockett inn på denne problematikken. Crockett oppfatter prosjektet til Son House som et forsøk på å forene blues og religion:

House took a different path, bringing the evangelical, experiential nature of Christianity straight to the alcoholics,

harlots, gamblers, and rabble-rousers of the Mississippi juke joints; furthermore, it was his blues music setting that gave his message weight. All at once, listeners heard a man just like them, made weary by labor, discrimination, and suffering, preaching a veiled gospel in the most honest way he knew how. His brutal honesty made for an inescapable performance; his lyrics expressed a sincere personal struggle between a life of God and a life of vice. (Crockett 2014:14)

Dette er vel mer et forsøk på å tenke i forlengelsen av teksten enn en egentlig analyse. Crockett situerer prosjektet innenfor rammen av Son Houses biografi og hans interaksjon med den afrikansk-amerikanske kulturen. Jeg har sans for et slikt perspektiv på Son House og hans konflikter, her godtas han på en måte som den bluespredikanten han synger at han vil være. Crockett ser de konflikter House må leve med, men likevel synes det som om han knytter House litt for entydig til hans prekengjerning, slik at han får sin livsmening fra denne. Det er en fare for at den vesentlige tvetydigheten underkommuniseres. For slik vi har påvist en utopisk dimensjon i Houses formidlingprosjekt, så røper også teksten en viten om at utopien bare er utopi. Ikke minst må vi gjenta det vi har vært inne på: At strofene 1 og 2 kun presenterer planer og ønsker. Indirekte sier de derfor mest om hva jeg'et mangler. Et formulert ønske om å være predikant er ikke det samme som faktisk å være predikant. Et ønske om anerkjennende respons fra fellesskapet er heller ikke det samme som at den inntreffer. Strofene uttrykker en tapserfaring.

VII

De neste strofene utdyper tapserfaringen med parallelle formuleringer, men fjerde strofe virker mest desperat, jeg kunne hatt religion, «*this very day*», står det. Ut av linjene taler smerte over eksistensiell tomhet og fortvilte samvittighetskvaler:

Oh, I'da had religion, Lord, this very day

Men begge disse strofene (3 og 4) samles i hovedpunktet om at jeg'et ikke har vært i stand til å be. Fordi bluesen kom og forstyrret (3), eller fordi kvinner og whiskey forhindret ham (4). Til forskjell fra de to første strofene har 3 og 4 et perspektiv mot fortiden. Jeg'et har erfart en konflikt mellom religionen og bluesen. Da forstår vi at det er på bakgrunn av denne erfaringen at 1 og 2 proklamerer prosjektet om å formidle mellom dem.

Strofe 5 og 6 bringer inn positive følelser eller verdier, men de er ikke realisert. Jeg'et bekjenner sine nåtidige tanker og følelser:

*Oh, I wish I had me a heaven of my own
(praise God almighty)*

*Yeah, heaven of my own
Then I'd give all my women a long, long happy home*

*Yeah, I love my baby just like I love myself
Oh, just like I love myself
But if she don't have me she won't have nobody else*

Femte strofe om «a heaven of my own» representerer et forsøk på å bryte av fra det sosiale presset som ligger bak polariseringen av religionens og bluesens verden, og den fordømmelsen som artisten må ha internalisert som dårlig samvittighet. Alle kvinnene i tredje linje kunne representere et «haremsønske», men er snarere dårlig samvittighet overfor kvinner han har kjent, for at han ikke har kunnet ta ansvar. Ønsket er sprunget ut av en opplevelse av nød. Det er en utopi om forsoning som også inkluderer forsoning med jeg'ets materielle situasjon. At himmelriket skal realiseres på jorden. Men allerede talemåten indikerer en visshet om at dette er et ønske som vil forbli kun et ønske. Strofe 6 gir en versjon av kjærlighetsbudet i Johannes-evangeliet, men sjalusien blander seg inn. Vi er tilbake hos det ensomme jeg'et som ikke har annet enn erfaringen av å være avvist, en erfaring som genererer en sosialt destruktiv hevngjerrighet. Slik kan kjærlighet slå over i hat. Blues-jeg'et viser altså frem både sin fattigdom, sin uansvarlighet og sin sjalusi. Tapet av religiøs livsmening henger sammen med erfaringen av samfunnsmessig urettferdighet.

VIII

Det ensomme og avviste jeg'et har bønnens mulighet tilbake, men nå har vi akkurat hørt at jeg'et ikke har vært i stand til å be. Og når bønnen på nytt trekkes inn i del II, så er det ikke som noe annet enn en plan for fremtiden. Planen om å be knyttes til et ønske om at dette skal befri jeg'et fra det problematiske og lidelsesfylte som hefter ved predikantgjerningen, både slik den har vært, og slik han forsøker å omforme den, må vi tro: «Leave my preachin' blues laying there». Forventningene til predikantrollen er så strenge at de ikke er til å leve med.

Bønnen er et fremtidig prosjekt som ennå ikke er realisert. Og når det blir med planen, kommuniseres derved en tvil på om det vil nytte, eller det kan fremdeles være noe som hindrer jeg'et. Her slås det altså ikke fast at det er nytteløst å be, bare at det er tvil. Striden befinner seg så å si i en spenningsfull tilstand av uavgjorthet.

Fra dette fremtidsprospektet vender jeg'et tilbake til møtet med den personifiserte bluesen. Det skal ha skjedd tidligere samme dag. Bluesen er «just like a man». Møtet har vi alt kommentert ovenfor, men etter at vi nå har vært igjennom en del av strofene, kan vi rekapitulere og nyansere tolkningen. For det første har bluesen vist seg å være noe som har forstyrret jeg'ets religiøse forhold (I, 3), for det andre har bluesen

vært forsøkt integrert i et fremtidig formidlingsprosjekt (I, 2). Jeg'et har altså et ambivalent forhold til bluesen. Dessuten kan det være vanskelig å fastslå når det er snakk om bluesen som sinnsstemning, og når det handler om musikkformen, som sangen selv er et eksempel på. Disse to går i en viss grad over i hverandre, og tvetydigheten er åpenbart noe av poenget, begge deler er vesentlige for uttrykket. Den problematikken som sangen behandler, representerer et eksempel på blues som sinnsstemning. Dette er også den stemningen som formidles i det fremførte verket. Men sangen selv er et eksempel på blues som musikkform. Og når det synges om å «preach these blues» har dette en selvrefererende karakter. Med andre ord dreier det seg om den kunstformen som jeg'et nå er dedikert til. For at jeg'et er dedikert til bluesformen er en underforstått premiss for teksten. Vi kan vel si at den demonstreres i fremføringen.

Når vi får vite at jeg'et har møtt bluesen, kan dette være en metaforisert omskriving av nedstemthet. Samtidig er det noe tillitsfullt over ønsket om å trykke bluesens hånd. Her kan musikkformen også komme inn. Slik sett dreier det seg om erfaringen av at lidelse kan uttrykkes i kunst, og på den måten transformeres til et estetisk fenomen. Bluesen innebærer en erkjennelse av lidelsen i menneskelivet og en vilje til å gestalte lidelsen til kunst. Autentisiteten blir en verdi som blues-jeg'et kan støtte seg på. Vi kan merke oss at av alle de elve strofene, er det tre i preteritum, og to av disse rapporterer om konfrontasjoner eller møter med bluesen.

IX

Strofe II/3 presenterer en bønnens besvergelse som er formulert så absolutt at intensiteten i seg selv vekker mistanke om hvorvidt den angsten som bortvises virkelig lar seg jage på den måten. Er det virkelig ingenting som kan bekymre? Er jeg'et virkelig tilfreds? Nøkkelen ligger også her i temporaliteten: Det handler om ønsker for fremtiden. Selv om strofen formidler en tilkjempet optimisme, er den i realiteten et uttrykk for at det i nået er nettopp bekymring som fyller jeg'ets liv.

Strofe II/4 besverger bluesen som et kall, og uttrykket «gospel blues» dukker opp som sjangerbenevnelse, der pronomenet «these» indikerer at den fremførte sangen selv kan være et eksempel. Strofen gir uttrykk for at det haster. Situasjonen er prekær, slik man også får inntrykk av ut fra desperasjonen i stemmen. Hva er gospel blues? Det er neppe den pragmatiske løsningen som består i å skifte mellom blues og gospel, noe Thomas Dorsey var kjent for. Kanskje er det slik at de utopisk skal være ett og det samme, en blues som ikke bare er kompatibel med det kristne budskapet, men som har dette som integrert moment. Imidlertid er det tvilsomt om dette skulle være meningen, for det ville bety at utopien om en forsoning allerede skulle være realisert, noe som ville ta bort hele spenningen fra sangen. Det må heller bety at jeg'et skal fremføre sitt

ønske om en slik forsoning, og sin klage over at den ikke har funnet sted. Nettopp slik det skjer med den fremførte sangen. Ut fra forutsetningen om at konflikten ikke er til å holde ut. Det er derfor situasjonen er prekær. Dette betyr at resten av sangen blir nøkkelen til denne strofen, og dermed kan ønsket forstås i desillusjonens perspektiv. For i teksten skjer en stadig oscillering mellom utopi og desillusjon, noen steder kan de knapt skilles fra hverandre. Denne strofen er den nest siste og den eneste hvor Gud nevnes, slik markeres en tematisk stigning, og etter denne strofen er det som ordene svikter, for nå overtar gitaren. Det er bare en enkel lovprisning som blander seg med gitarspillet: «Praise God Almighty». Når jeg'et anroper guddommen på denne måten, så betyr ikke det at han nødvendigvis føler seg nær Gud. Fortvilelsen kommuniserer heller at det motsatte er tilfellet. Når gitaren får overta neste strofe, kan det innebære en demonstrasjon av at gitarbluesen, selve musikken, er et vesentlig element i den gospelbluesen jeg'et skal predike. Det kan bety at den formidlingen jeg'et søker, som også er en forsoning, ikke er mulig å fange inn i verbalspråket alene. En troverdig artikulering av forsoningen måtte innebære at den også hadde skjedd i virkeligheten. Det blir opp til gitarbluesen å besverge formidlingen som uteblir.

Avslutningsstrofen er håpefull. Det å preke blues skal resultere i sosial aksept. Det beskrevne rommet kan minne om en kirke. Og når ånden kommer over forsamlingen, skal søstrene «jump straight up and down». Dette handler også om kunstens samfunnsmessige funksjon. Sangen viser oss kunstnerens utopi om den estetiske kommunikasjonens sosiale integrasjon i en meningsfull helhet. I et historisk perspektiv kan dette tolkes som et minne om kunstens opphav i kulten. House fremstiller et avgjørende skritt i autonomiprosessen – slik dette kan gestaltes i den sjangerbestemte og regionalt formidlede form som er mulig, dette skrittet er både befriende og smertefullt.

Det er noe med dette verket som brytes i mange retninger. Når man nærleser teksten, viser det seg at forsøk på å fjerne tvetydigheten ikke fører frem. Sangen forsøker å tro på sitt eget forsoningsprosjekt. Men i fremstillingen av dette, kommer lidelsen til uttrykk, og besvergelsen av forsoningen innrømmer hele tiden at dette er en ikke realisert tilstand. Beaumont relaterer temaet til biografien:

There is no way to reconcile the scorn expressed in the song with House's repeated professions of faith. His repeated professions of faith may have been directed mostly at some hardened, impenitent infidel in himself. Whatever the truth of the matter is, it is certainly true that it was only after House became a bluesman that his ambivalent attitude about religion would become for him a full blown conflict whose tension and violence would fuel his drinking – but also raise his musical performances to the level of powerful art. (Beaumont 2011: kap. 4)

«Preachin' the Blues» representerer verken et farvel med religionen eller en tilslutning til den. Den fremviser iallfall ikke en lykkelig forsoning mellom bluesen og religionen. Posisjonene eksisterer så å si begge som muligheter i verket, men ingen av dem vinner, og de syntetiseres ikke. Denne negativiteten representerer sangens verdi som autentisk kunstverk. Verket blir det stedet hvor denne striden holdes åpen, hvor sannheten om aporien fastholdes. Her ligger kunstverkets ytelse og dets egen fremføring blir dermed et svar på den problematikken det reiser. På den måten kommer også lidelsen til uttrykk selv om den ikke oppheves. Tekstens sannhet er den uavgjorte tvetydighet som det er umulig å komme til klarhet over. Det sosiale og ideologiske feltet bærer på dype motsigelser som kan avleses av sangen, og som forsterkes og formidles på det individuelle plan i form av indre spenninger og konflikter. Slik det her er demonstrert i tolkningen av sangteksten.

Sammen med denne innspillingen i 1930 gjorde Son House også noen andre sanger som omhandler en religiøs, eksistensiell tematikk: «Ain't no heaven, ain't no burnin' hell/where I go when I die, nobody can tell». Slik synger han i «My Black Mama». Der er det dødsbudskapet og synet av den elskede som ligger død, som vekker det religiøse alvor, hun må ligge der nede «till Judgement day», heter det. I «Dry Old Spell», som handler om tørkekatastrofen, vender han seg til Gud, som i en bønn. Teksten har apokalyptiske perspektiver:

*It's a dry old spell everywhere I been
Lord, it's a dry old spell everywhere I been
I believe to my soul this old world is about to end*

Disse sangene fra samme sesjon berører altså den religiøse eller eksistensielle problematikken vi møter i «Preachin' the Blues».

X

Innledningsvis pekte vi på det estetiske overskuddet ved sangen. Dette har et tilsvarende i den fascinasjonen som initierer ønsket om å gå inn i verket slik jeg har forsøkt å gjøre. Det kan virke underlig at et uttrykk for lidelse kan gi et slikt estetisk løft som disse innspillingene gjør. På bakgrunn av en slik undring kan man reise spørsmålet om lidelsens mening i kunsten generelt og i bluesen spesielt. Selvfølgelig er ikke dette et problem vi kan løse her. Imidlertid kan det være en fin avrundning på det hermeneutiske prosjektet å ta opp noen av de større spørsmål som melder seg etter fortolkningen av et enkeltverk. Vi skal antyde hvordan perspektivet kan utvides gjennom å trekke inn tre teoretikere som er svært forskjellige, men som hver for seg kan avdekke viktige sider ved problematikken.

Bluesens problem er i slekt med det tragiskes problem: Hvorfor finner vi mening i å oppsøke et kunstverk som har fremvisning av menneskelig lidelse som hovedkomponent? Aristoteles sier om

tragedien at «gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til» (Aristoteles 2003:31). En slik affektiv eller emosjonell opplevelse vil kunne igangsette den fortolkende refleksjonsprosess som gjør opplevelsen til en erfaring. Den aristoteliske katarsis sier noe om kunstens eksistensielle og sosiale funksjon. I den kunstneriske formidling kan vi oppleve former for lidelse som vi vet har fiksjonens karakter, men som samtidig sier oss noe vesentlig om hva det vil si å være menneske. Kunsten blir en utforskning av oss selv. Her skal vi ikke påstå at bluesen kan forstås som en moderne tragedie, men de to kunstformene har kanskje et visst slektskap i det følelsesregisteret som aktiveres. Slik kan den enkelte skuespillers klagesang være fjernt i slekt med den bluesen som fremføres av en sanger i Mississippi.

Med Gadamer kunne vi trekke inn den symbolske dimensjonen som har med kunsterfaringens dype gjenkjennelse å gjøre. For i hans perspektiv kan den estetiske meningsdannelsen føre inn i gjenkjennelsen av et menneskelig meningsfellesskap omkring de eksistensielle vilkår vi er utlevert til (Gadamer 2003:83–95). På den måten vil kunstverket også kaste lys over vår egen eksistens. Filosofen Theodor Adorno har en mer samfunnskritisk orientering. Hans estetiske teori er komplisert, men vi forsøker å hente ut noen hovedpunkter. Han er kjent som en kritiker av populære musikkformer, men likevel er det elementer i hans estetiske teori som kan gjøres gjeldende overfor bluesen. For kunsten er lidelsenes språk, ifølge Adorno. Her ligger dens negative og samfunnskritiske moment. Det er ikke vanskelig å se at dette poenget er relevant for bluesmusikken. Den fremsto som et lidelsens språk i afrikansk-amerikanske miljøer på den tid Son House etablerte seg som kunstner. Men for dialektikeren Adorno har saken også en annen side. For i kunstens estetiske skinn ligger et affirmativt, nærmest feirende, element. I uttrykket for den bunnløse fortvilelse ligger et løfte. Adorno snakker om konstellasjonen av det negative og det affirmative som «kunstens utopiske figur» (Adorno 1998:402). Sagt på en enklere måte: Uansett hvor fortvilet og negativ kunsten er: Om den fortsatt skal være kunst, så må den formidles i en estetisk form som kan vinne tilslutning i kraft av nettopp dette.

I lys av tragedien kan vi se fremføringen til Son House som gestalningen av en eksistensiell hybris som truer med å bli hans undergang. Fortvilelsen aktiverer en katarsis som lar oss forstå hvor dramatisk det er å skulle leve uten Gud og uten kirkelig fellesskap. Med Gadamer gjenkjenner vi de eksistensielle vilkår som avdekkes når konflikten får utvikle seg, ikke minst hvordan tiden og dens dimensjoner strukturerer vårt følelses- og tankeliv. Fortidige hendelser har forstyrret gudsforholdet, dette bearbeides i teksten på en stilisert måte, mens gjenopprettelsen av forholdet besverges med stor kraft samtidig som den skyves inn i fremtiden. Forløpet veksler mellom anger og håp. Selv om denne erfaringen eksistensielt sett beløper seg til en slags plagsom uavgjorthet, så representerer fremstillingen av den et potensiale for avklarende gjenkjennelse. Vi vet alle at livet ikke er lett. Derfor kan

også nødvendigheten av å velge bli tydelig. Sangen er et utkast til en fremtidig væren-i-verden, men dette utkastet følges av mistanken om at det ikke vil gå helt slik.

Inspirert av Adorno kan vi peke på de mytiske maktene som gestaltes av jeg'et og som han brytes med i et forsøk på rasjonalisering, han tilslutter seg og distanserer seg på samme tid, så det blir som en slags opplysningens dialektikk i miniatyr. Og teksten spiller ut en hel katalog av følelser. Teksten viser hvordan samfunnsorganisasjonen har muliggjort store klasseforskjeller, der den svarte underklassen er utlevert til fattigdom og mangelfull utdanning, samtidig som den bærer på minnet om slaveriet. Tenkemåten preges av en religiøs kultur der kritiske impulser vendes innover mot den enkelte synder og ikke oppover mot undertrykkerne. Samfunnets ideologi representerer en sterk identitetstenkning der strenge kriterier for livsførsel og livsmuligheter gjøres gjeldende. Driftslivet demoniseres, kuturen polariseres og fremtiden låses fast til den utbyttede klassen man er født inn i. I et negativt-kritisk perspektiv kan dette leses ut av teksten, men samtidig er sangfremføringen et kraftfullt estetisk uttrykk, et lystfullt sanselig spill, som gjør at vi forstår hvorfor Gadamer sammenligner kunstverket med en fest (Gadamer 2003:96–105). Dette affirmative aspektet inngir også teksten en viss utopisk kraft. Fremtidsplanene fremføres med styrke og overbevisning. Som om jeg'et synger seg til mot. Og teksten kan leses som en foregripelse av en samfunnstilstand som ikke er preget av den ideologiske polariseringen som sangen er et uttrykk for, med bluesen ved den ene polen og kirken ved den andre.

Vi har sett hvordan en fortolkning av teksten har demonstrert de konflikter som gjør seg gjeldende i den, samtidig som vi har sett hvordan den fortolkende refleksjonen er blitt ledet i retning av andre begreper og mer overordnede perspektiver som i neste omgang kan relateres til verket. Slik har vi et eksempel på den vekslingen mellom helhet og del som ifølge den hermeneutiske filosofien kjennetegner forståelsen og fortolkningen. Sangen til Son House er langt fra uttømt med dette, men kanskje er den åpnet opp, slik at flere får lyst til å bevege seg inn i den. ■

Preachin' the Blues Pt 1, 1930

Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
Oh, I'm gon' get me religion I'm gon' join the baptist church
I'm gon' be a baptist preacher and I sure won't have to work

Oh, I'm gonna preach these blues now, and I want everybody to shout
Mmm-mmm, I want everybody to shout
I'm gonna do like a prisoner, I'm gon' roll my time on out

Oh, in my room I bowed down to pray
Oh, up in my room I bowed down to pray

Then the blues come along and they blowed my spirit away
 Oh, I'd'a had religion, Lord, this very day

Oh, I'd'a had religion, Lord, this very day
 But the womens and whiskey, well, they would not let me pray

Oh, I wish I had me a heaven of my own
 (praise God almighty)
 Yeah, heaven of my own
 Then I'd give all my women a long, long happy home

Yeah, I love my baby just like I love myself
 Oh, just like I love myself
 But if she don't have me she won't have nobody else

Preachin' the Blues Pt 2, 1930

Yeah, I'm gon' fold my arms , I'm gonna kneel down in prayer
 Whoa, I fold my arms, gonna kneel down in prayer
 When I get up I'm gonna leave my preachin' blues laying there

Now I met the blues this morning, walking just like a man
 Oh, walking just like a man
 I said good morning blues, now give me you right hand

Now there ain't nothing now baby, Lord that's gon' worry my mind
 Oh, Lord that's gon' worry my mind
 I'm satisfied I got the longest line

I got to stay on the job, I ain't got no time to lose
 Yeah, I ain't got no time to lose
 I swear to God, I got to preach these gospel blues

(Praise God almighty)

Oh, I'm gonna preach these blues and choose my seat and sit down
 Whoa, I'm gonna preach these blues now and choose my seat and sit down
 When the spirit comes, sisters, I want you to jump straight up and down

Referanser

Litteratur og trykte kilder

Adorno, Theodor W. 1998/2004. *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg.
 Oslo: Gyldendal.

Aristoteles 2004/2013. *Om diktekunsten*. Overs. Samuel Ledsaak.
 Oslo: Cappelen Damm.

Abrams, Albert 1904. *The Blues (Splanchnic Neurasthenia). Causes and Cure*.
 New York: E. B. Treat and Company.

Beaumont, Daniel 2011. *Preachin the Blues: The Life and Times of Son House*.
 Kindle Edition. New York: Oxford University Press.

- Broyles, Michael 2013. «*Preachin' the Blues*». *The Intersection of Christian and Blues Exegesis and Hermeneutics in the Life and Lyrics of Son House*. Masteravhandling, Arizona State University. https://repository.asu.edu/attachments/110655/content/Broyles_asu_0010N_13065.pdf. Hentet 05.01.2020.
- Crockett, Kyle 2014. *A Study of the Life and Legacy of Son House on the Identity and Character of Blues Culture*. Masteravhandling, University of Mississippi. <http://thesis.honors.olemiss.edu/169/1/Son%20House%20Thesis.pdf>. Hentet 05.01.2020.
- Davis, Rebecca 1998. «Child is Father to the Man. How Al Wilson Taught Son House to Play Son House». *Blues Access* nr 35. Boulder, Colorado.
- Devi, Debra 2012. *The Language of the Blues from Alcorub to Zuzu*. Kindle Edition. Jersey City: True Nature Books.
- Fløgstad, Kjartan 1996. *Antipoder. Essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Gadamer, Hans-Georg 2003. *Konst som spel, symbol och fest*. Ludvika: Dualis.
- Gioia, Ted 2008. *Delta Blues. The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York: Norton.
- Grossman, Ron 2018. «Mahalia Jackson, 'Queen of Gospel' to Chicago and the world». *Chicago Tribune* 13 september 2018. Hentet fra nettet 20.09.2020: <https://www.chicagotribune.com/opinion/commentary/ct-perspec-flashback-mahalia-jackson-gospel-0916-20180912-story.html>
- Gussow, Adam 2017. *Beyond the Crossroads. The Devil & the Blues Tradition. New Directions in Southern Studies*. Kindle Edition. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Gäverth, Leif 1983. «Son House – en av de sista». *Jefferson* Vol. 15, nr. 62 (1983):10–16.
- Hamilton, Marybeth 2008. *In Search of the Blues*. New York: Basic Books.
- Komara, Edward 1997. «Blues in the Round». *Black Music Research Journal*, Vol. 17, nr. 1 (1997): 3–36.
- Monge, Luigi 2008. «Preachin' the Blues: A Textual Linguistic Analysis of Son House's 'Dry Spell Blues'». I: *Ramblin' on My Mind: New Perspectives on the Blues (African American Music in Global Perspective)* Red. David Evans. Kindle Edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Odum, Howard W. 1911. «Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes» (part 1 & 2). *The Journal of American Folklore*, vol. 24, nr. 93–94 (1911) .
- Reed, Teresa L. 2003. *The Holy Profane. Religion in Black Popular Music*. Kindle Edition. The University Press of Kentucky 2003.
- Store norske leksikon*. Nettversjon. Oppslagsordet «fele». Informasjon hentet november 2020. <https://snl.no/fele>
- Sullivan, John Jeremiah 2014. *Pulphhead. Fortellinger fra den andre siden av USA*. Overs. Alexander Leborg. Oslo: Cappelen Damm.
- Wald, Elijah 2005. *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad HarperCollins.

- West, Bob. «From the Vaults: Bob West Interview with Son House.»
I: *Blues & Rhythm* 207 (March 2006) a reprint of a 1968 interview.
- Wilson, Al 1965. «Son House – An Analysis of his Music and a Biography»,
Blues Unlimited/Collectors Classics 14. Uten trykkested.
- Åslund, Arnfinn 2013. «Bluesen og dens lyrikk. Charley Patton og Charlie McCoy».
Agora, Vol. 31, nr. 1–2 (2013): 5–34.

Dylan på Newport Folk Festival

«North Country Blues», 26. Juli 1963

Miguel Vázquez-Larruscaín

Dylan at Newport Folk Festival: “North Country Blues”, 26 July 1963

This article analyses one particular performance of the song “North Country Blues” by Bob Dylan at the Newport Folk Festival in 1963. This performance gives us the chance to interpret Dylan’s scenic art as a triad: songwriting, performing and dramatization. Dylan’s performance has a hypnotic effect on the audience. Moreover, one can see in this performance many elements that presage Dylan’s capacity to engage his audience in a mythical drama with his many legendary personas, where the audience in its turn is invited to play a number of symbolic roles. Film recordings and images, in contrast to a sound recording, make it possible for us to see how the drama between Dylan and his audience unfolds in the body language of the participants. My analysis integrates all those threads as interactive semiotic literary structures in the light of Jakobson’s communicative model.

Keywords: Folk Song, Mining Ballads, Performative Arts, Newport Folk Festival, Bob Dylan, North Country Blues.

I fremføringens bølger

I løpet av de siste årene er tusenvis av musikalske fremføringer blitt tilgjengelige på nettet i form av filmopptak, noe som har beriket kunnskapen vår om sanglyrikk, musikologi og popkultur.¹ Dette gjelder, ikke minst, i mengde og bredde, med spennende og interessante virkninger, spesielt innenfor pop-verdenen. Denne overfloden kan oppnå fantastiske dimensjoner når det dreier seg om en personlighet som Bob Dylan.² Allerede på sekstitallet hadde en *bootleg*-industri vokst opp rundt ham, og interessen har siden den gang antatt betydelige dimensjoner. Denne lysten til å samle for samlingens skyld ble snart koblet sammen med en datateknologi *avant la lettre* og denne koblingen skapte en ny underjordisk vitenskap, nemlig Dylanologien (Selnes 2016:9–12), og en ny type rockens-freak, Dylanologen. Det er en selv-proklamert tolker av Dylans verk og persona, hvis mest markante merittering er en nesten pervers erudisjon³, som på sitt verste betyr at man har lett etter rester selv i søppelbøtten (se Kinney 2014:59).

Denne rikdommen av material som nå dukker opp på nettet gir oss plutselig alle en sjanse til å bli *arm-chair* Dylanologer helt gratis

1. Jeg vil takke Ingrid Vázquez Thomsen for stor hjelp med språket og Hans Jacob Ohldieck for hjelp med språket og innholdet.
2. Jeg vil takke medlemmene fra USN’s sanglyrikk gruppe for mange interessante samtaler om alt poetisk. Ikke minst vil jeg takke Arnfinn Åslund.
3. Holmgren (2017:174) forklarer dette poenget ganske godt med få ord: «Dylanologerna är alltid de andra».

(Kinney 2014:82, Holmgren 2017:174). Det som før var en kostbar og hemmelig hermeneutisk praksis som var forbeholdt de få selv-utvalgte Dylan-tolkerne, er nå blitt en åpen skatt for de fleste, med en strøm av overraskelser for enhver smak. Vi som før bare var kjent med kanoniserte fragmenter av Dylans verk, kan nå uten anstrengelse få adgang til et ubegrenset korpus av sanglyrikk i alle formater. Epokegjørende episoder i Dylan-legenden, som før var hermetisk lukkede referanser, åpner seg foran øynene våre i fullt dagslys. Kan vi nå gjenoppleve det som før var et diffust ekko blant rester av bilder og fortellinger?

Med adgang til primærmaterialet blir det nå mye enklere, ja, nesten uunngåelig å komme i kontakt med det semiotiske mangfoldet i Dylans verk. Dylan er ikke bare en spennende kunstner, men også en vev som fanger kunstneren, verket og alt som skjer rundt mannen selv. Nå avslører konsertopptak det som før bare ble rapportert av ekspertene, da ekspertise var forbundet med å ha vært i nærheten av myten. Konsertfilmene gjør det mulig å oppleve Dylans kreativitet på nytt og fra mange vinkler samtidig, med full adgang til musikalitet og lyrikk, stemme og frasering, samt interaksjon med – og ikke minst reaksjoner blant – publikum. En ubegrenset mengde av opptak som er utstyrt med alternative tekniske ressurser, åpner ikke bare døren til nye estetiske erfaringer, men også til nye studier av sang og fremføring.

I det følgende vil jeg utforske den indre og den ytre siden av Bob Dylans fremføring av «North Country Blues» på Newport, Rhode Island, i slutten av juli 1963. Opptreden finnes nå på nettet for alles nytelse, se <https://vimeo.com/158052585>. På Newport Folk Festival pleide mange av de mest prominente navnene i USAs folkemusikkmiljø å være til stede.⁴ Etter den første kontakten med dette opptaket, følte jeg at det blant annet fremkalte en elementær fascinasjon, til tross for at jeg allerede kjente sangen godt. Fremførelsen viste meg tydelig at Dylan ikke kan oppfattes utelukkende som en samling av sanger, heller ikke bare som en utvidet tekst, men heller som et komplekst og åpent system som inkluderer alt og alle som omgås sangene og sangeren (Scobie 2004:89). Etter denne første fasen, dominert av en overraskende fascinasjon, fulgte en annen fase, drevet av uorganisert og uformell forskning fra min side. Til slutt kom den siste fasen, da jeg konkluderte med at dette filmopptaket og annet relatert material var rikt nok til å bli drøftet på en akademisk måte. Materialet var godt nok til at man kunne utforske en eksperimentell tolkningsmetode, med den unge Dylans fremføring av sanglyrikk i fokus.⁵

Med denne artikkelen vil jeg derfor legge frem en reaksjon på tematikken «sangen, sangeren og situasjonen»⁶ og ikke minst en meditasjon over sanglyriske fornemmelser, samt en analytisk omskriving av kulturelle fenomener av forskjellig art, slik de ble frembragt av den fire minutter lange filmen. I dette opptaket, som er en av de veldig få *live* fremføringer av «North Country Blues» i Dylans lange karriere⁷, undersøkes hvordan en kjent låt plutselig forvandler seg

4. Filmen *Festival* av Murray Lerner er en god innledning til alt som skjedde rundt Newport Folk Festival.
5. Tolkningsmetodikken er knyttet til det som andre før har beskrevet som *integrative* (Frith 1996:94) eller *interactive* (Shuker 1994) tilnærminger til fremføringens kunst.
6. Jeg takker Universitetet i Umeå for den interessante konferansen «Sång, Sångers och Situationen», 24.–25. September 2019.
7. Heyling (2003:128) tar selvsagt feil når han påstår at «North Country Blues» ble sunget første gang i Carnegie Hall ultimo oktober 1963. Thomas (2017:47) har rett når han sier at sangen ble fremført to ganger i løpet av 1963: Newport 26/7 og Carnegie Hall 31/10. Ellers har Dylan sunget sangen *live* bare en gang til, i 1974, på en støttekonsert for *The Friends of Chile* (Thomas 2017:48).

til et annet mer rørende fenomen. Nå ble den kjente stemmen forbundet med en oppsiktsvekkende ung mann på en svarthvit film, omringet av et engasjert publikum og et lite utvalg av kollegaer på scenen, hvis reaksjoner kan følges fortløpende. Intellektuelt ble det klart for meg at jeg måtte bruke en mangesidig teoretisk ramme for å holde alle momenter samlet som deler av en enhetlig spennende estetisk effekt.

Et teoretisk valg er Lebolds (2007) forståelse av Bob Dylans kunstneriske virksomhet som en triade, en sammensetning av tre innbyrdes komplementerende dimensjoner: sangskrivning, fremføring og dramatisering.⁸ Lebold (2007:57) påstår at hver enkelt av disse tre adskilte dimensjonene har et klart litterært preg. Denne påstanden krever en fleksibel litterær teori som gjør det mulig at man på den ene side kan lese disse tre dimensjonene hver for seg med det samme litterære leksikonet og på den annen side sette dem sammen i en overordnet og koherent stilistisk helhet. Mitt litteraturteoretiske valg er Roman Jakobsons berømte kommunikasjonsmodell fra 1960.⁹ Noe som gjør Jakobsons teori spesielt gunstig for dette formålet, er at den tar i betraktning alle elementer i en semiotisk handling: avsender (sanger), tegnets ytring og budskap (sang), mottaker (publikum), kode (sjanger og stil) og kanal (utveksling i forskjellige media).¹⁰ I de følgende avsnittene skal vi se relevansen av alle disse elementene i sammenheng med resten av Dylan-systemet. Sanglyriske tekster og melodier blir tråder og stoffer i sangerens rapsodiske vev, mens sangeren blir til en spinnende edderkopp som er ivrig med både håndverk, fotverk og åndsverk. Leseren kan forestille seg hvilken rolle vi som publikum spiller i metaforen, til tross for at vi er en veldig aktiv del i det samlede systemet.

Sangen, Sangeren, Opptreden, Scenen, Festivalen, USA, Verden

Denne fremførelsen av «North Country Blues» er et emblematiske eksempel på Dylans virksomhet på begynnelsen av sekstitallet, og samtidig en levende illustrasjon på Dylans voksende betydning for datidens blomstrende folkemusikkmiljø, og dessuten for den landsdekkende bevegelsen for borgerrettigheter i USA. Denne bevegelsen var i ferd med å adoptere folkesanger både som inspirasjonskilde og beskyttende skjold (Marqusee 2005:46–51). På denne tiden bidro Dylans sanger til fremgang både for folkemusikkmiljøet og borgerrettighetsbevegelsen, som begge allerede var i ferd med å overskride sine egne grenser og nå ut til storsamfunnet. Den unge Dylans sanger snakket direkte til datidens politiske agenda, ga emosjonell støtte til den kollektive drømmen og oppmuntret demonstrantene som inntok gatene. Dylans kreativitet vokste organisk ut av en rik skatt med folkesanger.¹¹ Hans omarbeidede og oppdaterte former viste seg å være i stand til å fange tidens puls på en måte som ingen andre var i stand til. Dylan hadde fått med seg en imponerende bred bakgrunn i alle slags folkloristiske sjangre og brukte den til å nå ut til en større gruppe av

8. Lebolds ideer finnes i Scobie (2004) og mange andre, men etter min mening er det Lebold (2007) som både systematiserer dem i en *triade* og generaliserer over deres felles litterære preg.

9. Den norske terminologien er hentet fra Åslunds (1994) forklaring av Jakobsons modell.

10. Det finnes eksplisitte referanser til Jakobsons modell i Frith (1996:91) i forhold til Franco Fabbris teorier om sjangrer.

11. En liknende kobling mellom folkemusikk og arbeiderbevegelsen fant sted rundt Harlan County-konflikterne i Appalachia i tredeårene i det forrige århundret. Yuchenco (1991:212) skriver: «What the coal operators had not counted on was the nationwide publicity the strike received. 'Bloody Harlan', as that part of Kentucky came to be known, became a cause célèbre, much as the civil rights campaign did in the 1960's».

lyttere, inkludert turister i Greenwich Village's kafeer, rasediskriminerte grupper i sørstatene, og ikke minst universitetsungdom og høyt utdannede amerikanere, med ørene rettet mot forandringens vind.

I vurderingen av dette opptaket som et kulturhistorisk dokument, spør vi som følger: Var det Dylan, var det Newport-festivalen eller var det sangene som bebudet at tiden var i endring? I den amerikanske retoriske tradisjonen er det vanlig å referere til berømte epokegjørende taler på én av to måter. Talene indekseres med referanse til taleren sammen med enten anledningen eller stedet der talen ble gitt, eller i forhold til talens hovedpoeng og hovedtema (Widmer 2006). «Lincoln på Gettysburg» er et eksempel på den første løsningen, mens «Franklin D. Roosevelt *Arsenal of Democracy*» og «John F. Kennedy *Ich bin ein Berliner*» er eksempler på alternativ nummer to. Noen ganger er begge alternativer tilgjengelige, som når man minner om den udødelige «Martin Luther King på Marsjen til Washington» eller «Martin Luther Kings *I have a dream*». Teknisk sett er «Bob Dylan på Newport» og ikke «Bob Dylans *North Country Blues*» det som har oppnådd historisk, ja, legendarisk status i Dylans biografi. Denne dimensjonen blir også et viktig estetisk moment i vår opplevelse av disse fire minuttene, som nå kan vurderes kritisk som en signifikant kulturbegebenhet under merkelappen «Dylan på Newport 1963». «North Country Blues» var ikke en historisk hendelse i seg selv men det var likevel en viktig del av en historisk festival og et historisk år for Dylan (Marqusee 2005, Rotolo 2008:263). Etter min mening føles denne både biografiske og historiske tyngden sterkt i opptaket med den unge Dylans fremføring

Newport 1963 var det definitive springbrettet for Dylans folkemusikk-karriere. Newport Folk Festival ble stiftet i 1959¹² og som følge av Dylans årlige deltakelse, gikk festivalen fra 1963 til 1965 over folkemusikkens grenser og ble til en nasjonal begivenhet for den amerikanske kultur verden. Dylan «eide» Newport i disse to årene (Selnes 2016) og hans deltakelse er en av de begivenhetene innenfor sekstitallets pop-kultur som man muligens har skrevet mest om (Heylin 2003:206). Fra og med 1963 handlet Dylans dialog med Newport faktisk om hva en folkesanger og folkemusikk egentlig er, og ikke minst om hvilken rolle folkemusikken vil spille i storsamfunnet. Det er fascinerende at et filmopptak lar oss oppleve intensiteten i Newports sommerlige luft. Man kan høre på fuglenes stillhet i disse fire minuttene.

Fremføringens anatomi

I lys av Roman Jakobsons modell om semiotiske handlinger, vil jeg nå se på Dylans opptreden som en konstellasjon av ekspressive hendelser. Sangeren og publikum kommer sammen i et felles scenario, som er velkjent for alle parter. Alle kjenner koden, protokollen og atferdsreglene, i tillegg til sjangrene, stilene og fremføringsmåtene. Alle hensetter seg i en felles forventningshorisont. Sangeren leder publikum

12. Newport Folk Festival ble stiftet av blant andre Albert Grossmann, Dylans agent fra sommeren 1962.

gjennom tre hovedfaser: åpningshilsen, selve sangen og til slutt avskjeden. Sangeren, den mest aktive enheten, som likevel er langt fra å være den eneste agenten, har et estetisk ansvar for å sørge for at alle hendelser styres mot et punkt som alle deltar i og alt graviterer mot.¹³ På denne måten blir rammene for situasjonen definert og forholdet mellom sangeren og publikum iscenesettes som en dynamisk og alvorlig lek.

Fremføringens anatomi I: Kanalen

Det første som må gjøres, er å hilse på publikum. På den måten etableres det en nødvendig kontakt som åpner kanalen for kommunikasjon, slik at denne kan flyte fritt mellom Sangeren og Publikum. Publikum må hilse tilbake på sitt eget språk, som Sangeren for sin del må dekode i alle dets fine nyanser. I dette kontaktfeltet mellom Sangeren og Publikum utfolder opptreden seg, ikke som et autonomt og isolert Tegn med egen verdi, men i stedet som en prestasjon med tidsbundne muligheter. Sangeren skaper en rik og metrisk tekstur av levende sanglyriske stoffer hvor hver eneste mikrohendelse overføres langs opptredenens vev som så berører lytternes hud.

Dylan forteller på forskjellige passasjer av sine *memoarer* at han har studert og vært oppmerksom på scenekunsten fra begynnelsen av sin karriere. En av mine favorittvignetter er når Dylan beskriver hvordan Dave van Ronk pleide å skape kontakt med tilskuere: «[...] he'd stare intently at somebody in the crowd. He'd pinned their eyes like he was singing just to them ...» (Dylan 2004:262). Ti år senere er Dylans scenekunst beskrevet på en lignende måte i David Kinneys bok *Dylanologists*, presentert som solide fakta i retorikkens vitenskap: «Gaze over the heads of your audience. They will believe you're looking directly into their eyes» (Kinney 2014:138). Mange tilskuere har bekreftet at Dylans ekspertise faktisk fungerer: « [opera singers] are trained animals compared to what Dylan does» (Nina Goss quoted in Kinney 2014:19). Eller «Something about him caught my full attention ... he stilled the room ... he stilled my room, for sure» (Rotolo 2008:11).

Dylan (2004) nevner *en passant* flere andre tricks man kan bruke når man er på scenen, mens Rotolo (2008:9) er glad i å forklare hvor mye energi som ble brukt for å skape en sannsynligvis utstudert nonsjaluans: «be authentic, be cool, and have something to say». Fotograferingen for *Freewheelin'* ble en klassiker og Rotolo beskriver den med sin retrospektiv visdom: «it was folk music but it was really rock-&-roll» (2008:214–218).¹⁴

I de første ti sekundene av opptaket med North Country Blues kan man se noen av den unge Dylans tricks når han for eksempel avbryter en samtale bak seg som føles distraherende for å få tilbake publikums oppmerksomhet før sangen begynner. Situasjonen før og etter 00:10 er følgelig to forskjellige ting. Dylan behandler fremføringens forberedelsesfase med det som forventes av en ekte folkesanger.

13. Dylan hører rimeligvis til den dominerende typen: «[...] You've got to stay in control, or you might as well go hole up in Las Vegas» (Heylin 2003:680).

14. Rotolos slutter seg i sitatet sterkt till Shukers (1994) kulturmusikalske teser om hva det er som skiller pop-, rock- og folkemusikalske kulturverdier, slik som jeg leser dem. Mens popverdenen aksepterer samfunnets hegemoniske verdier strever folkemusikken etter ren «autentisitet». Det som karakteriserer rockartister er kampen for å harmonere storsamfunnets aksept og suksess med beskyttelse og bevaring av personlig autentisitet.

Fremførings anatomi II: Det poetiske i teksturen

Jakobson skapte sin modell mens han lette etter en definisjon av det poetiske, i motsetning til det prosaiske. Med referanse til modellen sin, definerte Jakobson det poetiske som det man oppnår når fokus skifter bort fra tegnets innhold, den primære meningen i hverdagens prosa, til tegnets ytre side, som vanligvis ignoreres i hverdagens kommunikasjon. I denne sammenhengen er det åpenbart at Dylan innleder sangen med en lakonisk selvfølgelighet. «This is a song about a red iron mine, and a red iron town», kan man høre Dylan si så snart han har fått publikums fulle oppmerksomhet. Kan vi tolke Dylans innledning som om han mente at fokus nå skulle flyttes fra innholdet til formen, fra det som ligger foran øynene til det som høres mellom linjene? Mitt svar er en bestemt ja, og i Dylans nonsjalanse vil jeg lese en implisitt og underforstått avtale med publikum om at det nå handler om å veve seg inn i veven, helt til alle deltakerne fanges inn i tekstens, musikkens og stemmens tråder.

Fremførings anatomi III: Det metasymbolske

Dylan synger med et både kreativt og tvetydig forhold til tradisjonen. Assimilasjon, mestring og en kreativ omforming av sjangrene og sjangrenes konvensjoner var det som førte Dylan fram til en prominent stilling blant sine kollegaer. Dylans verk er preget av intertekstuelle forbindelser, både verbalt og melodisk, spesielt når han beveger seg innenfor de folkloristiske grensene. De to første linjene i «North Country Blues» setter publikum midt i balladens verden, med en variasjon over minstrelstrofen.

Come gather 'round friends
and I'll tell you a tale
of when the red iron pits ran a-plenty ...

Ut av disse velkjente røttene vokser det opp en sang med en veldig personlig stemme og en særegen diksjon, som er både presis og evokativ, og som gjorde at publikum holdt pusten gjennom hele sangen. Dylan vever sine intertekstuelle veier allerede i den første strofen. Med den første linjen gir han oss nøkkelen til sjangrene, stilene og kodene som blir fremkalt i denne sangen. På den ene side har vi hele tradisjonen og ikke minst den klassiske «Red Iron Ore», som begynner med «come all ye bold sailors who follow the lakes». Men det er likevel vanskelig å finne noe direkte kontakt mellom «Red Iron Ore» og «North Country Blues», verken tekstlig eller musikalsk. På den annen side har vi en klar referanse til Guthries «Pretty Boy Floyd»: «come gather round me, children, and a story I will tell». Det fins også ekkoer av hans egne sanger fra denne perioden, med noen særlig iøynefallende tilfeller: «come you masters of war». Det samme formularet brukes i fire av de fem strofene til «The Times they are A-Changin'»: «come gather round people [...] come writers and critics [...] come mothers and fathers [...] come senators, congressmen [...]» (Dylan 2006:159).

Den metriske strukturen består av ti strofer. Melodien gjentar seg med veksling mellom Cm og Bb hver halve strofe, med langsom og insisterende regelmessighet. En sterk, men allikevel uregelmessig bruk av rimsymmetri lindrer strofenes fasthet og tegner fleksible tråder som vi kan følge gjennom sangen. Det metriske idealet oppnås i den femte strofen, som er sangens vendepunkt, med et AABCCB skjema; men det minste skjemaet som er felles for alle strofene er XXBXXB, det vil si rim mellom første halvdel og slutten av strofen. Sangen fanger uansett lytteren med innovative trekk og ikke minst med utprøving av sjangerens grenser. Selnes (2016) gjør oss oppmerksomme på at de to sangene som i denne perioden handler om fattigdom, nemlig «Ballad of Hollis Brown» og «North Country Blues», tyder på en tendens til å overskride sjangrenes konvensjoner. Av disse to sangene er balladen den som ligner på en blues og bluesen den som ligner på en ballade. Dette er i tråd med Dylans søk etter en personlig stemme gjennom sprekkene i sjangrene.

Fremførings anatomi IV: Det *topiske* i sangen

I marsjen til Washington for *Jobs & Freedom* i slutten av august, knapt en måned etter Newport, presenterte Dylan to nyskrevne sanger foran sitt største publikum noensinne. Den ene var den allegoriske «When the Ship Comes In». Den andre var et mesterverk av en «protestsang». «A Pawn in their Game» forteller om det grusomme drapet på Medgar Evers, en afro-amerikansk leder i kampen for sivile rettigheter, natt til 11. Juni 1963, da han var på vei hjem og familien ventet på ham etter å ha hørt president Kennedy kunngjøre for nasjonen «that a great change was at hand» (Marqusee 2005:79). Sangen er en moralsk fordømmelse av et avskyelig drap og en kritisk analyse av det sosiale systemet som hadde forårsaket det. Den samme sanglyriske kritikken finnes i «North Country Blues». Her blir den stoiske følelsen forårsaket av en gruvebys forfall, kombinert med en skarp og kald analyse av forfallets årsaker. Med disse sangene viste Dylan klarere enn noen hadde gjort før ham hvordan «Jobs & Freedom», det vil si fattigdom og rasisme, var sammenflettet i USA's mørke hjørner. En tjuetåring hadde på den korteste og retteste veien berørt den kollektive skyldfølelsen i den amerikanske psyken. Datidens indre puls kan nå leses i ansiktene til ungene som omringer scenen.

Den tragiske innskrivningen av et menneskelig liv i slike overveldende omstendigheter er fortalt innenfra med førstepersonens perspektiv. Denne *matter-of-fact* fortellingen om verden og verdens nådeløse kraft er arvet fra den klassiske balladen og forsterket med stilistiske trekk fra moderne forfattere, både muntlige og litterære. Alvoret i sangen krever både gjennomskuelig linearitet i teksten og en tradisjonell *deadpan* innlevering. Men alvoret krever også en litterær avstand mellom sangeren og det som det synges om, ikke minst et narratologisk brudd mellom sangeren og den lyriske fortelleren (Dylan 2004:96). Denne utvidete avstanden setter alt det mørke som gjennomsyrrer fortellingen i et skarpere lys. Fortellingens alvor kan ikke ignoreres

etter at Dylan etablerer en uoverkommelig avstand mellom sangeren og det lyriske jeg'et, som det synges om. Sangerens distansering fra jeg'et i form av en gruvearbeiders kone er rett og slett et *avantgardistisk* trekk – sannsynligvis kalkert over Brechts Jenny Sjørøveren (Dylan 2004:272–276, Rotolo 2008:233–244).

Fremførings dramatologi: Det legendariske



Figur 1. The Unwashed Phenomenon (med tillatelse av Rowland Scherman).

Med utgangspunkt i Lebolds (2007) tredje litterære fase, retter jeg nå fokus mot Dylans mytiske dramatisering av sin offentlige persona i forhold til festivalen og folkemusikkens miljø. Mye tyder på at dette mytiske dramaet allerede var på plass i Newport og det ser ut til at det kan ha spilt en estetisk relevant rolle for Dylans fremføring av «North Country Blues». Mange har skrevet at Dylan bruker sine sanglyriske fremføringer for å engasjere sitt publikum i et langtrukket drama slik at hans personifiseringer blir en ytterst fascinerende side ved det bestandig utviklende systemet (Høggaug 2007). Senere skulle myten bli skrevet av mange andre som var fanget i Dylans spindelweb. Innenfor Dylan-resepsjonen fra det tidlige sekstitallet har jeg alltid betraktet Joan Baez' «Diamonds and Rust» som en god beviskilde. «Diamonds and Rust» er et mesterverk i seg selv, med en kompleks tekst og en rik musikalsk helhet. I tillegg forteller denne sangen direkte om Dylans indre historie. «Diamonds and Rust» går tilbake til nettopp Newport 1963, da Baez først ble fanget av Dylans mytologiserende vev. Baez, den daværende dronningen av folkemusikkscenen i alle fortellinger (Heylin 2003:119–120), inkludert Dylans egen (2004:254), skulle med tiden betrakte seg selv som en beskyttende Madonna, eller en ung Venus som mottar havets barn, den sårbare unge Dylan, under sitt «halv-skall»: «yes, the girl in the half-shell/to keep you unharmed».



Figur 2. You Burst on the Scene Already a Legend ... (Rowland Scherman Collection, Special Collections and University Archives, UMass Amherst Libraries).



Figur 3. Dylan synger sammen med dronningen. (Rowland Scherman Collection, Special Collections and University Archives, UMass Amherst Libraries).

«Diamonds and Rust» kaster det skarpeste lyset over Dylans resepsjon i Newport. I «Diamonds and Rust» kan man lese Dylans Newport-eventyr, tegnet med nøyaktige slaglinjer. Dylan er *already a legend*, men for en legende! Han er *the unwashed phenomenon, the original vagabond*, se bildene i fig. 1–3.¹⁵ Disse tre linjene stemmer ikke bare med Dylans inntrykk på festivalens publikum, men de gjenspeiler også den estetiske dissonansen som Dylan vanligvis fremkaller blant lyttere, en særlig del av hans musikalske profil. Dylan har aldri tilbudt oss en fin og vakker overflate, men samtidig har han aldri skapt fiasko når han har fått sjansen til å forvandle sin indre dissonans til et emotivt magnetisk felt for tilskuerne. Newport 1963 ble ikke et unntak og publikummet valgte Dylan til konge med glede og hengivelse. De gjorde det på en så bestemt måte at alle som kom etter ham ikke lenger ble kalt «den nye kongen» men «den nye Dylan» (Marqusee 2005:111).



Figur 4. Den nye kongen i folkemusikk (Rowland Scherman Collection, Special Collections and University Archives, UMass Amherst Libraries).

15. Jeg vil takke Rowland Scherman for bildene 1,2,3 og 4. Jeg vil også takke Caroline White fra UMass Archives for å kunne bruke disse bildene fra the Rowland Scherman Collection at UMass Libraries.

Dylans kroning i Newport kulminerte i en uavbrutt og lynhurtig karriere – fra sanger til forfatter og til slager-låtskriver. Til syvende og sist ble Dylan det som Woody Guthrie hadde blitt noen tiår tidligere: *a singer-songwriter* (Rotolo 2008:245). Dylans kroning på Newport ble umiddelbart iscenesatt med ubestridelig symbolikk da «Blowing in the Wind» ble sunget som det siste nummeret av kveldens program, med Bob Dylan alene i sentrum, omringet av andre sangere (se fig. 4). Men til tross for det dokumentarisk verdifulle beviset man faktisk finner i bildene, er det ingenting som etter min mening er så slående som Baez' beskrivelser i teksten til «Diamonds and Rust». Dylans karisma, slik den er fanget i Baez' omriss, utgjør et dypt forsterkende estetisk element i opptreden, når den uvaskete barneprofetens magi gjennomsyrrer hele fremføringen av «North Country Blues». Opptaket inneholder andre mytiske tråder og kan leses på forskjellige og komplementerende måter, som, for eksempel, en scene der ett forlatt *wunderkind* sitter og foreleser foran et utvalg av hoffets vismenn ved tempelets portiko (se fig. 5). Det mytologiserende universet forsterker alle de estetiske nyansene som er innvevet i øyeblikket: en god innlevering av en god sang.

Figur 5. Barnet foran vismenn (screenshot fra video-opptaket <https://vimeo.com/158052585> fra filmen *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan live at the Newport Folk Festival*, av Murray Lerner).



Fremføringens vev: Spindelvevets organiske pulser

Hovedmålet er et spørsmål: hvor mye av Dylan-systemet kan bli opplevd i en eneste sang, på et fire minutter langt opptak? Jeg skal undersøke hvilke elementer som konstituerer Dylans spindelvev og hvordan disse bestanddelene spilles mot hverandre i en overordnet enhet. I disse fire minuttene får man et innblikk i Dylans veier når han entrer og forlater scenen, når han lakonisk innleder sangen, når sangen blir levert med både intensitet og nonchalant distanse, når melodien beveger seg opp og ned mens Dylan holder den rytmiske



Figur 6. Collins *facial platter* (screenshot fra video-opptaket <https://vimeo.com/158052585> fra filmen *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan live at the Newport Folk Festival*, av Murray Lerner).

balansen med kroppen og hodet. Ikke desto mindre fascinerende er det å se kroppsspråket til de som sitter rett bak Dylan, og hvordan dette språket integreres organisk i systemet som helhet. Publikum omringer scenen i bakgrunnen, og slik avtegnes den inkluderende grunntonen til hele stykket.¹⁶ En teatral spontanitet utspiller seg bak kulissene og dramatiserer kjærlighetens og maktens spill innenfor dørene til folkemusikkens slott (Rotolo 2008:123, 158, 241–242, Heylin 2003:96; Dylan 2004:66–67).

I første rad sitter den unge Judy Collins på Dylans venstre side, og en dypt mediterende Doc Watson sitter til venstre for henne igjen. På Dylans høyre side sitter Clarence Ashley i sentrum, med gruveballade-sangeren Jim Garland til venstre og John Cohen, det karismatiske medlemmet av The New Lost City Ramblers, til høyre. De fem skaper et visuelt veggmaleri for hele fremførelsen. Både Collins og Watson, på Dylans venstre side, sitter i full konsentrasjon gjennom hele sangen. Watson utstråler en viss dybde, med hodet bøyet ned mot kroppen. Collins viser oppmerksomhet, er fokusert, med vekselvis åpne og lukkede øyne i forskjellige faser. De som sitter på Dylans høyre side skaper et mer dynamisk og delvis dissonant bilde. I denne gruppen sitter både Ashley og Garland, som Dylan har i sin makt allerede fra begynnelsen, mens Cohen, adskillig mer spent gjennom hele opptaket, viser et rikt og variert kroppsspråk, og viser tegn til skepsis mot Dylans estetiske veddemål. Likevel er det ingenting som er så effektivt som estetisk motstand for å tenne på Dylans karisma.

Med fire av fem som gir positive signaler blant det nærmeste publikummet, følte Dylan at stemningen var på hans side. Sangen begynner med Dylan allerede på scenen. I disse første sekundene får vi sjansen til å se hvor skarpt den unge sangeren er stemt til alt som skjer innenfor spindelvevet han har vevet. Etter å ha tatt posisjon på scenens

16. Her kan man med fordel sitere Friths tolkning av MacKinnons *The British Folk Scene*: «the folk world, in MacKinnon's words, depends on an «elaborate construction of informality, [...] he [MacKinnon] describes folk's subtle performing conventions: the way stages are set and lit and amplified, the rules of when audiences should talk and when they should keep silent, the obligation on performers to 'shrink from overtly stylized presentations of self', to avoid elaborate stage movements» (Frith 1996:40).

sentrum bruker Dylan først noe få sekunder på å stemme sin gitar. Her kan vi se at han i tillegg bruker stunden til å kalibrere atmosfæren og stemningen blant publikum og lytterne. Han merker plutselig at det rett bak ham har oppstått litt uro, idet Garland har engasjert seg i en samtale med Ashley. Dette forstyrrer Dylan, skulle man tro. Det går imot Dylans instinktive forståelse av hva en god opptreden krever (Rotolo 2007). Dylan har hatt en lang skolering i Greenwich Village *basket-houses* om hvordan man behandler et forstyrrende og distraherende publikum (Dylan 2004:17). Der har han funnet vanskeligere lyttere enn de han har foran seg i Newport. Han vet også at en god artist må beherske en del tricks (Dylan 2004:17). Han vet at hvis noen blant publikum ikke er fokusert må man prøve å etablere direkte kontakt med dem for å vinne tilbake deres oppmerksomhet. Midt i øyeblikket snur Dylan seg til venstre og ber Garland om et plekter. Garland avslutter brått sin samtale med Ashley, og låner Dylan plekteret. Nå er Garlands kropp endelig positivt styrt mot Dylan, og både hans ansikt og kroppens positur viser entusiastiske forventninger til fremføringen som er i ferd med å ta form. Effekten sprer seg raskt rundt Garland og Ashley fremviser raskt den samme positive holdningen. På knapt ti sekunder klarte Dylan å skape en magnetisk kobling med sine kollegaer, sitt nærmeste publikum. Denne speileffekten sender en bølge over hele spindelvevet som litt etter litt avtegner seg i alle deltakernes stemning. Fra 00:10 begynner den unge Dylan å spinne gjennom den stille luften.

Alt i situasjonen spiller sin egen rolle i helheten. Sangen og stemmen er avgjørende hovedingredienser i Dylans system. I likhet med Lebold (2007) ser vi på Dylans fremføring som en omskrivning av den opprinnelige teksten, som fremdeles jobber som skrift innenfor situasjonen, mens sangen åpner seg for stundens lykke. Sang og fremføring er det sangeren som har ansvar for overfor publikum. Sangeren blir den ledende gestus midt i virvelen av et selvorganiserende dynamisk spindellev. Ved siden av det som foregår i konkret forstand, overfører Dylan publikum til en fiktiv parallell scene hvor et *accept-reject* drama utfoldes. Denne gangen dreier historien seg om Dylans kroning. Det som Dylan gir publikum er et nytt stykke fra hans den gang nymalte USA-portrett, et bilde med farger og toner langt borte fra datidens hegemoniske ideologi. Dylans portrett av samfunnet avslører en side av publikum som ligger i mørket, en side alle nødvendigvis må ta stilling til. Samtidig er sangen også et selvportrett, et maleri av hjemstedet, en signatur med et dupliserende speil av identiteter. Dylans stemme leverer disse rørende bildene i en forhekset stillhet.

I løpet av de første tjue sekundene av den første strofen dreier kameralinsen seg mot Dylans høyre side. Der kan man se hvordan Dylans iboende dissonans fremkaller en blanding av hengivelse og motstand i de kroppslige reaksjonene til dem som sitter nærmest. På sitt beste pleier Dylans første inntrykk å være en overraskelse når følelser av både beundring og motstand blandes for noen sekunder. Denne indre konflikten – som er en typisk Dylan-effekt – avspeiles umiddelbart i



Figur 7. En kamp om estetikens navn (screenshot fra video-opptaket <https://vimeo.com/158052585> fra filmen *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan live at the Newport Folk Festival*, av Murray Lerner).

kroppen, der en kamp kjempes i estetikens navn. Mens Garland fra det første øyeblikket hengir all oppmerksomhet til Dylan, og Ashley røyker fraværende, sender Cohen ut signaler om indre motstand (se fig. 7) idet han dekker ansiktet med hånden i en instinktiv reaksjon mot noe som i den første kontakten med Dylans sang føles utfordrende, overskridende, ubehagelig (Pease & Pease 2004:144).

Den andre strofen inkluderer en meta-signatur som tyder på at North Country betyr hjemme, nemlig Hibbing by. Sangen settes opp med indekseringsmekanismer som fremhever sangens emne med en uunngåelig poetisk avstand. Her forteller det lyriske jegget at hun måtte flytte fra den sørligste til den nordligste delen av byen i sin tidlige ungdom, da hennes mor ble alvorlig syk. Hennes flytting gir på denne måten gjenklang i Hibbings flytting sørover, da man fant ut at de rikeste jernårene lå rett under den nordligste delen av den gamle byen (Scobie 2004:16).

*In the north end of town
My own children are grown
But I was raised on the other
In the wee hours of youth
My mother took sick
And I was brought up by my brother.*

I denne andre strofen er kameranlinen flyttet over på Dylans venstre side, hvor Collins og Watson sitter stille. Doc Watson er dypt nedsenket i sine tanker og den unge Judy Collins gir en ubevisst innbydelse til flørt gjennom en umiskjennelig *Facial Platter* (Pease & Pease 2004:135), som om Dylans uvaskede sjarm hadde vekket hennes interesse.

Under den tredje strofen flytter kameraet tilbake mot Dylans høyre, og nok en gang er det Cohen som tilbyr det mest ekspressive kroppsspråket. Clarence Ashley har for sin del røykt sigaren sin ferdig og nå mot slutten av strofen setter han seg i den posituren han kommer til ha under resten av fremføringen. Ashleys kropp avspeiler Garlands positive holdning og hengivenhet og slik forteller den oss at Ashley også er positivt rettet mot det han hører. I tillegg viser Garland og Ashley, med vidåpen munn, fascinasjon og beundring, mens de oppreiste banjoene på knærne iscenesetter en seremoniell annerkjennelse og respekt for lederen, som om banjoene var våpen (Eibl-Eibesfeldt 1973). Denne tredje strofen er prototypisk for de fem første, nøyaktig halvveis diktet. I hver av disse fem første strofene er det gode og det onde balansert. De tre første linjene beskriver et relativt positivt portrett av livet i en gruveby.

*The iron ore poured
As the years passed the door
The drag lines an' the shovels they was a-humming.*

Den andre halvdel i disse strofene beskriver den onde og tragiske siden av diktet – her uten kursiv i teksten, motsatt er de nøytrale og positive hendelsene bevart i kursiv.

'Til one day my brother
Failed to come home
The same as my father before him

Under den fjerde strofen fokuserer kameraet på Garland, Ashley og Cohen. Cohens kroppsspråk utviser en defensiv holdning. Det lyriske jegets identitet, som er antydnet i den andre strofen, blir nå avslørt. Det er en gruvearbeiders kone som synger gjennom Dylans stemme.



Figur 8. Judy Collins face slapping gesture på slutten av den femtende stroffen (screenshot fra video-opptaket <https://vimeo.com/158052585> fra filmen *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan live at the Newport Folk Festival*, av Murray Lerner).

*Well a long winter's wait
From the window I watched
My friends they couldn't have been kinder,
And my schooling was cut
As I quit in the spring
To marry John Thomas, a miner.*

Den femte strofen skifter igjen fokus, som nå rettes mot Collins og Watson. Collins viser ikke lenger en *facial platter*. Hun sitter nå med tilbakelent kropp og hode, i full konsentrasjon og med vidåpne øyne. Hennes konsentrasjon brytes kun et øyeblikk i slutten av den femte strofen, med en klar *Forehead Slapping Gesture* (Pease & Pease 2004:162), som om hun ville straffe seg selv (se fig. 8). Er det et tegn på at Collins ubevisst føler at diktet her gjør en vending, og at alt fra nå av vil være preget av håpløshet? Føler Collins at det er et varsel om katastrofe når en mann bringer færre penger til et hjem med tre små barn? Er Collins lei seg for at det er menneskelige beslutninger som denne gangen utløser katastrofe og uhell?

*Oh the years passed again
And the givin' was good
With the lunch bucket filled every season,*

What with three babies born
The work was cut down
To a half a day's shift with no reason.

Den sjetten utgjør et klimaks: gruvedrift nummer elleve skal nedlegges. Den kommer etter det onde varselet som kom i slutten av den femte strofen. I motsetning til blandingen av godt og ondt som karakteriserer de første fem strofene, blir de siste fem preget av tap og katastrofe i alle linjer. Den sjetten er et godt eksempel.

Then the shaft was soon shut
And more work was cut
And the fire in the air, it felt frozen
'Til a man come to speak
And he said in one week
That number eleven was closin'.

Fra den sjetten til den tiende og siste strofen, som til sammen utgjør den siste halvdel av diktet, er desperasjonen og håpløsheten alltid frembragt av menneskelige beslutninger. *There is up and down, but now it's all down*. I slutten av den sjetten strofen gjenkjenner vi et gjennomgående tema i Dylans protestvisesang: de dårlige nyhetenes budbringer er alltid en anonym skikkelse. Ikke mindre karakteristisk er den syvende strofens hovedpoeng: urettferdighetens røtter ligger i det faktum at de som har makt og rett til å bestemme over andres liv, sitter fjernt fra dem de bestemmer over, for eksempel «Masters of War» eller «A Pawn in Their Game» (Dylan 2006). Alt fordømmes i strofe syv:

They complained in the East
 They are paying too high
 They say that your ore ain't worth diggin'
 That it's much cheaper down
 In a South American town
 Where the miners work almost for nothing.

I strofe åtte har vi en overgang til en mørkere og kaldere, håpløs horisont. Tiden fremover er fordømt og sangen retter seg mot tap, forlatthet og ensomhet i de tre siste strofene, med forstummende sterke bilder og presist språk. Collins og Watson har holdt konstante kroppspositurer fra strofe fire til strofe åtte.

So the mining gates locked
 And the red iron rotted
 An the room smelled heavy from drinkin'
 Where the sad, silent song
 Made the hour twice as long
 As I waited for the sun to go sinkin'.

I begynnelsen av strofe ni vender kameraet tilbake til Dylans høyre side, der Garland, Cohen og Ashley sitter stille. Garland og Ashley bevarer den samme positive holdningen som de hadde allerede under de første strofene. Cohen begynner den niende strofen med en både «vurderende» og hemmelighetsfull hånd-til-ansikt gestus, med tommelfingeren på kinnet og pekefingeren på munnen (Pease & Pease 2004:159).

I lived by the window
 As he talked to himself
 The silence of tongues it was buildin'
 Then one morning's wake
 The bed it was bare
 And I's left alone with three children.

I kontrast til den niende strofen blir Cohens uttrykk særdeles dynamisk gjennom hele den tiende og siste strofen. I begynnelsen av strofen bøyer Cohen seg ned som om han ville lete etter noe ubestemt på gulvet på venstre side av stolen. Litt etter kikker han ned også på den høyre siden av stolen, og når sangen er i ferd med å slutte, ser Cohen opp mot himmelen som om øynene hans jaget en fugl som hadde fløyet over scenen.

The summer is gone,
 The ground's turning cold,
 The stores one by one they're a-foldin',
 Our children will go,
 As soon as they grow,
 Well there ain't nothing here now to hold'em.

Cohens kroppsbevegelser er ennå i full sving idet vi hører publikums bifall. Dylan reiser seg hurtig og forlater scenen midt i en velfortjent applaus. Cohens søken med øyne som glir opp og ned er et typisk signal om at han lette etter minner som kunne hjelpe ham å vurdere det han nettopp hadde opplevd (Pease & Pease 2004:187–188). Er det tidligere erfaringer Cohen leter etter, erfaringer som han kan bruke som sammenligningsgrunnlag? Den hurtige måten Dylan reiser seg og forlater scenen på, er et klart tegn på opptredenens høye intensitet. En veldig positiv intensitet.

Slutt

Artikkelens hovedpoeng er å tolke en konkret musikalsk fremføring med de samme litterære redskapene som man kan bruke i analysen av en skriftlig tekst, sett fra et samlet semiotisk perspektiv. I denne sammenhengen er Dylans fremføringskunst av spesiell interesse, siden Dylan jobber på tre forskjellige nivåer og med midler som grunnleggende sett har et litterært preg (Lebold 2007). Jakobsons kommunikasjonsmodell kan for sin del integrere de forskjellige nivåene som Lebold identifiserer i Dylans kunst med en felles ramme. En musikalsk opptreden blir lest som en totalitet av sammenhengende elementer, snarere enn som en isolert og autonom selvtilfredsstillende handling. Den performative handlingen er bare den ledende gestusen blant alle de elementene den setter i scene.

Med den digitale revolusjonen får man en strøm av materialer som umiddelbart krever en kritisk refleksjon og en fornyet forståelse av sanglyrikk og musikalske fremføringer begrunnet etter ikke bare subjektive episodiske opplevelser, enten innen eller utenfra opptreden, men også komplementerende og sammenliknende tilnærminger fra mer objektive, distanserte vinkler. Tilgjengeligheten av tusenvis av fremføringer av det samme verket kommer helt sikkert til å forandre måten vi forstår den performative kunstens natur i framtiden. Hvordan disse nye analytiske redskapene vil forandre opplevelsen av sanglyrikk og sangkunsten er noe som framtiden vil vise. I denne sammenhengen er Dylans performative kunst viktigere enn noen gang. Også hans numre fra 1963. Kan Dylanologi og liknende datateknologiske strømninger bidra til sanglyrikken og kulturstudiene i den nære framtiden? Og hvis ja, hvordan? ■

Referanser

Utrykte kilder

Film

Murray Lerner 1967. *Festival*. Patchke Productions.

Video-opptak

«Bob Dylan's performance of North Country Blues at Newport Folk Festival, July 26th 1963». <https://vimeo.com/158052585>

Fonogram

Bob Dylan 1964. «North Country Blues».

Album: *The Times They Are a-Changin'* (CBS 62251).

Joan Baez 1975. «Diamonds and Rust».

Album: *Diamonds and Rust* (A&M Records SP-4527).

Joan Baez 1972. «To Bobby».

Album: *Come from the Shadows* (A&M Records SP-4339).

Trykte kilder og litteratur

Ball, Gordon 2007. «Dylan and the Nobel». *Oral Tradition* Vol 22.1 (2007): 14–29.

Barthes, Roland 1968. «La mort de l'auteur». *Mantéia* 5 (1968).

Crowe, Cameron 1985. Liner Notes and Texts.

Teksthefte till Bob Dylan *Biograph*. Columbia Records.

Daley, Michael 2007. «Vocal Performance and Speech Intonation: Bob Dylan's 'Like a Rolling Stone'». *Oral Tradition* Vol 22.1 (2007) :84–98.

Dylan, Bob 2004. *Chronicles. Vol. 1*. New York: Simon & Schuster.

Dylan, Bob 2006. *Bob Dylan. The Little Black Songbook*.

New York: Simon & Schuster.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus 1973. *Der vorprogrammierte Mensch*.

Das Ererbte als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten.

Wien-München-Zurich: Verlag Fritz Molden.

Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*.

Cambridge, MA: Harvard University Press.

Heylin, Clinton 2003. *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited*.

New York: HarperCollins Publishers.

Hjemslev, Louis 1943. *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*.

København: Reitzel.

Holmgren, Ola 2017. Bokmelding av Gisle Selnes *Den store sangen –*

Kapitler av en bok om Bob Dylan. Nordisk Poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning, Årgang 2, nr. 2 (2017): 173–176.

Høghaug, Leif 2007. «Language, Language, and Sweet Music Too».

Agora 1–2, vol 25 (2007): 151–170.

Jakobson, Roman 1960. «Linguistics and Poetics». I: *Style in Language*.

Red. Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA: MIT Press.

- Kinney, David 2014. *The Dylanologists. Adventures in the Land of Bob*. New York: Simon & Schuster.
- Lebold, Christophe 2007. «A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan's Voice, Personae and Lyrics». *Oral Tradition* Vol. 22.1 (2007): 57–70.
- Marqusee, Mike 2005. *Wicked Messenger*. New York: Seven Stories Press.
- Pease, Allan. & Barbara Pease 2004. *The Definitive Book of Body Language. How to Read Others' Attitudes by their Gestures*. London: Hachette.
- Riley, Tim 1992. *Hard Rain. A Dylan Commentary*. New York: Random House.
- Rotolo, Suze 2008. *A Freewheelin' Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*. New York: Broadway Books.
- Scobie, Stephen 2004. *Alias Bob Dylan Revisited*. Toronto: Red Deer Press.
- Selnes, Gisle 2016. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Thomas, Richard F. 2017. *Why Bob Dylan Matters*. New York: Harper Collins Publishers.
- Widmer, Ted (red.) 2006. *American Speeches. Political Oratory from Abraham Lincoln to Bill Clinton*. New York: The Library of America.
- Yurchenco, Henrietta 1991. «Trouble in the Mines: A History in Song and Story by Women in Appalachia». *American Music*. Vol 9, No. 2 (1991): 209–224.
- Østrem, Eyolf 2007. «Musikeren Bob Dylan». *Agora* Vol 25 nr 1–2 (2007): 212–240.
- Åslund, Arnfinn 1994. *Fanden i nøtta. Innføring i litteraturteori*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Texten som impulsgivare och skildrare av musikaliska praktiker

Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors sång- och musikkultur i historisk belysning (1897–1939)

Kaj Ahlsved

Text as an Impulse and Narrator of Musical Praxis: The Song and Music Culture of the Sports Association, Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors in a Historical Perspective (1897–1939).

This article aims to explore how printed texts such as song texts and texts in periodicals, illustrate and influence musical praxis in the case of the multi-sport organization Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors (HIFK) in Helsinki. The club is rooted within the cultural context of the Swedish-speaking minority of Finland (the so-called “Finland-Swedes”) but with connections to the IFK-movement in Sweden. The late nineteenth and twentieth-century mass movements, including the singing and sports movements, were crucial in fostering healthy habits and the construction of national cohesion in Finland. As a result of the democratization of printed texts many of the newly founded organisations and sports clubs had their own periodical. I argue that the texts have been influential in shaping musical praxis that upholds and constructs community belonging and reflect good comradeship, and during the 1920s the HIFK’s musical activities, especially the melodies chosen for the songs, also manifest the club’s Finnish-Swedish heritage. The study is theoretically informed by studies of the socio-historical role of music and sports. Empirically the research draws on texts published in the periodicals *Kamraten* and *Helsingforskamraten*.

Keywords: Sports Songs, Mass Movements, Identity, Nationalism, Finland-Swedes, Comradeship.

Musik och idrott är två kulturella sfärer som genomsyras av medieanvändning och medieförmedlade texter på många sätt. Dagens idrottsevenemang är multimediala upplevelser där musik och publikpraktiker är en del av helhetsupplevelsen av idrott (se t. ex. Ahlsved 2017). Idrottens musikpraktiker brukar via sina kopplingar till läktarkultur ofta ses som en muntlig musikkultur, men även den är influerad av samhällets medialisering och bygger på en kultur av medieförmedlad text och musik.

Aldrig har det varit lika enkelt att skapa och distribuera musik med koppling till idrott som idag. Men företeelsen är långt ifrån

ny: den tidigaste i Finland kända musiken som är komponerad för idrottssammanhang härstammar från slutet av 1800-talet, då den organiserade idrotten växte fram i Finland och Norden. Enbart en liten del av denna musik gavs ut kommersiellt. Istället blev tidskrifter impulsgivande, och via dessa spreds inte bara information om idrotten, i tidskrifterna skildrades även musikaliska praktiker för likasinnade. När den organiserade idrotten i Sverige var ung lärdes publiken upp av arrangörer, idrottsledare och tidningspressen (Hellspong 2013:9). Även den finländska pressen följde och skildrade motionskulturens utveckling från 1870-talet och influerade den genom att koppla samman idrott och fysisk fostran med samhällelig förändring, samt propagerande för grundandet av idrottsföreningar (Kokkonen 2015:45; Laine 1984:38–47). En uppfostran av konsertpubliken skedde via musikpressen (se t. ex. Kurkela 2018). Denna kraftiga ökning av skriven text omnämns som en ”textens demokratisering” (Jonasson et. al. 2019) och den är skönjbar även inom idrotten. Tidskrifter är intressant källmaterial eftersom de var impulsgivande på flera sätt: på ett mer övergripande plan sammanfogade de människor till *föreställda gemenskaper* (Anderson 2006:6) men spridandet av musikpraktiker normaliserade även uttrycksformer för att leva ut en föreningsidentitet.

Kombinationen av musik och idrott har inte utforskats speciellt mycket ur ett historiskt perspektiv, och bland andra etnologen Alf Arvidsson (2005:171) har påpekat att den svenska idrottsrörelsens egna sånger idag är bortglömda. Situationen är likartad i Finland, och jag vill påstå att det saknas en historisk klangbotten för idrottens läktar- och musikkultur av idag. Denna artikel är ett led i att fylla i kunskapsluckorna från ca 1890 till slutet av 1930-talet genom att fokusera på publicerade sånger och texter i tidskrifter som kan sprida ljus över föreningarnas sång- och musikkultur.

I den här artikeln vill jag med exempel från den tidiga organiserade finländska idrotten, och explicit Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors (HIFK), diskutera hur musik och sånger skildrats i tryckta källor och hur de fungerade som impulsgivare och spridare av musikaliska praktiker vilka stärkte föreningssammanhållningen. Jag frågar mig således hur Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors använde musik som en del av föreningslivet, varifrån impulserna kom samt hur musikpraktikerna spred sig.

Jag kommer med andra ord att fokusera på musikens roll för den inre sammanhållningen och lämnar evenemangens ljudlandskap utanför. Ur ett empiriskt perspektiv betyder det att jag undersöker hur sång och musik har skildrats eller publicerats i speciellt *Helsingforskamraten*¹ (1924–1939), samt den i Sverige utgivna tidskriften *Kamraten*² och kopplar dessa aktiviteter till trender i det rådande finländska samhället från tiden för HIFK:s grundande fram till och med år 1939. Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors är ett intressant studieobjekt eftersom tidskriften *Kamraten* fungerade som impulsgivare för

1. Det första numret av klubborganet *Helsingforskamraten* utkom i december 1924. I föreningens regi utkom ett nummer av tidskriften *I.F.K.* år 1918 samt sju nummer av tidskriften *Ur det fria åren 1899–1900*.
2. Årgångarna 1897–1900 av *Kamraten: Illustrerad tidskrift för Sveriges ungdom* finns digitaliserade och tillgängliga via Finlands nationalbiblioteks digitala arkiv.

föreningens grundande och tidigaste aktiviteter. HIFK:s första period präglas av ett visst sökande efter de rätta verksamhetsformerna, men framför allt språkfrågan blåste liv i föreningens verksamhet från 1907. Inledningsvis gjorde bandyframgångarna föreningen känd, men på 1920- och 30-talet rönt föreningen idrottsliga framgångar i många andra grenar, framför allt friidrott och fotboll. Idag är den en av Finlands största och mest kända idrottsföreningar.

De centrala metoderna är närläsning av tidskrifter vilka finns digitaliserade och tillgängliga via Finlands nationalbiblioteks digitala arkiv. Med hjälp av sökningar på ord som exempelvis ”musik”, ”sång” och ”marsch” har jag kunnat identifiera sånger relaterade till föreningens verksamhet. Det finns väldigt lite arkivmaterial från denna tidsperiod och HIFK:s egna publikationer, särskilt 30-årshistoriken från 1927 (Holmström 1927), fungerar som källmaterial för att kunna måla en bild av föreningens musikliv. Även om man bör förhålla sig kritisk till föreningshistoriker kan man anta att de företeelser som skildras där, och i föreningstidskrifterna, är sådana som upplevts meningsfulla av föreningens medlemmar. HIFK och dess historia har behandlats i ett stort antal böcker, framför allt på senare tid då ishockeyn vuxit och blivit den mest synliga och spektakulära delen i föreningens idrottsliga verksamhet. I denna kronologiskt framskridande text avgränsar jag mig inte till någon speciell idrottsgren utan fokuserar på HIFK:s föreningsverksamhet kopplad till musik och sång.

De flesta exempel hänför sig till tiden kring HIFK:s 30-årsjubileum då ett antal musikstycken såg dagens ljus. Den sång som bäst har stått emot tidens tand är föreningens ”lystringssång” vilken prydde första sidan av jubileumstidningen *IFK 75 år* som HIFK gav ut år 1972. I samma tidning publicerades även ett antal andra sånger som faller utanför min tidsram. I jubileumstidningen *IFK 70 år (1967)* lyfte man fram att texten till lystringssången ”under senare tider förvanskats något”. Detta ville man råda bot på genom att återpublicera den korrekta texten 1967. I denna praxis, som även kan skönjas redan på 1920-talet, manifesteras den tryckta textens roll som fostrare och spridare av musikkultur liksom spänningen mellan muntligt traderad och medierad kultur.

Ett viktigt begrepp i artikeln är lystringssång. En lystringssång ses här som en sångtyp komponerad för en förening eller sammanslutning av människor vilka lystrar till och således förväntas tilltalas av sångens budskap. Sången ger gruppen möjlighet att komma samman och manifesteras sin tillhörighet. Många olika typer av gemenskaper (nationella, lokala, religiösa, yrkesgrupper, skolor etc.) kan knytas samman med sång och musik. Idag är främst akademiska körer förknippade med uttryckligen lystringssånger och de framförs ofta inledningsvis och som en del av ett konsertprogram. Företeelsen har också koppling till sånger som idag sjungs eller framförs på idrottsarenor och som i den kontexten har många olika namn, som ”supportersånger”, ”föreningshymner” eller ”kampsånger” (se t. ex.

Ahlsved 2017:58–59 för diskussion). Många av dessa sjungs som en del av ritualer: exempelvis föreningshymner, specialskrivna musikstycken som sjungs (ofta med stöd av en inspelning) i samband eller inför hemmalagets entré för att skapa en kraftfull manifestation av den gemensamma identiteten. Lystringssångens ursprung ligger i den ritualiserade akademiska och borgerliga körkontexten, där den liksom de praktiker som skildras här framförs som en del av ett program av något slag. Visserligen kan den framföras spontant varhelst föreningens medlemmar är samlade (jämför supportersång eller kamratsång) men i den tidsperiod som artikeln behandlar kan man inte skönja en supporter- eller hejarkultur på läktarna motsvarande den nuvarande. En stor del av den finländska idrottsmusik som man idag känner till från denna tidsperiod är instrumental. Vid sekelskiftet 1800–1900 grundades ett stort antal blåsseptetter i Finland (Karjalainen 1995) vilka ofta anlätades för musikframträdanden på större idrottsevenemang, inte minst på gymnastikuppvisningar där de bland annat ackompanjerade inmarscherna. Marscher skrivna för idrotts- och gymnastikföreningar understryker idrottens kopplingar till militaristisk disciplin där musikens funktion var att påvisa styrka och sammanhållning, men även koordinering av densamma (jfr. DeNora 2000:106–107; Bohlman 2004:146). Lystringssångsbegreppet så som det framträder i denna text är även kopplat till den disciplin som det militära och den patriotiska sången representerar: den ger en möjlighet att kraftfullt och samstämmigt framföra ett budskap.

Utgångspunkten för artikeln ligger således nära populärmusikforskaren Simon Frith (1996:109) som konstaterat att musik, liksom identitet, inte handlar om ”att vara” utan om ”att bli”. Sång är ett kraftfullt sätt att leva ut identiteter. Visforskaren Christina Mattsson (2002:116–117) påpekar att det var först under sent 1800-tal som begreppet unison sång myntades och då som distinktion mot andra typer av framförd musik till exempel arrangerad körsång och instrumentalmusik. Den unisona sången var också en gemensam aktivitet i motsats till det passiva lyssnandet (ibid.) och i denna aktivitet finns det kopplingar till musikens sociala dimensioner, det vill säga att unison sång innefattar att man lever ut idéer tillsammans. Spridandet av musikkultur via tidskrifter och sångböcker inte bara stöder aktivitet, det kan också fungera normgivande. Gemensam sång var en betydelsefull del i folkrörelsernas verksamhet och den demokratisering av texten som Jonasson et al. (2019) påtalar. Det resulterade också i en ökad utgivning av sångböcker i Finland (se t. ex. Kurkela 2009).

Bland studenter har körsången varit speciellt livlig på 1800-talet och aktualiserade ideologiska gränslinjer mellan akademisk, flerstämmig och folkslig, unison sång (se Jonsson 1990:15). Mattsson (2002:130–131) menar att de finlandssvenska studenterna var bättre förberedda på unison sång och att detta har sin bakgrund i de allmänna sångfesterna som arrangerades i Finland från 1884. Den första finlandssvenska sångfesten arrangerades 1891 i Ekenäs. Musikrörelsen bars fram

av fosterländskhet, svenskfinländsk samlingssträvan, musikalisk väckelsetanke och bildningsentusiasm (Andersson 1947:11). Musikhistorikern Saijaleena Rantanen (2013a:263) lyfter fram att i Finland såg fennomanerna³ potential i den gemensamma, unisona sången: i de fosterländska sångerna möttes ståndspersoner och allmoge på ett unikt sätt. Genom sång kan man kraftfullt föra fram ett budskap och den fungerade som ett sätt att fostra allmogen till nationellt medvetna medborgare samtidigt som den skapade starka känslor av samhörighet.

Idrott och musik i 1800-talets gryende medborgarsamhälle i Finland

På 1800-talet knöt nationalismen som ideologi samman samhället och underblåste ett allt aktivare föreningsliv i storfurstendömet Finland. Enligt historikern Henrik Meinander (2006:179) bidrog den aktiva föreningsverksamheten i 1880-talets gryende medborgarsamhälle till att band knöts mellan folkgrupper som tidigare inte hade kunnat umgås som jämlikar. Verksamheterna hade ofta formen av bildningsprojekt vilka också skulle stärka känslan för det gemensamma samhället. I den allmänna värnpliktslag som trädde i kraft 1878 gjordes försvarsduglighet till en medborgerlig dygd, dock var det inte många män som ansågs vara fysiskt lämpliga för armén (Hentilä 2014:78). Framför allt den finsksinnade tidningspressen propagerade för grundandet av idrottsföreningar som ett sätt att förbättra försvarsdugligheten (Laine 1984:38–47). Mot bakgrund av detta fick idrotten en fostrande och hälsofrämjande roll liksom en stark ställning inom ungdomsföreningarna och nykterhetsrörelsen, men så småningom också inom arbetarrörelsen där den användes för att förstärka klassmedvetenheten (Kokkonen 2015:42–43). Arbetarnas idrottsrörelse kom dock att ideologiskt sett stå i bjärt kontrast till den borgerliga idrottsrörelsen eftersom man bland annat var avogt inställd till tävlingsidrotten och idrottandet utövades därför i egna föreningar, speciellt efter storstrejken 1905. Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors tillhör den borgerliga idrottsrörelsen.

Gymnastik var den vanligaste formen av kroppsövningar på 1800-talet och den första gymnastikföreningen för män var Helsingfors Turnförening (sedermera Helsingfors gymnastikklubb) som grundades 1875 enligt tysk förebild. Ett år senare grundades Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors (nuvarande Gymnastikföreningen i Helsingfors), den första gymnastikföreningen för kvinnor i Norden. Helsingfors gymnastikklubb förärades en egen marsch komponerad av friherre Reinhold Felix von Willebrand år 1885, vilket antagligen är det äldsta musikstycket komponerat för en idrottsförening i Finland, medan Elin Kallios ”Gymnastsång” (1901) blev en populär samlingssång inom kvinnogymnastiken (Ahlsved 2020).

3. Fennomanin var en språkligt nationell rörelse som uppkom på 1800-talet med syftet att stärka det finska språkets och den finska kulturens ställning i Finland. Rörelsens anhängare kallades ofta fennomaner (”finskhetsvurmare”).

Kulturhistorikern Eeva-Liisa Lehtonen har studerat idrottens tidiga skeden i Finland på 1800-talet och lyfter bland annat fram att landsbygdens befolkning bekantade sig med idrottskulturen via folkfester. Mot 1870-talet blev idrottstävlingar festernas dragplåster (Lehtonen 1995:7–8). Föreningsverksamheten på idrottens område startade sent i Finland i förhållande till exempelvis Sverige, men kunskapen om idrott och kroppskultur spreds sig via många håll, exempelvis föreningar, folkfester, folkrörelserna och från olika spontana tillställningar, allt från byatävlingar till cirkusuppvisningar (Laine 1984:151–156, 186). Artonhundratalet var de stora folkrörelsernas tid, och även musik blev ett av de verktyg som den bildade klassen använde för att få de breda massorna delaktiga i nationsbygget (Rantanen 2013b: 61). Med förebild från Tyskland och Estland ordnades de första nationella sång- och musikfesterna av Folkupplysningssällskapet år 1884. Dessa beskrivs oftast som ”sångfester”, men Kerstin Smeds och Timo Mäkinen menar att idrotten och gymnastiken tidigt blev en naturlig del av sångfesterna (Smeds & Mäkinen 1984:29–33). Idrott och musik kan således knytas till allmänna tendenser angående bildning, nykterhet och nationella strävanden inom det finska samhället vid sekelskiftet. Ingen alkohol serverades på sångfesterna eftersom man utöver ädla aktiviteter (som att hylla naturen och fosterlandet med sång) skulle lära folket nyktra vanor (ibid.).

Inledningsvis erbjöd Folkupplysningssällskapetets fester ett ramverk för idrottandet eftersom verksamheterna tjänade samma fennomanska strävanden och nationsbygge. Folkupplysningssällskapetets intresse för den svenska kulturen i Finland var svalt, och efter några tvåspråkiga fester övertog Svenska Folkskolans Vänner (SFV) år 1891 ansvaret för de finlandssvenska sång- och musikfesterna (se t. ex. Andersson 1947). Idrotten föll så småningom bort från programmet allteftersom idrotten kunde organisera sig kring egna idrotts- och gymnastikevenemang. Man kan konstatera att idrotten användes instrumentellt och när tävlingsidrotten fick fotfäste i Finland var det många som motsatte sig den. Även om idrottsrörelsen kan ses som en egen folkrörelse tog det lång tid innan den kunde organisera sig i Finland. Ett utmärkande drag för den finska idrotten är de många underföreningarna som utgick ifrån till exempel frivilliga brandkåren och nykterhets-, ungdoms- och arbetarföreningarna (Hentilä 2014:77–80). Idrottsrörelsen drevs av likartade bildningsideal som andra folkrörelser men har inte sammanfogats av en för rörelsen gemensam sångboksutgivning. De enskilda idrottsföreningarna utvecklades istället till unika, oftast geografiskt eller ideologiskt sammanknutna gemenskaper, som odlade en egen symbolvärld i vilken det ingick egna sånger.

Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors

Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors blev under 1900-talets första årtionden en central aktör för den finlandssvenska befolkningen

och ungdomen i Helsingfors. Föreningens historia är influerad av ovannämnda tendenser angående den organiserade idrottens spridande till olika folkgrupper, men eftersom HIFK var en svenskspråkig, borgerlig förening behöver man söka dess rötter även på annat håll.

Föreningen har sina rötter i den illustrerade ungdomstidningen *Kamraten* som från år 1893 gavs ut av Kamratförbundet i Sverige och hade läsare i Finland och övriga Norden. Tidningen sammanlänkade läsarna kring programmet: ”En brinnande fosterlandskärlek, en ärlig sträfvan att väl fylla hemmets och skolans plikter, en öppen håg för oskyldig glädje, bildande lek, härdande idrott, ett vänfast kamratsinne i alla lifvets skiften”.⁴ Tidningen hade en samlande funktion och ungdomarna slöt upp till lokala, regionala och nationella ”kamratmöten” och ”kamratfester”.

Startskottet för IFK-rörelsen brukar anses vara den 1 februari 1885 när den femtonårige Louis Zettersten i *Kamraten* gjorde ett upprop till alla idrottsälskande gossar och flickor inom Kamratförbundet att bilda en idrottsförening. Han fick gensvar från många orter och Idrottsföreningen Kamraterna etablerade sig på många platser runtom i Sverige. IFK Stockholm agerade centralförening tills en centralstyrelse tillsattes 1901. Tidskriften bar Zetterstens idrottsidéer till Finland där de fick genklang hos gelikar inom framför allt borgerliga svenskspråkiga kretsar. Finlands första IFK-förening grundades i Uleåborg men kort därefter samma år 1897 grundade skolungdomar en förening i Helsingfors som fick namnet Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors. Så småningom uppkom IFK-föreningar i bland annat Vasa (1900) och Åbo (1908). Förryskningsåtgärder gjorde det svårt för idrottsföreningar att få föreningsstadgor godkända.

Den snabbt framväxande föreningsverksamheten och det allt större medborgerliga engagemanget inom många sfärer har ett samband med ökad läs- och skrivkunnighet. Att själv kunna ta till sig information i skriftlig form och att själv kunna producera text var nu en reell möjlighet: ”En texternas flodvåg svepte över landet” (Jonasson et al. 2019:28). Många av de föreningar och organisationer som bildades i Finland gav ut egna tidskrifter och diskussionen i dem var livlig. Jonasson et al. (2019:32–33) menar att framväxten av inhemsk tidskriftslitteratur var en tydlig trend, men att den hade konkurrens av tidskrifter från Sverige. *Kamraten* är ett exempel på en sådan konkurrerande tidskrift och den sammanfogade den svenskspråkiga ungdomen på båda sidor av Bottniska viken. HIFK:s kamratskap var således mångfacetterat, en form av transnationell nordism då man som komplement till sin kärlek till fosterlandet via tidskriften stod i kontakt med kamraterna i grannländerna. När HIFK år 1899 grundade sin egen hektograferade tidskrift *Ur det fria* ingick där texter av bland andra Zettersten. Tidningens tillkomsthistoria och innehåll beskrivs i föreningens historik från 1927 men tyvärr verkar de sju nummer som gavs ut ha gått förlorade.

4. *Kamraten* nr 1, 1900.



Figur 1: Vinjett till *Ur det fria* 1899 av den sedermera framstående konstnären Antti Favén. Ur Holmström (1927).

Den ökande konsumtionen och produktionen av texter bidrog till att knyta samman ungdomarna kring kamratskap och idrott. I det här hänseendet kan man dra slutsatsen att HIFK grundades av svenskspråkiga välbeställda, läs- och skrivkunniga ungdomar i vilkas privilegier det ingick att kunna ägna sig åt idrott och friluftsliv på fritiden. De hade med andra ord en fritid som de själva kunde fylla med friluftsliv och idrott, och denna aktivitet kopplades till kamratskap och en stark fosterlandskänsla.

Under sommarmånader ordnade ungdomarna så kallade kamratmöten ute i det fria där fosterlandskärleken och vänskapskänslan befästes, bland annat genom sjungandet av "kamratsånger". Från 1897 fanns en spalt för denna typ av visor i *Kamraten* och under signaturen "Isabella" publicerades den kanske första sången som tillskrivits IFK-rörelsen.⁵ För detta fick hon ett tack av signaturen "Zeta" (Zettersten) i nästa nummer. I ett annat nummer samma år publicerades den mer påkostat illustrerade "Kamratsång" skriven av Johan Nordling med en originalmelodi komponerad av Ernst Widegren.⁶ Tidigare samma år hade redaktionen uttryckligen efterlyst texter med versmått som kunde sjungas på redan kända melodier, vilka angavs ovanför texten.⁷ På detta sätt kunde sångerna enkelt spridas och sjungas oberoende av notläsningsförmåga. Praxisen med preferens för melodiangivelser faller tillbaka på en lång tradition av skillingtryck. Även i exempelvis arbetarrörelsens sångböcker var det vanligt att sångtexterna försågs med en anteckning om vilken melodi de var ämnade att sjungas på. Då kunde man koncentrera sig på det viktigaste: sångernas budskap (Rantanen 2018:83).

HIFK:s första kamratmöte i Finland ordnades vid ruinerna i Raseborg 1899. Denna typ av tillställningar bar drag av de folk- och sångfester som ordnades ute i det fria, men de syftade främst till att sammanfoga likasinnade. Sång och -folkfesterna var däremot ett borgerligt projekt med syfte att fostra och väcka nationell medvetenhet bland de mindre utbildade samhällsgrupperna, inte minst på landsorten. HIFK:arna hade redan anammat fosterländska musikpraktiker. Kamratmötet inleddes med att en fosterländsk, för tillfället skriven dikt deklamerades följt av att "Vårt land" sjöngs. Till tonerna av "Wasa marsch" tågade ungdomarna ut ur den flaggprydda borgen för att fördriva resten av dagen med olika populära lekar och allmän dans. Lek ute i det fria var det idrottsliga inslaget på festen. Kamratfesten avbröts för en



Figur 2: Ur *Kamraten* nr 6, 15 mars 1897.

5. *Kamraten* nr 17, 1 september 1897.

6. *Kamraten* nr 24, 15 december 1897.

7. *Kamraten* nr 6, 15 mars 1897.

stund när den ”ryska regimens hantlangare” dök upp och man hastigt blev tvungen att ta ner flaggor och vimplar (Holmström 1927:19). När intermezzot var förbi sjöngs återigen ”Vårt land” samt ”Björneborgarnas marsch”. Från festen i Raseborg skickades telegram till en liknade fest i Omberg i Sverige och det emottogs där med bland annat sång (Björneborgarnas marsch).⁸ Om några av de sånger som publicerades i *Kamraten* sjöngs kan inte utläsas av referaten, men det framkommer att HIFK:arnas möten och utflykter präglades av sång och musik.

Årsfesten som hölls år 1900 beskrivs av Holmström (1927:25) mer som en bal än som ett kamratmöte för föreningens medlemmar. Det varierade programmet med allvarliga och humoristiska inslag är färgat av samtidens soarékultur, men ur ett musikaliskt perspektiv är det mest intressanta inslaget den marsch som HIFK fick sig tillägnad av en ”känd kompositör”.⁹ Den stråkorkester som uppförde marschen bestod av musiker ur HIFK:s egna led. Impulsen för grundandet av orkestern torde ha kommit från Louis Zettersten, och det var en aktivitet kamraterna kunde sysselsätta sig med vintertid. Redan år 1898 hade Carl Gustav Carlbergs ”I.F.K.-marsch” för piano publicerats i *Kamraten*.¹⁰ Man kan anta att Helsingforskamraterna nog kände till den, men man valde ändå att uppföra en egen marsch. Idrottsföreningar hade ofta egen marschmusik vilken kompletterade föreningens namn, färger och symboler och stödde konstruerandet av identitet. Speciellt de marscher som komponerats för utpräglade gymnastikföreningar har fungerat som klingande symboler vid inmarscher och uppvisningar. Blåsseptetter stod ofta för den musikaliska underhållningen på idrottsevenemang och arméns musiker var ofta anlitade. Därför är det intressant att den nya marschen var komponerad för stråkar, vilket samtidigt kan vara orsaken till att nämnda marsch efter detta framförande verkar ha försvunnit ur HIFK:s historia. Även andra idrottsföreningar i Finland har haft musikverksamhet, men då har det oftast rört sig om egna körer vilka främst uppträtt på föreningens egna tillställningar.

Även inom tävlingsverksamheten var utbytet med Sverige livligt och HIFK fick rätten att ordna allmänna IFK-tävlingar i sommaridrott den 3–4 juni 1900. Uppslutningen till de internationella tävlingarna var en besvikelse och tävlingarna saknade av flera orsaker publik (Holmström 1927:28). Föreningens verksamhet avmattades kring 1902 och Holmström beskriver det som att ”försöket att sammanföra idrott och sällskapsliv hade ej utfallit till belåtenhet. Många föreningsmedlemmar hade intresse för blott det senare” (Holmström 1927:32). För att råda bot på detta nekade man kvinnor inträde i föreningen och de manliga medlemmarna valdes noggrannare. HIFK fick en nystart på språkpolitisk grund år 1907. I ett cirkulär som skickades ut sågs idrottsutövningen som en avsevärd faktor i kampen för svenskhetens bevarande i Finland (ibid. 36).

8. *Kamraten* nr 14–15, 1 augusti 1899.

9. *Kamraten* nr 7, 1 april 1900.

10. *Kamraten* nr 17–18, 15 september 1898.

I och med nystarten tar en aktivare period vid där föreningen ordnar soaréer, lotterier och andra typer av underhållning för att finansiera sin verksamhet. HIFK bidrog aktivt till grundandet av ett finländskt



Figur 3: "Helsingfors-kamraterna" av Gösta Westerholm (ur Holmström 1927).

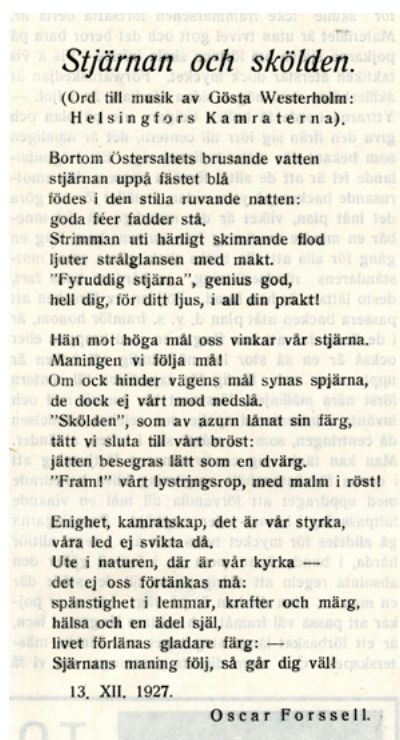
IFK-förbund 1908,¹¹ och när förbundet ordnade sina första tävlingar 1910 bekymrade man sig i *Finskt idrottsblad* mer över de svenskspråkiga idrottarnas förhållande till de finska, än till rikssvenskarna vad gäller exempelvis upplutning, verksamhetsförutsättningar och resultat.¹² Det finländska IFK-förbundet lade grunden för det landsomfattande Svenska Finlands idrottsförbund som i en allt mer tillspetsad språksituation grundades år 1912. Idrotten och ett aktivt föreningsliv var aktörer i den konsolideringsprocess som pågick från ca 1890-talet till ca 1920-talet och som vid 1920-talet hade skapat och definierat begreppet "finlandssvenskar" (Lönnqvist 2001:27). HIFK, med starka kopplingar till den nyländska studentkretsen, kan till och med ses ha en speciell roll i detta.

Helsingforskamraternas musikvärld i 1920- och 1930-talets Finland

Det var vanligt att man i idrottsidskrifter och klubbtidningar från sent 1800-tal och tidigt 1900-tal publicerade dikter och krönikor. Dikterna benämndes ofta som sånger trots att de saknade melodiangivelse. Men det dröjer ända till en bit in på 1920-talet innan man hittar belägg för ett musikstycke av särskild upphöjd status skrivet för IFK Helsingfors.

11. Ännu 1908 uppträdde idrottsmännen i den rikssvenska kamratuniformen: vit skjorta och blå fyruddig stjärna på bröstet samt ljusblå byxor. År 1915 bestämdes HIFK:s tävlingsdräkt till "Röd skjorta med vit stjärna samt vita benkläder med röda reverer" (Holmström 1927: 37, 43).

12. *Finskt idrottsblad* nr 14, 31 juli 1910.



Figur 4: "Stjärnan och skölden" av Gösta Westerholm ur *Helsingforskamraten* nr 10 1927. Från Finlands idrottsmuseums arkiv.

Gustav Holmström, tidningsredaktör och framgångsrik fotbollsmålvakt, skrev HIFK:s första historik 1927 och i den finns både en dikt och en marsch med namnet "Helsingfors-Kamraterna" publicerad (Holmström 1927:336–340). Författaren Guido Hagelins dikt och amatörkompositören Gösta Westerholms musik hör dock inte samman, även om man kan få en sådan uppfattning då de publiceras sida vid sida och med samma namn. Den här förvecklingen är olycklig och återskapas även i senare historieskrivningar. Hagelins text slår an olympiska undertoner men anammar även finsk idrottsnationalistisk retorik (se t. ex. Kokkonen 2008, 57–59) genom att i inledningsstrofen skildra de vintriga finländska förhållanden som anses fostra goda, uthålliga idrottare. Hagelin sammankopplar viljestarka och vältränade finländska ungdomar med IFK-symbolik och föreningsgemenskap, exempelvis formuleringarna "de smycka sin stjärna med ära och heder" och "den skölden är svensk och är vår, med Finland dess ära består" påtalar (den manliga) äran att som Kamrater (på svenska) få stå upp för föreningens symboler.

De noter som publicerades i Holmströms historik hör istället ihop med den långvarige styrelsemedlemmen Oscar Forssells text "Stjärnan och skölden" som publicerats i tidskriften *Helsingforskamraten* i december 1927, kort efter 30-årsfestligheterna.¹³ Det är dessa ord som ska sjungas till den nyskrivna musiken, dock är det inte helt uppenbart hur texten ska sättas till den. Texten lästes enbart upp i samband med jubiléet.¹⁴

I idrottstexter hänvisar man ofta till idrottens ursprung i antikens Grekland.¹⁵ Dylika formuleringar ersattes i finskspråkiga texter ofta med hänvisning till nationaleposet Kalevala. Många idrottsföreningar har också tagit sina namn från nationaleposets värld,¹⁶ och den största finländska (fri)idrottstävlingen benämns Kalevaspelen. Där tävlar de bästa föreningarna om Kaleva-pokalen, en omtolkning av artefakten Sampo. I Forssells text har hänvisningar till grekisk mytologi ersatts med mystiska, naturromantiska formuleringar om den fyruddiga IFK-stjärnans kraft, ursprung och maning. Föreningens symbolvärld och de ideal den representerar ses som något eftersträvansvärt och stjärnan visar idrottaren rätt. Inledningsraden "Bortom Östersaltets brusande vatten" antyder IFK-rörelsens ursprung i Sverige och manifesterar nordism. Sången som helhet, inte minst sista strofens formuleringar som bär spår av måttot "en sund själ i en sund kropp", pekar mot idrottens fostrande och hälsofrämjande potential.

Sång som aktivitet med egna sånger och musikstycken bidrar till att markera gränsdragningar mellan "oss" och "de andra". Musik har potential att stärka och bidra till konstruerande av en identitet, vilken kan vara relaterad till språk, geografi, sociala eller ideologiska strävanden. Det här kan också ses som självnarrativisering, för att låna kulturteoretikern Stuart Halls (1996:6) begrepp, det vill säga att man genom olika identitetsmarkörer placerar sig och gemenskapens syften som del av en större berättelse. I "Stjärnan och skölden" nämns inte Finland en enda gång men istället stjärnan och IFK-sköldens blåa färg. Ledordet för den

13. *Helsingforskamraten* nr 10, december 1927.

14. *Helsingforskamraten* nr 10, december 1927.

15. I den *Gymnastsång* som den finländska kvinnogymnastikens "moder" Elin Kallio skrev 1901 har hon tagit inspiration av Rydbergs dikt "Dexippos". Detta märks framför allt genom att hon, likt Dexippos, ställer sitt hopp till ungdomen.

16. Jonsson (1990:15) påpekar att sambandet mellan (ny)goticismen och idrotten kan illustreras med att idrottsföreningar och sångföreningar i Sverige antog fornnordiska namn under 1800-talets senare hälft.

svenskspråkiga föreningen är *kamratskap*. Man framhäver föreningens egna symboler eftersom de är förenade med ett gott och aktivt medborgarskap samt fosterländskhet. Jonasson (1990:18–20) har lyft fram att gymnastiken utgjorde den patriotiska sångens närmaste parallell. En bit in på 1900-talet har givetvis andra idrottsgrenar gjort sig gällande att kunna fostra män (och kvinnor, även om HIFK då bara antog män som medlemmar) för fosterlandets väl. Sångtexten påtalar ett manlighetsideal i linje med manskörernas (studentkörernas) upplevda kraft och ”stålklang” (se Jonsson 1990:20–21). I Forssells text står patriotisk sång som förebild även klangligt: i den sista strofens avslutande textrad uppmanas man att yttra lystringsropet ”Fram!” med ”malm i röst”.

Gösta Westerholms ambitiösa tredelade marsch vars noter publicerades i HIFK:s historik 1927 framfördes första gången på piano vid föreningens 30-årsjubileum. Det finns många frågor angående musikstyckets ursprung och tillkomsthistoria. Det faktum att verket inte har publicerats eller finns i arméns notböcker¹⁷ eller att framföranden av musiken inte har skildrats i pressen eller i föreningens egen tidskrift antyder att verket trots goda intentioner inte har fallit i god jord. Jag tror dock inte att det skulle bero på musikens kvalité, utan vill snarare lyfta fram en förklaring som bygger på musikens bruksområde, sångbarhet och spridning. För att klingande symboler ska kunna antas och bli en del av en förenings kultur behöver de inte bara kommuniceras till gemenskapens medlemmar: de förblir passiva symboler om de inte kan levandegöras – ”levas ut” – exempelvis genom sång. En egen unik melodi kan visserligen bidra med autenticitet men ställer högre krav på inlärningen, kanske även notläsningsförmåga. Rantanen (2013:263–264) har påpekat att när exempelvis fosterländska sånger sjöngs av stora massor på sångfesterna var sångerna, som ett resultat av notutgivning, ofta redan bekanta från andra håll i samhället, till exempel i folkskolan. Någon likartad musikalisk förkunskap kan föreningars musikpraktiker inte bygga vidare på när det gäller spridandet och tillgängliggörandet av nyskriven musik; den måste läras ut som en del av föreningsverksamheten.

En bidragande orsak till att den nyskrivna musiken inte verkar har omformats till musikalisk praxis var att hörnstenar i HIFK:s verksamhet var allmän idrott (friidrott) och lagsport (bandy och fotboll). Föreningen har inte haft någon omfattande gymnastikverksamhet vars uppvisningar rutinmässigt skulle ha ackompanjerats av musik. Redan de många förvecklingarna kring marschens ursprungliga text antyder att utlärningen av musiken inte varit optimal, och den har därför antagligen utkonkurrerats av ett annat musikstycke.

Från marschmusik till lystringsång

Frågan om ett nytt musikstycke för HIFK följs upp i det följande numret av *Helsingforskamraten* med rubriken ”En lystringsång”.¹⁸ Det verkar ha funnits en diskussion kring behovet av en *lystringsång*

17. Finlands armés notböcker för tiden 1820–1940 finns i Finlands nationalbiblioteks arkiv. En översikt av notböckerna finns på adressen <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014030615911>

18. *Helsingforskamraten* nr 1, februari 1928.

inom HIFK. En egen sång ger gruppen möjlighet att sjunga sig samman och manifesteras sin tillhörighet (in)för andra gemenskaper. Begreppet lystringssånger används för sånger skrivna för specifika sammanslutningar, men sånger kan också övertas, det vill säga bruksammanhanget behöver inte vara statiskt och givet. Exempelvis skapades ”Slumrande toner” ursprungligen som en lystringssång för föreningen Brage, men har sedermera blivit en lystringssång för hela den finlandssvenska sång- och musikämbandet och ett vanligt inslag på många finlandssvenska festligheter (Nyqvist 2007: 140; Se även Djupsund 2019:11 om ”Modersmålets sång”). En lystringssång behöver antas genom musikalisk praxis för att erhålla den upphöjda symboliska position som begreppet antyder: ingen lystrar till en sång som inte sjungs.

En anonym ”I.F.K.-farbror” med signaturen ”X.X” verkar ha inspirerats av dikterna och marschen som skrevs inför 30-årsjubileet och skickade in ett eget alster till *Helsingforskamraten*. Skribenten önskade att den skulle föredras på någon anspråklös klubbkväll och meddelade att den skulle utföras till melodin ”Det stormande havets mäktiga sång”, mera känd som ”Nylänningarnas Marsch”.

*Kamrater vi äro, stora och små,
från nybörjaryngling till stjärna.
Vi fylkat oss samman kring vårt I. F. K.
och lovat dess färger att värna.
När startskottet smäller på kolstybb och sand,
när till spel bjuder domarsignalen,
då spänna vi vad och då knyta vi hand,
mot oss vinkar en plats i finalen.*

*Och går det så väl att segern blir vår —
Hurra för slik frejdig manöver!
Men blir det på sladden man söka oss får —
Förtvivla vi icke behöver.
Om blott en och var gör det bästa han kan,
blott ärligt han kämpar i striden,
då skämmer ett nederlag icke sin man,
då klaras nog skivan med tiden.*

*Framåt därför åter att segrarna nå,
framåt hand i hand som vänner!
Framåt just för vårt Helsingfors I. F. K.,
om dess åra som din du bekänner!
Framåt uti lag, framåt separat
till idrottens lockande dater!
Och — en gång Kamrat, det är alltid Kamrat,
kom ihåg det, Kamrater, KAMRATER!*

Redaktören för *Helsingforskamraten* meddelade att lystringssången redan har mångfaldigats och sjungits på årsmötet och speciellt förtjust verkar man ha varit i ”vi-formen”. Men orden kritiserades av redaktören för att vara ”om också ej märkliga dock rätt populära” och marschmelodin ”för tung”. Sången ses ändå som en form av ”trobekännelse”, framför allt till IFK, dess färger och det kamratskap som sällskapet erbjuder på svenska i Finland. Under 1920- och 1930-talet präglades Finland av starka språkliga motsättningar. Genom sångtextens fokus på föreningens egen symbolvärld och historia svär man trohet till det gemensamma vi-et, en gemenskap och en identitet underordnad och ej i konflikt med det nationella narrativet.

I nationella (idrotts)sammanhang är framförandet av nationalsången, men även andra fosterländska sånger som till exempel ”Björneborgarnas marsch” och Sibelius ”Finlandia” i Finland, strategier för att stärka sammanhållningen. Dessa verk är exempel på offersymboler som representerar uppoffringar för nationens bästa.¹⁹ Detta tangerar även diskussioner angående vertikala och horisontella upplevelser av gemenskap: i exempelvis religiösa sånger står det vertikala för upplevelsen mellan människa och Gud medan det horisontala står för kontakten människor emellan (Bernskiöld 1986 i Flodin 1998:250–251). Flodin (ibid.) påpekar att samma tanke kan tillämpas på fosterländska sånger, där man känner gemenskap med något som går utöver den aktuella situationen. Förenings-sammanhanget, med sin egen symbolvärld erbjuder även den en både horisontell och vertikal gemenskap där man med en ”egen” repertoar kan sjunga sig samman med personer som delar samma fysiska plats och samtidigt känna samhörighet med en större, men föreställd (”vertikal”) gemenskap som delar samma symbolvärld och ideologi, det vill säga kämpar för samma högre syfte.

I den diskussion som följde på publicerandet av lystringssången önskade redaktionen fler och bättre sånger så att man kunde ha en omröstning. Någon omröstning verkar det inte ha blivit. Däremot fick redaktören svar på tal i nästa nummer då en föreningsmedlem meddelade att redaktören nog skulle kunna vara nöjd med de sånger IFK redan hade och ifall ”Nylänningarnas marsch” var för tung så ”kanske borde det vara något i stil med ’Fia Jansson’ för att riktigt falla i smaken?”. Det kunde signaturen Y.Y. inte gå med på och tog själv ”risken att få samma kritik” som X.X. genom att skicka in en text med rim till marschmelodin ”Tågom fram uti striden” alltså ”Engelbrektsmarschen”.²⁰ Signaturen Y.Y. såg med andra ord inte melodierna som neutrala uppbärare av text utan att de även gav en tolkningsram: den populära ”Fia Jansson” ansågs som en ”lätt” melodi, i avseendet folkligt populär. Förslaget med den mycket spridda ”Engelbrektsmarschen” som melodi var måhända en medveten provokation²¹ åt det ”tyngre” hållet i en borgerlig kontext år 1928, eftersom den faller tillbaka på hyllandet av bondeledaren Engelbrekt, men samtidigt också använts som grund för proletära kampsånger (se Stolt 2010:239–240).

19. Se Ahlsved (2016b:16–18) för en diskussion om musik och offersymbolik i ishockeylandslagskontext.

20. *Helsingforskamraten* nr 3, april 1928.

21. På 1930-talet förknippades marschen med nazismen och dess nuvarande betydelser är färgade av högerextrema aktiviteter.

I skålvisekulturen finns det ofta en spänning mellan melodin och texten. Så är det även ofta inom dagens hejarklackskultur och humor kan vara ett sätt med vilket gruppens kreativitet mäts, exempelvis då melodier får nya fyndiga texter mer eller mindre spontant på läktarna. Jonsson (1990:189–191) har lyft fram att patriotiska sånger blev tacksamma objekt för studenternas travestier vid 1800-talets mitt. En av de mest kända är sången ”Hur länge ska på borden”, en travesti på Gunnar Wennerbergs ”Hur länge ska i Norden”. Men HIFK:s ”lystringssång” travestierar inte – det ligger inte i föreningens intresse att förlöjliga sina egna syften – snarare verkar text och musik vara i samklang och stödja samma finlandssvenska syften. Musikstycken som har erhållit en mera upphöjd status och som framförs som en del av ett program (till exempel inmarscher eller under föreningsmöten) är sällan humoristiska utan är mera allvarliga till sitt uttryck.

Marschmelodier är bekanta och kraftfulla, och via dem lånar idrotten betydelser från det kamratskap och den sammanhållning som det militära och militärmusiken representerar. Signaturen X.X. förslag på melodi (”Nylänningarnas marsch”) var inget slumpmässigt val utan en välavvägd melodihänvisning. Som melodi avses tonsättningen av den dikt (”Det stormande havets mäktiga sång”) som poeten Theodor Lindh skrev till den nyländska studentavdelningens årsfest 1867. För det bruksändamålet tonsattes den av Henrik Borenius för att framföras av manskören Muntra Musikanter, en av Finlands anrikaste manskörer. Marschen fick stor spridning: den blev Nylands nations honnörsmarsch, sjöngs på finlandssvenska sångfester, klassificerades som en ”stamsång” i sångböcker och under namnet ”Nyländska marschen” ingick den i det självständiga Finlands första honnörsmarschkatalog 1918 (Puolustusvoimat 2008:245). ”Nylänningarnas marsch” blev en populär marsch som tillsammans med andra kända marscher ofta framfördes på idrottsevenemang där arméns musiker anlätas. Via sin historia verkar den ha bibehållit en viss ”svensk” tolkningsram, vilket gjorde den lämplig som melodisk grund för en sång för HIFK. När till exempel arbetarrörelsens körer sjöng fosterländska sånger gjorde man det för att understryka sina egna syften och samtidigt lyfta fram att arbetarrörelsen arbetade för hela fosterlandets bästa (Välämäki 2020:159–160). Dessa två strävanden stod inte i konflikt med varandra utan samverkade. I HIFK:s fall underströk bruket av fosterländska sånger, och speciellt ”Nyländska marschen”, föreningens arbete för fosterlandet, men även för den svenskspråkiga befolkningen.

När man skriver en ny text till en given melodi och således även ger sången ett nytt brukssammanhang finns det inga garantier för att sångpraktiken slår rot bland potentiella sångare även om sannolikheten är större om melodin är bekant. När HIFK förberedde sig för sitt 35-årsjubileum 1932 ingick i *Helsingforskamraten* en artikel där man beklagade sig över att lystringssången var totalt okänd för ett stort antal medlemmar.²² Med hopp om att sången på klubbafnarna skulle blir bättre, publicerades texten med namnet ”Vår lystringssång” i

22. *Helsingforskamraten* nr 4, oktober 1932.

Helsingforskamraten och som melodi angavs ”Nyländska marschen”.²³ Den här handlingen idealiserar sjungandet av den givna sångtexten, det vill säga ger själva handlingen en särställning med syfte att bidra till sångens institutionalisering och kanonisering i HIFK-kretsar.

När HIFK:s 35-årsjubileum gick av stapeln inleddes jubileumsmötet med ”Björneborgarnas marsch” och ”Nyländska marschen”, ”vår egen lystringsmarsch”.²⁴ Att den i reportaget i *Helsingforskamraten* beskrevs som lystringsmarsch och inte lystringsång antyder att marscherna enbart framfördes instrumentalt men understryker ändå föreningens samhälleliga insatser.²⁵

Kamratkupletter och tidskriften som sångblad

Så kallade klubbafnarn för HIFK:s medlemmar var i allmänhet inte öppna för utomstående. I föreningens tidigaste historia samlades man till så kallade kamratmöten ute i det fria. På 1920-talet hade dessa föreningssammanskomster en annan karaktär och exemplifierar samtidigt en viss separation mellan idrottandet som prestation och föreningslivet som social aktivitet.

Under dessa sammankomster användes musik mångsidigt och hade många funktioner, inte minst som en form av underhållning. Exempelvis den 8 mars 1925 samlades HIFK:are med inbjudna damer för att fira klubbafton. En tremannaorkester bidrog med dansmusik men i referatet av kvällen lyfter man fram att det även varit samsång med ackompanjemang på ”luta” och att ”allt gick på vers och kända, omväxlande melodier”. Redaktionen för *Helsingforskamraten* fick in smakprov på diktsnickrandet, nämligen ”I.F.K.-damernas lystringssång”, en sång som skulle framföras till Alice Tegnérns tonsättning av Zacharias Topelius text ”Glada vi i skolan gå” som melodi.²⁶ HIFK hade vid denna tid inte någon egentlig damsektion, det fick man först 1932, men det fanns en sektion för damer med enbart bowling på programmet och som bestod av IFK:ares fruor och flickvänner som delade samma intressen.²⁷ Ulla Sevón (1948:300–301) menar att sektionen hade karaktären av en nöjessektion med syfte att verka som ett organ för penninginsamlingar. Dessa bowlande damer stod som arrangör för nämnda fest.

I.F.K.-DAMERNAS LYSTRINGSSÅNG

Melodi: Glada vi i skolan gå.

*Glada vi till bowling gå
glatt vi le och sjunga.
Gärna vi nog vägen gå
bort fly tankar tunga.*

*Räkna få vi ett, två, tre
klotet går så lätt på sne.*

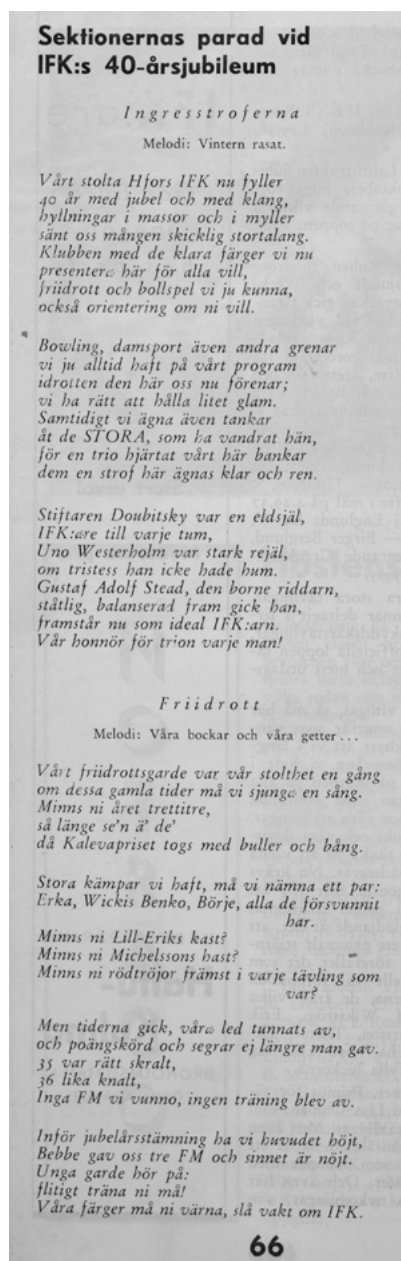
23. *Helsingforskamraten* nr 4, oktober 1932.

24. *Helsingforskamraten* nr 5, december 1932.

25. Se Ahlsved 2016a för en diskussion om bruket av inspelad marschmusik i det efterkrigstida Finland.

26. *Helsingforskamraten* nr 4, mars 1925.

27. *Helsingforskamraten* nr 3, december 1942.



Figur 5: Sektionernas parad vid IFK:s 40-årsjubileum ur *Helsingforskamraten* nr. 4, december 1937.

*Glada vi till bowling gå
glatt vi le och sjunga.*

Dylika kupletter, diktade på plats var en form av underhållning, det vill säga programnummer med kopplingar till snaps- och skålvisekulturen. Mattsson (2002:162–164) har lyft fram att sångblad används för spridningen av sångkulturen och att de underlättar sången och bidrar till festens framgång. I ovannämnda exempel går processen andra vägen och tidskriften blir ett ”sångblad” eftersom den i stunden skapade sången har publicerats och skildrandet av denna musikpraktik – att allt har gått på vers – blir representativt för god feststämning och gott kamratskap. I tidskriften refererades ofta fester och sammankomster. Ibland publicerades enbart sångtitel och melodiangivelse²⁸ och fungerade då som ett kort referat av den aktuella händelsen (att sjungande ägt rum). Ifall texten publiceras i sin helhet med en melodiangivelse, kan den enskilde läsaren använda tidskriften som ett sångblad där den kända melodin ger struktur åt läsningen. Reproduktionen bli en markör för festens framgång och ger den föreningsaktive möjlighet att (åter)uppleva kamratskapet.

Karaktäristiskt för dessa sånger, som jag kallar kamratkupletter, är att de inte omges av samma typ av patos som exempelvis lystrings- eller föreningssånger. Dessa genomsyras av humor, exempelvis den tillbakablick på kamraternas internationella mästerskap (IFK-mästerskapen) som ingick i *Helsingforskamraten* kort efter tävlingarna 1927.²⁹ Melodi anges inte men eftersom frasen ”tu falleri, tu fallera” repeteras kan det tänkas att tidningsläsaren gjorde kopplingen till melodin i Everts Taubes då populära version av sjömansvisan ”Turalleri”.

Med ett likartat grepp har man inför föreningens 40-årsjubileum år 1937 återgett berättelsen om HIFK, dess historia och deras sektioner till en lång underhållande helhet som man kallade ”Sektionernas parad”. Kuplettspotpurriet beskrevs som ett ”synnerligen guterat programnummer” då det framfördes på 40-årsfesten.³⁰ Texten återgavs med melodiangivelser i samma nummer som reportaget från festen ingick. Eftersom texten publicerades kunde programnumret i dess medierade format spridas till de medlemmar som inte var på plats på festen. Genom den här processen skrevs personer och händelser in i historien om HIFK och potpurriet blev samtidigt en form av historieskrivning och markering av identitet.

Som melodier till potpurriet anges: ”Vintern rasat”, ”Våra bockar och våra getter”, ”Vi gå över daggstänkta”, ”Hej dundergubbar”, ”Fjärran han dröjer”, ”Tag en anna”, ”Femton öre kostar supen”, ”Mors lilla Olle” och ”Ställ nu fram”. Att folkära melodier på svenska har använts för att bära upp texterna är ur ett språkligt och identitetsmässigt perspektiv föga överraskande. Sånger som ”Vintern rasat”, ”Vi gå över daggstänkta berg” och ”Mors lilla Olle” (för orienteringssektionen!) har sjungits och publicerats i Finland men också spridits via noter och

28. *Helsingforskamraten* nr 5, april 1925.

29. *Helsingforskamraten* nr 6–7, september 1927.

30. *Helsingforskamraten* nr 4, december 1937.

böcker publicerade i Sverige och blivit del av en sångrepertoar som ofta diskuteras i termer som sångskatt (se t. ex. Flodin 1998; jmf Cederholm 2016). Melodiangivelserna manifesterar att idrottsföreningen HIFK är förankrad i en svenskspråkig kultursfär, och särskilt anmärkningsvärt är vanligt förekommande melodier inom den finlandssvenska dryckesvisekulturen. Exempelvis ”Hej dundergubbar” men också ”Fjärran han dröjer (”tersen”) och ”Tag en annan” upptas i den första svenskspråkiga snapsviseboken ”Pärulan” (1927) som utkom i Helsingfors år 1927. Även ”Femton öre kostar supen” (Halta Lottas krog) och ”Ställ nu fram i källarsalen” (Rhenvinets lov) är vanligt förekommande skålvismetodier. Det är med andra ord inte enbart frågan om melodier hämtade ur en flora av populära melodier, urvalet har kopplingar till de sånger som blivit populära inom snapsvisekulturen.

Snapsvisekultur beskrivs i Finland ofta som något typiskt finlandssvenskt. Musikvetaren Ros-Mari Djupsund (Djupsund 2019) har påpekat att snapsvisesång kan ses som en form av inkörspport, en initieringsrit till de finlandssvenska rummen, att det med andra ord kan röra sig om en form av socialiseringsprocess. Kulturen präglas av ett borgerligt, urbant arv och konstruerar således också gränsdragningar både inom den egna språkgruppen men också till finskspråkiga³¹ (ibid. 61). Dessa gränsdragningar visar sig i ovannämnda potpurri genom hänvisningar till melodier inom snapsvisekulturen (t. ex. ”Tag en annan”) och det blir därför en form av andra ordningens melodiangivelse, som antyder att en HIFK:are förväntas inneha kulturell kompetens att omforma denna information till sångpraxis. Detta kunde kanske te sig självklart för den svenskspråkiga borgerligheten i 1930-talets Helsingfors, men denna kulturella exklusivitet konstruerar även ett ”vi”, en finlandssvensk HIFK-identitet i vilket exkluderande gränsdragningar utåt visar sig. Som slutstrof för den ovannämnda paraden citeras den tredje och sista versen ur HIFK:s lystringssång, men melodin anges inte, vilket antyder att det är sådan kunskap som en föreningsaktiv förväntas ha.

Den här typen av sångkultur, djupt förankrad i föreningsverksamhet, kan fungera som ett kitt mellan de föreningsaktiva, och publicerandet av de levande framförda sångerna blir representativt för god sammanhållning. Även i dagens idrottssammanhang, och uttryckligen inom hejarklackssång, återkommer vissa melodier och blir till nya lokala sånger utan att man ens kanske känner till originalens namn eller hela sångens melodi. Men i läktarsång manifesteras tillhörighet oftast utåt, i klubbfestkontexten handlar det om en betydligt mera inåtvänd manifestation, trots att det i båda fallen handlar om att man med sång (i sällskap av andra) lever ut sin identitet.

Föreningsöverskridande kamratsång

Trots att IFK-rörelsen har varit en transnationell idrottsrörelse som även har samlats till egna tävlingar är det svårt att i Finland hitta belägg

31. I potpurriet har inga ”finska” melodier valts utöver den försvenskade ”Fjärran han dröjer” (Tuoll’ on mun kultani, finsk folksång).

för att den skulle ha sammanfogats av en gemensam musikrepertoar med likartad status som de visuella symbolerna, stjärnan och skölden, och mottot ”en gång kamrat, alltid kamrat”. Bakgrunden till detta kan finnas i att IFK-rörelsen mer eller mindre kan ses som en borgerlig *idrottsrörelse*. Detta i kontrast till exempelvis arbetarrörelsen, för vilken idrotten var ett instrument i klasskampen. Efter inbördeskriget i Finland 1918 skedde en skarp tudelning av idrottslivet då Arbetarnas idrottsförbund i Finland (AIF) grundades år 1919. Till detta förbund anslöt sig arbetaridrottsföreningar som utestängts ur Finland riksidrottsförbund (grundat 1906) på grund av att deras medlemmar stridit på den röda sidan under inbördeskriget. Schismer dessa förbund emellan kom att prägla en stor del av det självständiga Finlands idrottsliv på 1900-talet, inte minst på 1920- och 30-talet. AIF hade en egen marsch som användes i samband med uppvisningar.

På en begreppslig nivå var ”kamratsång” som mest närvarande i 1920-talets Finland. Ordet kamrat har både politiska och språkliga dimensioner. När man i tidskrifter stöter på begreppet ”Kamratsång” (med eller utan versalt K) kan det vara svårt att utröna huruvida man syftar på kamratsång som en idealiserad social aktivitet, en föreningsspecifik sång eller någon av de många kamratsånger som var populära vid denna tid, exempelvis ”Kamratsången”³² med text av H.F. Spak (mel. ”En glad trall”), eller någon variant av Ernst Rolfs ”Ju mer vi är tillsammans”. Att ”socialistprästen” Spaks ideologiskt röda ”Kamratsång” skulle ha sjungits i de borgerliga kretsar som IFK i Finland vid denna tid representerar ter sig långsökt. Det finns skäl att anta att man i HIFK:s kretsar kallat sin lystringssång för ”Kamratsången”³³ samtidigt som kamratsångsbegreppet även använts som samlingsnamn för sånger skapade för att sjungas inom specifika IFK-lag eller föreningar.³⁴ I rikssvensk idrottskontext syftar ”Kamratsången” idag vanligtvis på den sång som framförs i samband med IFK Norrköpings³⁵ matcher och som fotbollsspelaren och musikern Georg ”Åby” Ericson i en intervju för Patrik Sandgren påstår skulle ha varit gemensam för flera, om inte alla IFK-föreningar (Sandgren 1996:11). Melodin bär likheter med den religiösa barnsången ”Ingen är för liten” med text av Sonja Hedberg och musik av J. C. Rinck som publicerats i till exempel den evangeliska sångboken *Sionsharpan*. Att den skulle ha sjungits bland HIFK:are går inte att påvisa utifrån det material jag har tagit del av i denna undersökning – tvärtom verkar många olika typer av kamratsånger ha sjungits.³⁶

Ett unikt exempel på föreningsöverskridande musikrepertoar är ”I.F.K.-valsen” vars noter utannonserades till Helsingforskamratens läsare 1931.³⁷ Valsen, vars instrumentering inte uppges i annonsen, är skriven av John Hedberg med text av Henning Åberg. Texten återgavs i sin helhet i annonsen i tidningen, det var med andra ord texten som var central och som skulle tilltala och locka kamrater att införskaffa noter för eget bruk. I sångtexten står att ”Över hela vårt land, knyta vi våra band, bland Sveriges idrottsungdom”. Trots att texten talar till den rikssvenska

32. <https://katalog.visarkiv.se/lib/views/visolat/ShowRecord.aspx?id=1027406>

33. *Helsingforskamraten* nr 1, februari 1928.

34. På 1930-talet verkar en specifik kamratsång ha sjungits i HIFK:s då mycket framgångsrika fotbollslag. (*Helsingforskamraten* nr 3, september 1934; *Helsingforskamraten* nr 4, oktober 1934) Några rader ur sången skildras i en artikel i *Helsingforskamraten* nr 1, april 1938. Där kallas sången för en lystringssång men det rör sig inte om den sång som skrivits på melodin till ”Nylänningarnas marsch”.

35. Under arbete med denna text har en ny kamratsång publicerats i och med Markus Krunegårds låt ”Ett liv ett lag”. Låten innehåller subtila kopplingar till IFK Norrköping.

36. Idrottsföreningen Kamraterna Åbo citerar i en artikel från 1937 en egen ”kamratsång”. *Idrottskamraten* nr 3, maj 1937.

37. *Helsingforskamraten* nr 3, juli 1931.

ungdomen verkar man ha sett potential i att även marknadsföra sången till IFK:are i Finland. I annonsen påpekas att IFK-valsens finns inspelad på skivmärket Polyphon men ingen information om var man kan köpa den uppges. Skivinspelningen är gjord av kompositörens orkester Hellmansörkestern (se Kjellberg 2009:32–33). På skivans b-sida har man spelat in en hambo. Vilka Hedbergs egna intressen med valsens har varit kan man enbart spekulera i, men med tanke på att det rör sig om nyskriven musik och att han även drev en musikaffär (Dala musikdepot)³⁸ finns det skäl att anta att han såg IFK-föreningarnas medlemmar som potentiella kunder³⁹ och att detta samtidigt var reklam för hans dansorkester. Denna kommersiella strategi är tydlig idag där till exempel sånger skrivna för föreningar, landslag och turneringar fungerar som skyltfönster för artistens övriga repertoar och kunnande (se t. ex. Arvidsson 2005:169–170, Ahlsved 2016b).

Hur stor spridning valsens fick i Finland är oklart men den framfördes live i samband med HIFK:s 35-årsjubileum där den markerade övergången från festligheternas officiella del till dansen.⁴⁰ Vartefter skivor blev mera tillgängliga, fanns det även ett intresse av att spela skivor på föreningarnas fester eftersom det var billigare än att anlita en dansorkester. Detsamma gäller framförandet av inspelad musik på själva idrottsevenemangen där även marscher ingick som en del av den populära musik som framfördes.

Sammanfattning

Syftet med den här artikeln är att belysa Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors sång- och musikkultur ur ett historiskt perspektiv med ett fokus på texter av olika slag. Eftersom det finns mycket sparsamt med arkivmaterial från den undersökta perioden har det varit naturligt att fokusera på tidskrifter som skildrare och spridare av musikaliska praktiker. Med detta material kan man måla en, om än något skissartad, bild av föreningens sångkultur.

HIFK:s tidigaste period behandlas nästan som en parentes i föreningens historieskrivning eftersom verksamheten då fokuserade mycket på friluftsliv och kamratskap. Perioden efter nystarten 1907 var ideologiskt knuten till den svenskspråkiga samlingsrörelsen i Finland. Under den tidigaste perioden var utbytet med kamrater i Sverige livligt via tidskriften *Kamraten* som var ett centralt medium för spridande av idéer och praktiker. Det är svårt att hitta belägg för att de kamratsånger som spreds via tidskriften uttryckligen har sjungits bland HIFK:are i Finland, men kamratsång som social företeelse verkar har varit aktiv under den undersökta perioden. Begreppet ”kamratsång” verkar innefatta även sång och musik som ursprungligen inte spridits via *Kamraten*. Kamratsång är inte enbart en typ av musik utan även en social aktivitet – kamrater som sjunger tillsammans.

38. Tack Gunnar Ternhag för informationen.

39. I Sverige hade man redan gett ut fotbollslåtar i flera år, t.ex. publicerades noter till AIK:s ”Fotbolls-valsens” 1929 och en skiva med sången gavs även ut (Lindberg 1929 resp. Paul Godwins orkester u.å).

40. *Helsingforskamraten* nr 5, december 1932.

HIFK har knutit samman medlemmarna i föreningen med egna tidskrifter, och särskilt *Helsingforskamraten* verkar ha haft en central position i tillkomsten av föreningens lystringssång. I kombinationen av text och melodiangivelser sammankopplas föreningen och deras medlemmar med den svenskspråkiga folkgruppens historia, kultur och fortlevnad i Finland. Föreningen kan ses som en *finlandssvensk* idrottsförening under 1920- och 30-talen, och de melodier som valts för att föra fram texterna samt texternas budskap manifesterar detta. Texterna summerar föreningens ideologi samtidigt som melodiangivelserna påtalar föreningens finlandssvenska rötter. Sångerna fungerar som ett sätt att leva ut denna identitet genom sång. I sångkulturen manifesteras en fosterlandskärlek på svenskspråkig grund samt en för föreningen unik HIFK-identitet. Rötterna till denna unisona sångkultur kan dels ses i den finlandssvenska sångfeströrelsen, dels i den akademiska sången, inte minst studentkörernas bruk av lystringssånger.

Diktandet av egna sånger för att framföras i samband med föreningens fester verkar ha varit en naturlig och underhållande del av föreningslivet. Ur ett kreativt perspektiv finns det kopplingar till författande av skålvisor men också den hejar- och publikkultur som vid den undersökta perioden stod i sin linda i Finland. Trots att evenemangens ljudlandskap faller utanför ramen för den här studien så verkar det troligt utifrån de praktiker som skildras i materialet att HIFK:s ”lystringssång” på melodin till ”Nylänningarnas marsch” är en sång som även kan ha framförts utanför en klubbfestkontext. I källorna kan man också se fragment av andra sångtexter som framförts av HIFK:are närmare själva tävlingssituationen. Dagens hejarkultur omfattar uttryckligen sånger som kommuniceras ”utåt”, framför allt av åskådarna vid särskilda situationer och specifikt i mötet med andra klingande gemenskaper (till exempel hejarklackar).

De kupletter och programnummer som med melodiangivelser återgivits i *Helsingforskamraten* kan fungera impulsgivande och leva vidare eller omformas till nya sånger, men i detta sammanhang konstaterar jag att de tryckta programnumren skildrar en levd föreningsidentitet. I sin medieförmedlade form blir de utöver en historieskrivning även ett sätt att knyta samman gruppen genom att lyfta fram och idealisera sång som medel för ett gott kamratskap. Samtidigt fungerar tidskriften som ett ”sångblad” där melodianvisningar och texten ger den dess form och illustrerar hur föreningsidentiteten kan levas ut genom sång.

Lystringssången till den melodi som kallas för ”Nylänningarnas marsch” är mer eller mindre bortglömd idag och man kan, utan att förminska dess historiska betydelse, fråga sig om dagens HIFK:are skulle lystra till den, än mindre framhäva den som musikalisk symbol. Utöver att uttrycksformerna idag har förändrats har spridandet och normaliserandet av betydelsebärande musik och kultur också antagit nya former. I dagens digitala värld har föreningstidningarnas fostrande roll ersatts av kommunikation och inläring via videor, sociala medier

och sångböcker på nätet. I det överflöd av musik och sånger som florerar, framför allt på nätet i formen av deltagarbaserad kultur, kan det vara utmanande att bedöma vilka som har erhållit en sådan särskild status att de verkligen sjungs bland föreningsaktiva i meningsfulla situationer.⁴¹ ■

Referenser

Otryckta källor

Fonogram

Paul Godwins orkester u.å. *Fotbolls-vals/Tennisvals* (Polyphon EB93-1383)

Tryckta källor och litteratur

Tidskrifter

Finskt idrottsblad. (Tillgänglig via Finlands nationalbiblioteks digitala samlingar.)

Idrottskamraten. (Tillgänglig via Finlands nationalbiblioteks digitala samlingar.)

Helsingforskamraten.

(Tillgänglig via Finlands nationalbiblioteks digitala samlingar.)

IFK 70 år. Jubileumstidning. 1967.

(Materialet förvaras i Finlands idrottsmuseums arkiv)

IFK 75 år. Jubileumstidning. 1972.

(Materialet förvaras i Finlands idrottsmuseums arkiv)

Kamraten. Illustrerad tidskrift för Sveriges ungdom. Årgångarna 1897–1900.

(Tillgänglig via Finlands nationalbiblioteks digitala samlingar.)

Sångböcker

Pärland hyllad i trettioåttio ur glömskan framdragna sånger 1927.

Helsingfors: Holger Schildt.

Sionsharpan 1993. Vasa: Evangelieföreningens förlag.

Litteratur

Ahlsved, Kaj 2016a. "The cultural practice of localising mediated sports music".

Etnomusikologian vuosikirja vol. 28 (2016): 1–33. doi.org/10.23985/evk.60225

Ahlsved, Kaj 2016b. "Musik, ishockeylejon och konstruerandet av en nationell gemenskap". *Musiikki* 1/2016: 13–37.

Ahlsved, Kaj 2017. *Musik och sport. En analys av musikanvändning, ljudlandskap, identitet och dramaturgi i samband med lagsportevenemang*.

Diss. Åbo Akademi. urn.fi/URN:ISBN:978-952-12-3610-5

Ahlsved, Kaj 2020. "Vårt lif är friskt, vårt lif är glädt, ty se, gymnaster äro vi" Elin Kallios *Gymnastsång* och kvinnogymnastikens tidigaste skeden i musikalisk belysning". I *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Red. Sini Mononen, Janne Palkisto & Inka Rantakallio. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf, s. 181–210.

Tillgänglig på www.suoni.fi/publikationer

41. Forskningen har möjliggjorts med finansiering från Ella och Georg Ehrnrooths stiftelse och Svenska Österbottens kulturfond.

- Anderson, Benedict 2006. *Imagined Communities*.
Revised edition. London: Verso.
- Andersson, Otto 1947. *Finlandssvenska sångfester under femtio år*.
Åbo: Förlaget Bro.
- Arvidsson, Alf 2005. "Långa bollar på Bengt. Samspel mellan idrott och musik." I
Tankar från baslinjen. Humanister om idrott, kropp och hälsa.
Red. Jesper Fundberg, Klas Ramberg & Dan Waldetoft. Stockholm/Stehag
2005: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, s. 164–177.
- Bohman, Philip V. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity
and Modern History*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Brusila, Johannes, Pirkko Moisala & Hanna Väättäinen (red.) 2015.
Modersmålets sånger. Finlands svenskheter framställda genom musik.
Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Cederholm, Camilla 2013. "Du sköna sång, vårt bästa arv". *Kanonisering av en
sångskatt ur ett hermeneutiskt perspektiv*. Diss. Åbo: Åbo Akademi förlag.
urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-699-3
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Djupsund, Ros-Mari 2019. "Hur härligt sången klingar".
Identitet, gemenskap och utanförskap i finlandssvensk sång.
Diss. Åbo: Åbo Akademi. urn.fi/URN:ISBN:978-952-12-3885-7
- Flodin, Ann Mari 1998. *Sångskatten som socialt minne. En pedagogisk studie
av en samling skolsånger*. Diss. Stockholm: HLS förlag.
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity." I: *Questions of Cultural Identity*.
Red. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage, s. 108–127.
- Hall, Stuart 1996. "Who Needs 'Identity'?" I: *Questions of Cultural Identity*.
Red. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage, s. 1–17.
- Hellspong, Mats 2013. *Stadion och Zinkensdamm. Stockholms idrottspublik
under två sekel*. Stockholm: Stockholmia förlag.
- Hentilä, Seppo 1994. *Bewegung, Kultur und Alltag im Arbeitersport*.
Liike, kulttuuri ja arki työläisurheilussa. Helsinki: Työväen historian
ja perinteen tutkimuksen seura.
- Holmström, Gustav 1927. *Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors 1897–1927*.
Helsingfors: A. B. F. Tilgmanns tryckeri.
- IFK 1948. *Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors 1897–1947*.
Helsingfors: Tilgmanns bok och stentryckeri.
- Jonasson, Maren, Jennika Thylin Klaus & Helena Holm-Cüzdan 2019.
"Textens demokratisering. Produktion, distribution och konsumtion av texter
på svenska i Finland 1860–1940". I *Finländsk svenska från 1860 till nutid*.
Svenskan i Finland – idag i går III:2. Red. Marika Tandefelt. Helsingfors:
Svenska litteratursällskapet i Finland, s. 23–65. [https://helda.helsinki.fi/
bitstream/handle/10138/312338/Finl_ndsk_svenska_fr_n_1860_till_nutid_1.
pdf](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/312338/Finl_ndsk_svenska_fr_n_1860_till_nutid_1.pdf) (Senast besökt 28 april 2020)
- Jonsson, Leif 1990. *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som
offentlig samhällskonst*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.

- Karjalainen, Kauko 1995. *Suomalainen torviseitsikko. Historia ja perinteen jatkuminen*. Tampere: Kansanperinteen laitos.
- Kjellberg, Erik 2009. *Svensk jazzhistoria*. Reviderad nätupplaga. Svenskt visarkiv. http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Kjellberg_Erik_Svensk_jazzhistoria.pdf (Senast besökt 28 april 2020).
- Kokkonen, Jouko 2008. *Kansakunta kilpasilla. Urheilu nationalismin kanavana ja lähteenä Suomessa 1900–1952*. Diss. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kokkonen, Jouko 2015. *Suomalainen liikuntakulttuuri. Juuret, nykyisyys ja muutossuunnat*. Helsingfors: Suomen Urheilumuseo.
- Kurkela, Vesa 2009. *Sävelten markkinat. Musiikin kustantaminen Suomessa*. Helsinki: Sulasol.
- Kurkela, Vesa 2018. Konserttikurin lähettiläät. I *Kriittinen piste*. Red. Ville Hänninen. Helsingfors: Suomen arvostelijain liitto ry.
- Laine, Leena 1984. *Vapaaehtoisten järjestöjen kehitys ja toiminta ruuminkulttuurin alueella Suomessa v. 1856–1917*. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu no 93 A. Lappeenranta.
- Lehtonen, Eeva-Liisa 1994. *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveiksi kansalaishuveiksi. Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun loppuun*. Helsingfors: Finska historiska samfundet.
- Lehtonen, Eeva-Liisa 1995. *Sporttituulia kansalle. 1800-luvun kilpaurheilun alkulähteillä*. Lahti: Hiihtomuseo.
- Lindberg, Helge 1929. *Fotbollsvalsen* [musiktryck]. Stockholm: Nils-Georgs Musikförlag.
- Lönnqvist, Bo 2001. Myten om den finlandssvenska familjen. I *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Red. Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist & Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet Finland. 26–36.
- Mattsson, Christina 2002. *Från Helan till lilla Manasse*. Stockholm: Atlantis.
- Meinander, Henrik. 2006. *Finlands historia*. Helsingfors: Schildts & Söderström.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Diss. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Puolustusvoimat 2008. *Suomen puolustusvoimien joukko-osastoperinteet. Puolustusvoimat 90 vuotta 1916–2008*. Sotamuseon julkaisuja 1/2008. Puolustusvoimat ja Sotamuseo.
- Rantanen, Saijaleena 2013a. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Diss. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-44-4>
- Rantanen, Saijaleena 2013b. "Laulu- ja soittajuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla". *Musiikki* vol 43. 3–4: 61–84.

- Rantanen, Saijaleena 2018. "Forskaren som historieskrivare. Vems musik skildrar vi?". I: *Musiken som förändringskraft. Manifest för aktivistisk musikforskning*. Susanna Välimäki, Sini Mononen & Kaj Ahlsved. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf. Tillgänglig på <http://www.suoni.fi/publikationer/>.
- Sandgren, Patrik 1996. *Populärmusik och fotboll: En studie av svenska fotbollsklubbars bruk av hyllningssånger*. C-uppsats i musikvetenskap, Lunds universitet.
- Sevón, Ulla 1948. "Sportiga damer på arenan". I: *IFK 1948. Idrottsföreningen Kamraterna Helsingfors 1897–1947*. Helsingfors: Tilgmanns bok och stentryckeri.
- Smeds, Kerstin & Timo Mäkinen 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- Stolt, Lars. 2010. *Förbimarsch i parad. Marschmusik som livgivare, traditionsbärare och njutningsmedel*. Visby: Books on Demand.
- Välimäki, Susanna 2020. "Oikeus ääneen. Turun Työväenyhdistyksen Naiskuoron alkuvaiheet 1897–1918 – Mikrohistoriallinen tutkimus naisliikkeen musiikkitoiminnasta". I: *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*. Red. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdystys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura 2020. Tillgänglig på <http://www.suoni.fi/publikationer/>.

Hymner og nidviser

Fotballsangenes sosiale dramaturgi

Hans K Hognestad

Hymns and Gloating Chants: The Social Drama of Football Songs

This chapter gives a brief history of football songs. As a cultural practice in football stadiums across the world, tunes and lyrics are borrowed from pop songs, folk music, military marches, religious music and children's songs and can be seen to have migrated between continents and fitted to the symbolic meanings of rivaling football identities. The author argues that football songs can be divided into two categories: tribute songs and gloating chants. While the tribute songs tend to celebrate the football club and its community in ways that resemble psalms or other religious songs, the gloating chants are directed towards rival clubs; real and imagined enemies. These songs are often expressed through symbolic gestures such as threats of violence and gloating sarcasms, coupled with broader cultural and political content and identities. Most of the examples stem from participant field observations in Scotland in the early 1990s as part of a particular study of the supporters of Hearts Football Club, hailing from the Scottish capital Edinburgh. The researcher analyses how club hymns in particular have migrated from across the Atlantic, regularly seeing psalms and folk tunes fitted to serve local purposes. The tunes of the gloating songs tend to be borrowed from comedy shows and cheerful popular songs. In the stadiums these often appear as dialogical chanting driven by the rivaling set of fans. Both song categories share a common origin in music once made popular by famous musicians.

Keywords: Football, Soccer, Rivalry, Sports, Religious Songs, Popular Music, Folk Music.

*I wish they would realise it's all a joke. We don't really think that Aberdeen fans have intercourse with sheep, Mickey Weir isn't really bent and hardly any Jambos are strictly anti-Catholic, don't get me wrong, I am not suggesting that religious songs are acceptable, I am just pointing out the fact that most football songs are totally meaningless and are just used as a childish attempt to provoke the opposing fans. (Sitat hentet fra det skotske fanzinet *Trophy Please?* Nr. 2, 1993.)*

Få andre idretter har sangtradisjoner som fotball. Der fotballen har en sosial og kulturell betydning er synging i dag en vesentlig del av tribunefolkloren.¹ Engelsk og skotsk fotball står i en historisk særstilling når det gjelder sangtradisjoner. Den moderne fotballen har en mer enn

1. «Tribune» er det norske ordet for «läktare».

150 år lang historie, og sangene har bidratt til å gjøre fotballkamper på de britiske øyer til ritualiserte sosiale drama i om lag 100 år. Salmen «Abide with me» ble sunget første gang i fotballsammenheng før den engelske FA-cupfinalen i 1927 mellom Arsenal og Cardiff (Bulmer 1992). Selv om fotballsanger gjerne assosieres tett med britisk kultur (Russell 1997) spredde synging som en folkelig ritualisert praksis seg til fotballtribuner i store deler av verden gjennom det 20. århundret. Dette kan dreie seg om offisielle og originale klubbhymner, men er ofte lokale variasjoner av poplåter, folkesanger, militærmarsjer, salmer, barnesanger og så videre. Fotballsanger framført av et aktivt publikumskor, supporterne, kan grovt sett deles inn i to kategorier. Den ene er klubbhymner der eget lag hylles og gjerne synges med *pato*s mens den andre kategorien ligner mest på *nidviser*, og gjerne framføres i en konfliktdrivende dialog med rivaliserende supportere. Fotballsanger i Skandinavia bærer oftest preg av å støtte eget lag (Andersson og Hognestad 2020), men Kaj Ahlsved viser i sine nyere studier av arenalyd og musikkbruk i mannlige finske lagidretter hvordan sanger brukt i sportslige, nordiske kontekster også kan virke konflikttdrivende (Ahlsved 2017:24). Denne teksten tar sitt utgangspunkt i feltobservasjoner fra skotske fotballtribuner tidlig på 1990-tallet, men inneholder også eksempler og analyser med bredere geografiske og tidsmessige perspektiver. Jeg har anvendt tidligere upubliserte observasjonsdata fra et feltarbeid som ble gjennomført i 1992 og 1993 (Hognestad 1995) blant supporterne til Heart of Midlothian Football Club (ofte forkortet til 'HMFC' eller 'Hearts'), som liker å kalle seg «Jambos», en omskriving av *Jam Tarts*, klubbens kallenavn som de har fått på bakgrunn av de burgunderrøde draktene. Analyser av fotballsangenes sosiale og kulturelle brukskontekster vil her stå mest sentralt, men teksten inneholder også historiske sporinger av tribunesangers lyriske opphav og migrasjonsruter. På hvilke måter er sangene uttrykk for en egenartet og tidsbegrenset skotsk fotballkulturell praksis og i hvilken grad kan man forstå sanglyrikken fra tribunen som del av en global og mer tidløs kulturell praksis?

Konflikt og følelser

Strukturelt sett kan fotballsanger deles i to hovedkategorier; hymner og nidviser. Begge kategorier inneholder et element av kamp og konkurranse og gjenspeiler så vel lokale kulturelle forhold som mer globale påvirkninger. Mens klubbhymner og sanger med støtte til eget lag er rettet mot å styrke følelsen av samhold og solidaritet på tribunen og på banen, rettes gjerne nidvisene mot ulike former for «utpsyking» av motstanderen. Dette er gjerne konfliktskapende, rivaliserende sanger der det harseleres med motstanderen og der sangene også kan inneholde trusler om vold. Det vi kan kalle den dialogiske syngingen mellom borte- og hjemmesupportere er her den mest framtrepende. Under mitt feltarbeid i Skottland tidlig på 90-tallet fant jeg at nærmere 90% av sangene som ble brukt inneholdt symbolsk vold og karikerte referanser til motstanderlaget og dets supportere. Denne symbolske

volden minner om det den russiske lingvisten Bakhtin kalte den karnevaleske latteren, som han definerte som «lystig og triumferende og samtidig spottende og hånende» (Bakhtin 1968:11–12). Dette gir sangene en tvetydighet der trusler om vold er karikerte og reelle samtidig. Denne «karnevaleske latteren» står sentralt i ritualiserte tribunepraksiser i mange ligaer der parodier og overdrivelser brukes for å skape polariserte forskjeller mellom «oss og dem». Richard Giulianotti (1991) introduserte begrepet om det karnevaleske i forståelsen av humor og parodier blant skotske fotballsupportere, mens Gary Armstrong og Malcolm Young (1999) bruker begrepet i forståelsen av typiske maskuline tribunepraksiser kjennetegnet av et emosjonelt fellesskap som uttrykkes rituelt gjennom allsang. Til tross for en økende andel kvinnelige supportere i nyere tid (Pope 2017) er fotballfellesskapet tradisjonelt kjennetegnet av det den argentinske antropologen Eduardo Archetti (1994) definerte som en privilegert mannlig deltakelse. Fram til slutten av 1980-tallet var forskning på fotballsupportere begrenset og dominert av et problemfokus på såkalte «hooligans», i kjølvannet av mye uro og tilfeller av ritualisert vold mellom rivaliserende supportere. Den britiske figurasjonssosiologen Eric Dunning ledet en periode et team av forskere som blant annet resulterte i boka *The Roots of Football Hooliganism* (Dunning, Murphy & Williams 1988), der de oppsummerte karakteristiske trekk ved fotballsanger på følgende måte:

Their songs and chants are in part related to the match, but they also have as a recurrent theme challenges to fight, threats of violence towards the opposing fans and boasts about past victories. Each fan-group has its own repertoire of songs and chants, although many of these are local variations on a stock of common themes. Central in this connection is the fact that their lyrics are punctuated with words like 'hate', 'die', 'fight', 'kick', 'surrender', all of which convey images of battle and conquest. Apart from violence, symbolic demasculinization of the rival fans is another recurrent terrace theme; for example, the reference to them and/or the team they support as 'wankers', a charge accompanied by a mass gestural representation of the male masturbatory act. Yet another theme is the denigration of the community of the opposing fans. (Dunning et al. 1988:8)

Rivalisering er en del av fotballens sportslige og sosiale struktur og disse er ofte ladet med en videre politisk og kulturell kapital der også antipatier mot motstanderlaget kommer til uttrykk. Sangene fra tribunen bidrar til å forsterke sosiale og kulturelle identiteter slik sitatet over viser. Men samtidig blir forbindelsen mellom innholdet i sangene og «det virkelige livet» ofte såpass løst at den ritualiserte praksisen med karikering og overdrivelser framstår som den primære hensikten, jamfør sitatet fra fanzinet *Trophy Please?* helt fremst i denne teksten. Nidviser vil bli viet betydelig oppmerksomhet senere, men en plassering av de mer høytidsstemte klubbhymnene er nødvendig for å forstå fotballsangenes rasjonale innenfor relevante kulturhistoriske kontekster.

Figur 1. Heartsfans på det skotske nasjonalstadionet Hampden Park under cupfinalen i mai 2012 mellom Edinburghlagene Hearts og Hibs.
Foto: The Hearts Museum.



You'll Never Walk Alone

Det finnes fotballsanger som regnes som originale klubbhymner, men ofte dreier det seg om sanger der både tekst og melodi er lånt fra andre. «You'll Never Walk Alone» er i dag mest kjent som den sangen supporterne til Liverpool F.C. synger før og etter kamper og er i dag kanskje den mest berømte av alle tribunesanger.

«You'll Never Walk Alone» ble opprinnelig skrevet og komponert av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein til den amerikanske musikalen *Carousel* i 1945. En av de kvinnelige karakterene i musikalen synger for å trøste sin kusine, som nettopp har mistet sin mann som døde etter et mislykket bankran. Sangens sentimentale budskap retter seg mot tro og håp og det å aldri gi opp, selv i de mørkeste stunder. Sangen ble først spilt inn av Frank Sinatra i 1945 mens Liverpool-bandet Gerry and the Pacemakers spilte inn en versjon av låta i 1963. Dette bidrog til at sangen på 1960-tallet ble et fast innslag på The Kop, den mest aktive og berømte delen av tribunen på Anfield, stadionet til Liverpool F.C. Sangen knyttet først og fremst til Liverpool, men har blitt adoptert som en hymne også av supporterne til fotballklubber som Borussia Dortmund, Celtic og Feyenoord (Francemusique 2017). Allsang i puber og andre offentlige rom var et velkjent fenomen i Liverpool og andre britiske byer gjennom det 20. århundre. En pub eller en fotballtribune kunne tilby en mer uformell og morsom form for samvær og allsang enn det for eksempel et kirkekor kunne (Flynn 1993). I filmen *Distant Voices, Still Lives*, der handlingen er lagt til Liverpool på 1940- og 50-tallet, viser regissøren Terence Davies hvordan den lokale puben blir et fristed for allsang og følelser for hardt prøvede arbeiderklassefolk (Davies 1988). Med en slik horisont var det kanskje ikke så overraskende at publikum på «The Kop» også sang rene Beatles-sanger på 60-tallet. På den måten ble det åpenbare geografiske fellesskapet mellom verdens

mest populære band og et av byens fotballag manifestert. Et innslag om The Kop på BBC sitt dokumentarprogram «Panorama» viser også tydelig at det å synge i et kor med flere titalls tusen andre skaper en helt spesiell atmosfære (BBC Panorama 1964). Det vi kan kalle for «tribunesanger» er på konstant vandring og der særlig melodiene som brukes kan dukke opp i ikke åpenbare settinger. I mars 2019 var jeg tilstede på Mestalla stadion i Valencia under en Europa League-kamp mellom hjemmelaget Valencia og det russiske laget Krasnodar. Etter en kort stund la jeg merke til at Valencia-supporterne nynnet på en melodi som umiskjennelig var hentet fra filmatiseringen av de berømte bøkene til Astrid Lindgren om Pippi Langstrømpe. Hvordan melodier og sangtekster oppstår et sted er en del av fotballtribunenes folklore. Men selv om koblingene for utenforstående ikke alltid er like åpenbare, er lokalpatriotiske intensjoner sjelden vanskelige å oppdage i den sosiale dramaturgien og konteksten sangene inngår som en del av.

Away up in Gorgie

Sangen til den skotske fotballklubben Hearts, fra Edinburgh, var opprinnelig et bestillingsverk skrevet av komikeren, sangeren og skuespilleren Hector Nicol (1920–1985) i 1958. Den har siden den gang vært den mest brukte og kjente Hearts-sangen, på måter som ligner den rollen «You'll Never Walk Alone» har hatt for Liverpool etter 1963. På samme måte som sistnevnte sang er «Away up in Gorgie» ladet med drømmer, håp og troen på styrken i det lokale fellesskapet, men har en langt mer steds- og klubbspesifikk referanse:

*Away up in Gorgie at Tynecastle Park
There's a wee football team that aye makes its mark
They've won all the honours in footballing art
And there's nae other team to compare with the Hearts
H-E-A-R-T-S
If you cannie spell it then here's what it says:*

*Hearts, Hearts, Glorious Hearts
It's down at Tynecastle we bide
The talk of the toon are the boys in maroon
And Auld Reekie supports them wie pride*

*And national caps we can always supply
like Massey and Walker or Bauld and Mackay
if I had the time I could name dozens more
who have helped in producing the old Hampden roar*

*We've won the league flag and we've won the league cup
Though we sometimes go down we will aye go back up
Our forwards can score and it's NO IDLE TALK
our defence is as strong as the old castle rock*

*This is my story, this is my song
 Follow the Hearts and you can't go wrong
 Though some say that Celtic and Rangers are grand
 The boys in maroon are the best in the land
 H-E-A-R-T-S*

De lokalpatriotiske referansene er synlige i første linje. Gorgie er bydelen Hearts hører hjemme i og hjemmebanen heter Tynecastle Park. «Auld Reekie» i første verset er et eldre kallenavn på Edinburgh mens «the old castle rock» i nest siste vers viser til det ikoniske middelalderslottet som ligger sentralt plassert i den eldre delen av Edinburgh. «The Old Hampden Roar» viser til nasjonalarenaen i Glasgow, Hampden Park, der cupfinaler og landskamper fortsatt spilles. Under mitt feltarbeid i 1993 kjente alle til at det var Hector Nicol som hadde skrevet teksten, mens mange mente melodien var hentet fra en eldre skotsk folkesang. Det er ikke helt usannsynlig at melodien kan ha røtter tilbake til skotsk folkemusikk, men den er satt sammen av en salme og en ballade som i dag begge oppfattes som amerikanske. Refrenget i sangen («Hearts Hearts Glorious Hearts») er tatt fra salmen «Blessed Assurance», mens resten av melodien er hentet fra balladen «Sweet Betsy from Pike» fra 1858 (Scotsman 2017). Denne balladen handler om livet til migrantene Betsy og Ike som flyttet fra Pike i Missouri til California under gullrushet. Johnny Cash spilte inn en coverversjon av sangen i 1965 mens Iggy Pop nylig laget en egen versjon av «Sweet Betsy from Pike» til filmen *The Lone Ranger*, en film fra 2013 regissert av Gore Verbinski. Historien bak «Away up in Gorgie» viser hvordan impulser til de ofte sentimentale klubbsangene gjerne har en kompleks bakgrunn. Originalsangene kjennetegnes gjerne av universelle temaer som håp, lidelse, stolthet, kjærlighet og andre følelser som man også gjerne opplever som fotballsupporter. Et godt eksempel på lokal tilpasning av en slik sang er Hearts-supportere sin omskriving og bruk av melodien til sangen «My Way». Med referanser til internasjonale stjernespillere fra tidlig 80-tall mot slutten av sangen, antas det at den stammer fra september 1984 da anslagsvis 5000 Hearts-supportere dro fra Edinburgh til Paris for å overvære en europacupkamp mot det franske storlaget Paris St. Germain. Frank Sinatra gjorde originalversjonen verdensberømt i 1969, mens Hearts-versjonen inneholder linjer med både lokale som mer kosmopolitiske referanser:

*We've travelled near, we've travelled far
 We've been to Perth and Paisley
 Sometimes by bus, sometimes by car
 And then again we've gone by railway
 We've been to Aberdeen, we've watched the Hibs
 They make us spew up
 So make a noise, the Gorgie Boys are off to Europe
 To see HMFC*
 We'd even dig the Channel Tunnel
 and go afloat on some big boat and tie our scarves around the Funnel*

*We fear no other players like Rossi, Boniek or Tardelli
When we're abroad, the Hibs will be in Portobello*

En annen sang trekker opp et lignende «verdenskart» som strekker seg fra Sør-Marokko (der laget påviselig aldri har spilt!) via USA, der de turnerte på 1950-tallet (Speed, Smith & Blackwood 1984) og igjen punktert med en hjemlig referanse til deres «kjære» naboer Hibs og det årvisse nyttårsderbyet i Edinburgh:

*Have you heard of the Heart of Midlothian
Have you seen them in Maroon?
Have you seen the Heart of Midlothian?
They're the greatest team I know
We've been to South Morocco
We have played in the USA
But the Greatest Game in our History
Is the Game on New Year's Day: Fuck the Hibs!*

Denne sangen har et usikkert opphav, men stammer trolig fra 1950-tallet med en mulig referanse til et instrumentalt tema i den amerikanske westernfilmen *The Return of the Texan*, regissert av Delmer Daves (1952) mens deler av sangen trolig er hentet fra sangen «Don't Fence Me In», popularisert av Bing Crosby på 1940-tallet. Disse «lånte» sangene har med andre ord vandret fra annen populærkultur og funnet sin lokale tilpasning som patriotiske hymner på mange fotballstadioner i ulike deler av verden. Konkurransespektet er en helt vesentlig del av fotballen. Dette gir fotballen konflikt drivende egenskaper som gir gode vekstsvilkår for den symbolske volden som viser seg særlig godt i nidvisene, her med henvisning til «erkerivalen» Hibs, som jeg vil komme tilbake til mer detaljert senere.

«You'll Never Get a Job» – nidvisenes truende tvetydighet

Sarkasmer er et gjentakende trekk i fotballsangenes sosiale dramaturgi. Særlig gjelder dette ulike former for latterliggjøring av høytidsstemte og sentimentale klubbhymner. «You'll Never Walk Alone» har for eksempel blitt endret til «You'll Never Get a Job» av supportere til lag fra det tradisjonelt rikere Sør-England, med en dårlig skjult henvisning til den store arbeidsledigheten som har preget Liverpool i flere tiår. Ellers karikeres gjerne «de andre» rundt temaer som har å gjøre med underutvikling, perversjoner eller hygiene. Supporterne til Edinburgh-lagene Hearts og Hibs er for eksempel kjente for å synge «No Soap in Glasgow» under kamper mot de sportslig sett dominerende Glasgow-lagene Celtic og Rangers. Noen lags supportere klarer å knytte forbausende mange tegn på underutvikling og sosial elendighet til sine argeste rivaler, slik supporterne til Ross County (fra Dingwalls, Skottland) skildrer sine kjære rivaler fra Inverness, Caledonian (Caley) Thistle:

*They come from down the ferry
They haven't got a telly
They're dirty and they're smelly
The Caley family ...*

*The girls they have moustaches
They all come out in rashes,
'Cos no-one ever washes,
In the Caley Family*

Sangens tekst og melodi er tatt fra temasangen til «The Addams Family», et univers med underlige skapninger opprinnelig unnfanget i 1938 som tegneserie, senere som både TV-serie og film, av illustratøren Charlie Addams (Sauer, 2019). Beskyldninger om perverse seksuelle tilbøyeligheter er en gjenganger på skotske tribuner, og disse framstår gjerne i et språk som best kan beskrives som karnevaleske overdrivelser. Den mest berømte og også mest brukte sangen innenfor denne sjangeren, ble rettet mot Aberdeen-supportere, som ble beskyldt for å pleie intim omgang med sauer, gitt at omlandet rundt oljebyen Aberdeen er preget av landbruk og store gårder med sauehold:

*Sheep shagging bastards
You're only sheep shagging bastards
Sheep shagging bastards
You're only sheep shagging bastards*

Det at Aberdeen i likhet med Stavanger på andre siden av Nordsjøen har opplevd betydelig velstandsvekst siden oljeindustrien ble etablert rundt 1970, betyr mindre i denne konteksten. Kjedsomheten Aberdeen-supportere opplevde ved å høre denne sangen på alle baner de besøkte i Skottland førte til at de erstattet 'you' med 'we', for å understreke vanviddet i påstanden fra det opprinnelige verset.

Noen sanger kan inneholde mer eller mindre reelle voldstrusler, som ble vanlig i den dialogiske syngingen mellom rivaliserende supportere på britisk baner fra 1970-tallet. Det notoriske ryktet britiske fotballsupportere fikk på 1970- og 80-tallet, kan delvis forklares med at såkalte *football specials* som British Rail tilbydde på kampdager i helgene gjorde det veldig billig å dra på bortekamper med tog i Storbritannia. Imidlertid ga det også grobunn for en gjengspreget voldskultur, eller risikosport avhengig av ditt ståsted, med såkalte *Inter City-firms* (Giulianotti 1999). Store mengder unge menn møttes på eller rundt jernbanestasjoner for å utveksle både symbolsk vold i form av nidviser og fysisk vold i form av slag og spark. Dette ga også grunnlaget for utvikling av en voldsromantikk kjennetegnet av overdrivelser:

*Haway the lads, you should have seen us coming
We're only here to drink your beer and shag your fucking women*

*All the lads and lassies, smiles upon their faces,
Running down the Albion Road to smash your fucking faces*

Sangen, som var vanlig flere steder på 1980-tallet, er en omskriving av den engelske folkevisa «Howay the Lads» (Bulmer & Merrils 1992). Denne typen selvskryt og voldsromantisierende iscenesettelse er selvsagt forankret i opplevelser av eller fortellinger om voldelige episoder blant fotballsupportere. Heri ligger også noe av poenget med sangene som inneholder trusler om vold; volden er gjerne teatralisk og den sportslige konteksten er ofte preget av symbolkamper ment å styrke eget lags sjanser for seier. Selv om overdrivelser er en del av hensikten med «voldssanger» er det en tvetydighet i sangene som er rettet mot å sannsynliggjøre at de symbolske voldstruslene også er reelle. Den engelske antropologen Gary Armstrong (1998) understreker at denne duelleringen mellom rivaliserende supportere også kan forstås som en slags «blodsport» der dialogiske trusler om vold mister sin brodd med mindre truslene framstår med en viss realisme. Under mitt eget feltarbeid i Skottland på 1990-tallet ble dette åpenbart da fornærmelser fra den ene supportergrupperingen gjerne ble møtt med et rytmisk og rungende «You're going home in a fucking ambulance!» fra motstanderlagets supportere.



Figur 2. Inni fra den gamle hovedtribunen av Hearts stadion Tynecastle Park bygget i 1914, rett før den ble revet i 2017. Skilt av typen man ser her var hengt opp flere steder til advarsel for overivrige supportere. Foto: Hans K Hognestad.

Religiøse rivaliseringer

Et særtrekk ved skotsk fotballkultur er måten religiøse identiteter har virket som en etno-politisk og sosialt strukturerende kraft, mye på grunn av den sportslige dominansen til Glasgowlagene Rangers og Celtic. Mens sistnevnte kan sies å ha vært et etnisk og politisk symbol for den irsk-katolske delen av Glasgow helt siden klubben ble stiftet i 1887, har Rangers blitt et symbol for deler av majoritetsbefolkningen med antipatier mot de irske innvandrerne gjennom store deler av det 20. århundret. På den måten speiler rivaliseringen mellom Celtic og Rangers også holdninger og sympatier i Nord-Irland-konflikten og spørsmålet om tilhørighet til den irske republikken eller til Storbritannia. Mens denne religiøse splittelsen ikke er like relevant for eller gjelder alle skotske fotballklubber, har den like fullt kommet til å prege skotsk fotballhistorie fra sent 1800-tall. Sangene som har oppstått på skotske fotballtribuner, særlig etter eskaleringen av konflikten i Nord-Irland i 1969, var på 1990-tallet derfor del av en sammensatt sosial og politisk kontekst.

Spørsmålet om religiøse identiteter i det moderne Skottland er i hovedsak resultatet av en omfattende innvandring av irske migranter til særlig de voksende industristedene i Glasgow og Strathclyde-området fra midten av 1800-tallet. Røttene til det religiøse hatet i Skottland kan imidlertid spores tilbake til den tidlige Reformasjonen da katolisisme ble forbudt og praktiserende katolikker nærmest ble utryddet (Murray 1984:93). Mens den irske innvandringen i det 19. århundret bidro til oppblussingen av et religiøst hat med flere hundre år gamle røtter, så markerte starten på «The Troubles» i Nord-Irland i 1969 en tettere kobling mellom etno-politiske identiteter i Skottland og holdninger til denne konflikten (Murray 1984). Dette skapte grobunn for en religiøs deling av Glasgow som på langt nær var så ekstrem som i Belfast, men som i de siste tiårene har kommet særlig til uttrykk i rivaliseringen mellom Celtic og Rangers. Til tross for at Rangers offisielt ikke har en etnopolitisk identitet, skulle det gå 117 år fra klubben ble stiftet i 1872 til de signerte en katolsk spiller: Maurice Johnstone fra franske Nantes i 1989. Celtic har aldri praktisert en tilsvarende politisk linje, men er i denne sammenhengen likevel å anse som et symbol for de katolske delene av Glasgow. Den etnisk-politiske intensiteten i rivaliseringen mellom Celtic og Rangers har aldri vært like sterk i Edinburgh mellom Hearts og Hibernian. Hibernian er det latinske ordet for Irland og klubben ble stiftet av irsk-katolske immigranter under slagordet «Ireland forever!» i 1875, året etter at Hearts ble stiftet. Likevel ble en klausul i klubbvedtektene om at spillerne på laget måtte være utøvende katolikker, fjernet i 1892 (Lugton 1993). Dermed mistet også navnet på klubben mye av sin opprinnelige mening i det protestantisk dominerte Edinburgh. En tidlig ambisjon om å bli den sentrale irsk-katolske klubben i Skottland feilet, mye fordi de beste irske, fotballspillende migrantene ble trukket mot Celtic og de katolske bydelene i Glasgow (Murray 1984:19). Dermed fikk den lokale geografiske forankringen i bydelene Leith (Hibs) og Gorgie (Hearts) en viktigere ikonisk betydning enn den etniske.

Selv om Hibs offisielt ikke følger noen etnisk basert politikk overhodet i dag, så fortsetter forestillinger om deres irsk-katolske røtter å leve i sanger blant både Hibs- og Hearts-supportere. Selv om den protestantiske merkelappen aldri har hatt den samme betydningen for Hearts som for Rangers, så har anti-katolske sanger preget sangrepertoiret til noen av klubbens supportere siden tidlig 1970-tall. I motsetning til dette har klubben alltid offisielt avvist forsøk på å knytte religiøse lojaliteter til klubbens identitet (Speed, Smith & Blackwood 1984). Hearts har i årenes løp hatt mange katolske spillere i stallen og hadde tidlig på 90-tallet katolske Joe Jordan som klubbens manager. Under mitt feltarbeid mente flere eldre supportere at religiøse sanger var fraværende i de første drøyt 20 årene etter 2. verdenskrig. Dette styrker teorien om at slike sanger kan tidfestes til starten på urolighetene i Nord-Irland i 1969. Det er derfor sannsynlig at Hibs sitt katolske opphav ble gravd fram for å intensivere den lokale rivaliseringen, til tross for at også majoriteten av Hibs-supportere på den tida var protestanter. Dette framstår som en forklaring på at noen Hibs-supportere begynte å ta med seg irske flagg på kamp mens Hearts-supportere omtrent samtidig begynte å synge anti-katolske sanger. På det viset virker det som om det katolske opphavet til Hibs ble anvendt for å iscenesette polariserte forskjeller mellom klubbene, uavhengig av realitetene i den samtidige koblingen mellom Hibs og katolisisme. Det banet veien for militante sanger med metaforiske referanser til krigføring.

Flere tiltak og kampanjer i regi av så vel klubber som det skotske fotballforbundet har ført til at mange religiøse sanger enten har blitt omskrevet eller forsvunnet fra tribunen under kamper i nyere tid. Et eksempel i så måte er en sang som brukes av supporterne til flere klubber, med et tilpasset lokalt innhold. Tidlig på 1990-tallet var det vanlig å høre følgende sang fra «The Shed», den gamle ståtribunen i det vestlige hjørnet på Tynecastle Park, hjemmebanen til Hearts, der de mest aktive supporterne stod:

*Hello, hello, we are the Gorgie Boys
Hello, hello, you'll know us by our noise
We're up to our knees in Fenian Blood
Surrender or you'll die
For we are the Gorgie Billy Boys*

Melodien til denne sangen stammer fra en protestantisk marsj mens teksten er en omskrivning av en sang den beryktede gjengen «Billy Boys» fra Glasgow pleide å synge. Billy Boys, som blant annet er portrettert i den BBC-produserte TV-serien *Peaky Blinders* av Steven Knight (2013), begynte å synge sangen på Ibrox stadium (hjemmebanen til Rangers) på 1930-tallet (Bulmer & Merrils 1992). Sangen har en melodisk historie før det som går tilbake til slutten av den amerikanske borgerkrigen (1865) og marsjen «Marching Through Georgia». Komponisten Henry Clay Work komponerte opprinnelig

sangen som en hyllest til nordstatenes seier over sørstatene (Tome 2010). Utover på 1990-tallet ble midtpartiet av sangen, med metaforiske voldsreferanser til irske nasjonalister ('fenian'), kuttet ut og sangen har i senere år mistet popularitet, selv om den fremdeles synges i mer lukkede settinger, som i puber og lignende mens linjene med voldelige referanser til irske nasjonalister har blitt byttet ut med referanser til lokalrivalen Hibs. Under samtaler med Hearts-supportere i 1992/93 ga flere den gangen uttrykk for at de ikke så på slike sanger som religiøse, men at det mer handler om å skape en dikotomisering mot rivaler ved å bruke etnopolitiske identiteter disse assosieres med: «I sing along to sectarian Heart-songs, but I never really think of them as being sectarian. I certainly wouldn't call myself a bigot, I mean I've never had anything against Catholics. Some of my best friends are in fact Catholics. The songs are simply a part of Hearts I suppose.» (John, 1993). Denne kommentaren viser at sangenes innhold delvis praktiseres i et ubevisst felt, der individer deltar i en rituell praksis der selvbevissthet erstattes av ytringer ment å skape kollektive forskjeller. Andre igjen pekte på humorens betydning og at den viktigste intensjonen med religiøse sanger var en latterliggjøring av alvoret som gjerne hefter ved de religiøse identitetene tilfor eksempel Rangers og Celtic i Glasgow. På dette viset kan man hevde at koblingen mellom de rituelle tribunepraktisene og tribunefolkets hverdagsliv blir nokså løse og at meningsinnholdet i sangene forblir på tribunen etter kampslutt. Samtidig er dette et felt fylt med tvetydighet. En viktig distinksjon til Rangers, en klubb med supportere kjent for sine åpne protestantiske og unionistiske sympatier, er for Hearts-supportere å avstå fra åpent protestantiske sympatier. Samtidig var ikke anti-katolske holdninger vanskelige å oppdage, både kollektivt under kamper mot enten Celtic eller byrivalen Hibernian og i mer lukkede kontekster. Under en busstur fra Edinburgh til Madrid i september 1993, i forbindelse med en europacupkamp mellom Atletico Madrid og Hearts, satte noen på en kassett med sanger som inneholdt blant annet hyllester til «Ulster Volunteer Force», en av de mest profilerte paramilitære grupperingene på protestantisk side under konflikten i Nord-Irland. Mange på bussen ble åpenbart brydd av dette. Scott, en Hearts-supporter i slutten av 20-årene den gangen, sa at: «None of us really stood up and said 'we don't want to listen to this.' But if someone had put on a tape with Irish nationalist songs, you can bet there would have been protests». Denne hendelsen viser at mobiliteten i hvilke typer kulturell kapital som benyttes i sanger har en grense og at ikke alle sanger er tilpasset skiftende rivaler. I tillegg til dette eksempelet bidro selvsagt også «The Gorgie Boys», sangen beskrevet over, til å befeste inntrykket av at religiøse sanger hadde blitt en del av Hearts, til tross for at klubben har tatt avstand fra alle religiøse sanger, både den gangen og i nyere tid.

En fotballtribune er en arena der ytringer brytes og diskuteres på måter som ligner meningsbrytninger i samfunnet for øvrig. Det var gjerne minoriteter som forsvarte retten til å bruke fotballtribuner som arena

for å uttrykke religiøse sympatier og fra tidlig 90-tall var det betydelig mobilisering mot de etno-politiske uttrykkene i skotske supportermiljøer. Redaktøren av Hearts-fanzinet *Dead Ball* uttrykte dette slik i en kommentar med tittelen «The ghost of Hearts fans past», der stemmen til en forestilt supporter fra tidligere tider da religiøse identiteter (her referert til den oftest brukte betegnelsen i Skottland: «sectarianism») ikke var en del av sangrepertoiret til klubbens supportere:

Sectarianism shouldn't be happening at Tynecastle; sure there was a lot of bigotry in my day, but not so much at the fitba [Scottish slang for 'football']. Protestant Action was big back then, but many of its leading lights were Hibernian supporters on the basis that it was their local team. Football was a field of dreams, not a battlefield of religious strife. Nowadays we have to listen to a lot of religious nonsense. What on earth has 'You dirty fenian bastard' got to do with anything? All this anti-Hibs garbage is deeply depressing, surely we have a strong enough positive identity, that we don't have to shore it up with being anti anything (Dead Ball nr. 3, 1992).

Dette sitatet bekrefter mine funn som tydet på at sanger med et sekterisk innhold var fraværende blant Hearts-supportere fram til 1969, da urolighetene tiltok i Nord-Irland og religiøse identiteter fikk en ny aktualitet. Selv om Hibernian (Hibs) sine katolske røtter tilbake til stiftelsesåret 1875 ble gravd opp og aktualisert 100 år senere, også av Hibs-supportere som begynte å ta med irske flagg på kamper, tyder mye på at dette først og fremst dreide seg om å skape symbolske polariseringer mot ens viktigste rival. I rekrutteringen av tribunefolk har den geografiske tilhørigheten vært viktigere enn etno-religiøse identiteter i Edinburgh, der en klar majoritet av Hibernian-supportere har vært protestanter gjennom det 20. århundret (Lugton 2001). Dette bidro til at bydelene Leith og Gorgie, samt deres to stadionanlegg Easter Road (Hibs) og Tynecastle Park (Hearts) fikk størst betydning i den lokale rivaliseringen som utviklet seg mellom Edinburgh-klubbene Hearts og Hibs (Kelly 2008). Av disse årsakene er det også mindre aktuelt for Hearts-supportere å bruke sanger med direkte religiøse referanser for å latterliggjøre Hibs. Da er det annerledes med Rangers og Celtic, som gjerne blir utsatt for latterliggjøring av det andre klubbens supportere oppfatter som et etno-religiøst gravalvor. Derfor kunne trolig også Hearts-supportere taktfast synge følgende strofe, adressert til Celtic-supportere etter at laget tok ledelsen etter et minutts spill i en kamp mot Celtic på Tynecastle Park, i desember 1992:

*You only sing in your chapel
Sing in your chapel
You only sing in your chapel*

Lokale sarkasmer

Mens spørsmål om sanger med et etnopolitisk innhold skapte mest kontroverser og diskusjon, både offentlig og internt i supportertermiljøene, er det liten tvil om at det var den community-baserte rivaliseringen med sine gjensidige latterliggjøringer som dominerte og fortsetter å dominere rivaliseringen mellom Hearts og Hibs. En mer universell fotballsang, tilpasset lokale lag og forhold, oppstår gjerne når det vinnende laget uttrykker sin følelse av suverenitet overfor det tapende laget og dets supportere. På en mer surrealistisk måte synger Hearts-supportere også følgende sang under kamper eller på reise til og fra kamper som ikke involverer Hibs i det hele tatt. «Hibeers» viser her til kallenavnet på Hibs-supportere:

*Can you hear the Hibeers sing?
No-ho-no-oh
Can you hear the Hibeers sing?
I can't hear a fucking thing
No-oh-oh-oh-no*

Det symbolske hatet mellom Hearts- og Hibs-supportere er på sitt mest intense under lokaloppgjør mellom lagene. Nesten alle supportere av begge lag sosialiserer på ulike måter med hverandre utenom fotballkontekster, men på kampdager går de til forskjellige deler av tribunen for å delta i sangøvelser med gjensidige mishagsytringer ispedd humoristiske vendinger. Hibs-supporterne sin omskrivning av det første verset i Hearts-sangen beskrevet tidligere, demonstrerer dette:

*Shite, shite, glorious shite
It's down at Tynecastle they bide
The talk of the toon are the shite in maroon
And all the shi-ite support them with pride*

De kunne også latterliggjøre sangen om «The Gorgie Boys», analysert tidligere, på følgende enkle vis, der latter kan sies å være plassert som selve emblemet på den lokale rivaliseringen, framført med samme melodi som originalen:

*Ha-ha, ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha, ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-haaaaa-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha*

Den løsslupne og humoristiske atmosfæren slike sanger er uttrykk for bygger likevel ofte på en historie iblandet en høy grad av aggresjon under lokalderbyer mellom lagene. Tilfeller av voldelige slagsmål mellom såvel spillere som supportere av Hearts og Hibs kan man finne helt tilbake til sent 1870-tall, kort tid etter at klubbene ble offisielt stiftet (Mackie 1959).

Fotballsangenes moralske kompass og tilfellet Justin Fashanu

Utenforstående vil kanskje se det militante preget som ofte kjennetegner sanger og andre lyder fra tribunen som uttrykk for en streng og hierarkisk orden med stor grad av sosial kontroll på hva som kan synges og ikke blant de dedikerte supporterne. Funn fra mitt feltarbeid på skotske tribuner tidlig på 1990-tallet viste at en fotballtribune på mange måter også er en åpen scene. Alle som står på en tribune er ikke samstemte om eller enige i ytringene som utbasuneres. Innenfor rammene av et uformelt teatralisk demokrati er det samtidig åpenbart at den ritualiserte konteksten ei heller utgjør et etisk eller politisk anarki. Den indre justisen setter grenser for hva som kan ytres og ikke fra tribunen. Fra fotballhistorien finnes det eksempler på sanger som overskrider grenser for hva som er akseptable uttrykk for majoriteten på en fotballtribune. Dette gjelder særlig bruk av tekster som virker ekskluderende i forhold til etnisk og religiøs orientering, tekster med rasistisk innhold og bruk av personlige tragedier. Mens det på enkelte tribuner i verden fortsatt er mulig å bruke «svarthet» for å karikere spillere på motstanderlaget (oftest gjennom enkle etterligninger av apekattlyder) har det i mange ligaer vært en pågående antirasistisk mobilisering som gjør at åpen hetsing av «svarthet» er høyst problematisk, selv om det har vært tiltakende eksempler på det motsatte i nyere tid i særlig øst- og sør-europeiske land. Det er også noe av grunnen til at antirasistiske organisasjoner som for eksempel den europeiske nettverksorganisasjonen FARE (*Football Against Racism in Europe*) fortsetter sitt arbeid mot rasisme og diskriminering i europeisk fotball. Bruken av hudfarge kan forstås som en del av den generelle overdrivelsen og karikeringen av motstandere der man gjerne bruker det man har for hånden av nærværende «annerledeshet». Sånn sett kan rasistiske uttrykk forstås i forhold til bruken av en lang rekke egenskaper knyttet til alt fra fedme til skallethet. Når de fotballkulturelle praksisene generelt er preget av en konkurransestyrt rivalisering tilsier også de ritualiserte fotballkontekstene at det produseres en type metaforikk som er strukturert rundt det å skape forskjeller mellom «oss og dem». Samtidig fanges den karnevaleske tribunelatteren noen ganger av «reality checks», som redaktøren av Hearts-fanzinet *Dead Ball* en gang sa til meg: «Fat people don't get petrol bombs thrown at them» (intervju, oktober 1992).

Rasisme som et konflikt drivende tema i fotballkultur finner man eksempler på overalt der fotball spilles. Legitimiteten til å åpent uttrykke sympatier og antipatier gjennom bruk av etnisitet eller rase i sanger eller andre tribunepraksiser har variert. Etter et omfattende oppgjør med rasisme på fotballtribunene i store deler av Europa er det få steder man i dag kan ytre seg på måter som juridisk sett er definert som rasistiske, uten at det også får konsekvenser i form av utestengelser eller bøter til klubben den rasistiske supportereren tilhører. Mens forskere som Steven Bradbury (2013) og Colin King (2004) har

analysert de mer strukturelle sidene ved rasisme i fotballen, har Det europeiske fotballforbundet (UEFA) ved flere anledninger utestengt eller straffet klubber og landslag økonomisk i løpet av det siste tiåret for brudd på forbudet mot rasistiske uttrykk og adferd. Rasisme som tema i fotballsanger er problematisk fordi sangene som brukes ofte må kunne synges av et heterogent og sammensatt publikum. Temaer som spiller på rase, etnisitet eller seksuelle legninger vil oftest framstå som problematiske for en majoritet på tribunene og dermed vil tribunenes indre justis forhindre slike ytringer, selv om det ikke er vanskelig å finne eksempler på at en fotballtribune også kan utgjøre en arena der grenser for hatefulle ytringer skjer mens kampen pågår. Under mitt feltarbeid i Skottland tidlig på 1990-tallet gjorde jeg to observasjoner i løpet av 40 kamper der publikum etterlignet apekattlyder når en svart motspiller hadde ballen. Den ene gangen var det mot den svarte spilleren Gus Ceasar, som spilte for Airdrie F.C. I det andre tilfellet var lydene rettet mot Richard Cadette, som da spilte for Falkirk F.C. I begge tilfellen førte det til at grupper av medsupportere tok til motmæle og ropte «ignorant bastards!» og lignende til de som laget apekattlydene. Da Cadette selv svarte tilbake med apekattlyder mot disse supporterne stilnet «apekoret» mens andre supportere applauderte Cadette.

Justin Fashanu var en fotballspiller som i 1990 stod fram som den første og, 30 år senere, eneste aktive homofile, profesjonelle fotballspilleren i verden (Cleland 2013:79; Hognestad 1995). I tillegg var han svart, engelsk og katolikk. Da Hearts kjøpte han sommeren 1993 fra Airdrie var reaksjonene blant Hearts sine supportere delte. Noen fryktet at han ville ta oppmerksomheten bort fra de sportslige prestasjonene og gjøre laget til et intenst objekt for hetsing fra andre lags supportere, mens andre ønsket Fashanu velkommen og mente dette var et tegn på at klubben beveget seg i en tydelig progressiv retning (Hognestad 1995). I forkant av den tidligere nevnte europacupkampen mot Atletico Madrid i Madrid i september 1993, oppstod det i den karnevalspregede settingen rundt kampen en hyllest til Justin Fashanu hvor det å være svart og homo ble invertert til tegn på overlegen styrke:

He's gay, he's black!
He leads the Hearts-attack!
Fashanu, Fashanu!

Denne korte sangen kan leses som et eksempel på den spontaniteten og kreativiteten som kan oppstå i de rituelle fotballkontekstene, uten at man forlater fokuset på konkurranse og betydningen av at «vårt» lag vinner kampen. Budskapet kan her fortolkes som en melding om at spillerne som representerer et «oss» kan være hvem som helst og at det viktigste er å yte maksimalt rent sportslig for fellesskapet rundt klubben.

Konkluderende bemerkninger

Fotballsanger utgjør en sentral del av det vi kan kalle ritualiserte tribunepraksiser og har blitt brukt til både å støtte eget lag og til å «disse» motstanderne gjennom ulike former for nidviser. Mens et fåtall sanger på skotske fotballtribuner tidlig på 1990-tallet var rene kjærlighetssanger til eget lag, var de ofte sammensatte og inneholdt også referanser med symbolske trusler og karikeringer av motstanderne. Hymner og nidviser har jeg her anvendt som et begrepspar for å formidle en forståelse av hvordan hyllester til eget fellesskap og konfliktdrivende dialoger med rivaliserende grupper uttrykkes gjennom fotballsanger. Som de eksemplene vi her har vært innom viser så har supportere gjerne anvendt humor med trusler om vold, i en ofte karnevalesk ramme der det gjerne går sport i å overdrive. Selv om tribunepraksiser og sangrepertoir har endret seg etter 1993 framstår denne inndelingen mellom nidviser og hymner som like relevant i dag mange steder. Fokuset på konflikt i sangene inngår i en konkurransedrevet kamp for seier til et «oss» og et tilsvarende nederlag for «de andre». Noen ganger produseres det overdrivelser som gjør at en fotballtribune mest av alt minner om en utpreget maskulin «tegnaserieverden». I denne prosessen skapes det imidlertid også motsetninger som gjør at moralske diskusjoner om hvor grensene skal gå for karikering og latterliggjøring aldri er langt unna. Mens bevisstheten om at de særegne tribunepraksisene har begrenset gyldighet utenfor stadionportene, har det i de siste tiårene oppstått kontinuerlig diskusjoner om hva som er for alvorlig til å spøke med innad i supportermiljøene og i fotballverdenen for øvrig. Mens religiøse identiteter brukt som etno-politiske symboler var og er et unikt trekk ved skotsk og irsk fotballkultur og historie, er spørsmål om rasistiske og sexistiske sanger av en mer universelt gyldig karakter som man kan finne eksempler på i alle land der fotball utgjør en bred kulturell praksis med lange tradisjoner. Det mest karakteristiske felles kjennetegnet for fotballsanger er at de er lokalt tilpassede folkesanger ved at de gjerne har blitt utviklet etter ulike migrasjonsruter, med lån og inspirasjon fra populærmusikalske historier. Denne gjenbruken av ofte amerikansk populærmusikk viser hvordan musikere som Frank Sinatra, Johnny Cash, Iggy Pop og mange flere både har inspirert, og kanskje også står i gjeld til, den folkelige kulturen som en syngende fotballtribune representerer. I en samtid preget av stadig mer spissede offentlige debatter om hva som er krenkende ytringer blir det interessant å se hvordan «det konfliktdrivende karnevalet» i fotballens nidviser vil utvikle seg i årene som kommer. Mens denne analysen utelukkende har basert seg på sangtradisjoner i fotball for menn, vil det i årene som kommer være spesielt interessant å studere hvordan den voksende medie- og publikumsinteressen for fotball for kvinner vil påvirke hymner og nidviser fra tribunen. ■

Referanser

Utryckte kilder

Arkivmateriale

Forfatterens private arkiv:

Intervjuer med fotballsupportere av forfatteren, Edinburgh, Skottland 1992–1993.

Audiovisuella medier

Davies, Terence 1988. *Distant Voices, Still Lives*, British Film Institute, Channel Four Films, Zweites Deutsches Fernsehen og Film Four International.

Delmer, Daves 1952. *Return of the Texan*. Film, 20th Century Studios.

Knight, S. 2013. *Peaky Blinders*, TV-serie, BBC.

«Panorama», TV-program, BBC 20.04 1964.

Internetkilder

«The Origins of Scotland's Most Popular Football Chants», publ. av Scotsman's Newsroom, Edinburgh, publisert online 27. januar 2017: <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/origins-scotlands-most-popular-football-chants-606389>

Nettreferanser til sanger:

Away up in Gorgie. <https://www.youtube.com/watch?v=7tcXXLy4bwM&t=62s>

Blessed Assurance. <https://www.youtube.com/watch?v=rDeiy9-t2GE>

Don't Fence Me In (Bing Crosby). <https://www.youtube.com/watch?v=vMnLoOnrwbq>

Marching Through Georgia (Billy Boys). https://www.youtube.com/watch?v=yDBJ_FW8ato

She Loves You (Beatles) <https://www.youtube.com/watch?v=1Npp6gF8daQ>
(BBC Panorama)

Sweet Betsy from Pike (Johnny Cash). <https://www.youtube.com/watch?v=mr03En-8fH8>

Sweet Betsy from Pike (Iggy Pop). <https://www.youtube.com/watch?v=X7JZ32EuUs4>

You'll Never Walk Alone. <https://www.francemusique.fr/en/history-football-anthem-you-ll-never-walk-alone-15602>

Refererte og øvrige fotballsanger kan søkes opp her: <https://www.fanchants.com>

Tryckte kilder og litteratur

Fanziner (i privat eie, kontakt forfatter)

Dead Ball, nr. 3 (1992)

Trophy Please?, nr. 3 (1992)

Litteratur

- Ahlsved, Kaj. 2017. *Musik och Sport: En analys av musikanvändning, Ijudlandskap, identitet och dramaturgi i samband med lagevenemang*. Diss. Åbo: Åbo Akademi.
- Archetti, Eduardo. P. 1994. «Masculinity and Football: The Formation of National Identity in Argentina». I: *Game Without Frontiers*. Red. Richard Giulianotti & John Williams. Aldershot: Arena, s. 225–245.
- Andersson, Torbjörn & Hans Hognestad 2019. «Glocal Culture, Sporting Decline? – Globalisation and Football in Scandinavia». *Sports and Society: Cultures, Media, Politics, Commerce* vol. 22, nr. 4: Sport and Outdoor Life in the Nordic World (2019): 704–716.
- Armstrong, Gary 1998. *Football Hooligans: Knowing the Score*. Oxford: Berg.
- Armstrong, Gary & Malcolm Young. 1999. «Fanatical Football Chants: Creating and Controlling the Carnival». *Culture, Sport, Society* vol. 2 nr. 3 (1999): 173–211.
- Bakhtin, Michail 1968. *Rabelais and His World*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bradbury, Steven 2013. «Institutional Racism, Whiteness and the Underrepresentation of Minorities in Leadership Positions in Football in Europe». *Soccer & Society* vol. 14 nr. 3 (2013): 296–314.
- Bulmer, Larry & Rob Merrils 1992. *Dicks Out! The Unique Guide to British Football Songs*. Kent: Chatsby Publishing.
- Cleland, Jamie 2015. *A Sociology of Football in a Global Context*. London: Routledge.
- Dunning, Eric, Patrick Murphy & John Williams 1988. *The Roots of Football Hooliganism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Flynn, Laurence 1993. «Singing Pubs and Silent Churches: Revisited». *The Furrow* vol. 44 nr. 7/8 (1993): 408–415.
- Giulianotti, Richard 1991. «Scotland's Tartan Army in Italy: The Case for the Carnavalesque». *Sociological Review* vol. 39 nr 3 (1991): 503–531.
- Giulianotti, Richard 1999. *Football – a Sociology of the Global Game*. Cambridge: Polity Press.
- Hognestad, Hans 1995. *The Jambo Experience – Identity, Meaning and Social Practice among supporters of Heart of Midlothian Football Club*. Upublisert hovedoppgave, Institutt for sosialantropologi, Universitetet i Oslo.
- Kelly, John 2008. «Hibernian Football Club: The Forgotten Irish?». I: *Emigrant Players: Sport and the Irish Diaspora*. Red. Paul Darby & David Hassan. London: Routledge.
- King, Colin 2004. *Offside Racism: Playing the White Man*. Oxford: Berg.
- Lugton, Alan 2001. *The Making of Hibernian – the Brave Years 1893–1914* vol. 2. Edinburgh: John Donald.
- Mackie, Albert 1959. *The Hearts: The Story of the Heart of Midlothian F. C.* London: Stanley Paul.

Murray, Bill 1984. *The Old Firm: Sectarianism, Sport and Society in Scotland*.
Edinburgh: John Donald Publishers.

Pope, Stacey 2017. *The Feminization of Sports Fandom*. London: Routledge.

Russell, David 1997. *Football and the English: A Social History of Association
Football 1863–1995*. Preston: Carnegie Publishing.

Sauer, Patick 2019. «The Cultural History of the 'Addams Family'». *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/cultural-history-addams-family-180973315/>

Speed, David, Smith & Blackwood 1984. *Hearts: A Pictorial History 1874–1984*.
Edinburgh: Heart of Midlothian Football Club.

Tome, Vanessa P. 2010. «Marching Through Georgia». *New Georgia Encyclopedia*.
Senast reviderad 15 november 2013: <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/history-archaeology/marching-through-georgia>

«I Gällivare trakter»

Om sjangertrekk og mening i ei rallarvise

Johan Magnus Staxrud

“I Gällivare trakter” – On Genre and Meaning in a Scandinavian Navy Song

This article investigates a certain type of song text called rallarviser, i.e. Scandinavian navy songs. In the article, I aim to investigate and discuss whether rallarviser constitute a genre, and how the songs produce meaning. A short synopsis of the most significant research on Scandinavian navy songs is included, and the discussion relates to the reception outlined in the research synopsis. The main part of the article is an analysis of a rallarvise/navy song called “I Gällivare trakter”. The analysis is primarily a close reading of the song text with emphasis on lyrical and literary elements, such as structure and narrative, rhetorical language, literary motifs and themes, and the use of the traditional Hildebrand stanza. Scandinavian navy songs are a lyric-epic type and the songs are similar to tales/stories in content. Therefore, narrative is a key concept. The phrase “production of meaning” relates to the semantic content and the construction of cultural significance in the song. I use the phrase to investigate the cultural and social narratives of Scandinavian navy songs.

Keywords: Song Lyrics, Song Studies, Genre Studies, Navy Songs/
Rallarviser, Narrative, Culture Studies and Aesthetics, Cultural Meaning.

I Norge sto den første jernbanestrekningen fra Christiania til Eidsvoll ferdig i 1854, og i Sverige ble den første jernbanestrekningen mellom Nora og Örebro åpnet 1856. Jernbaneutbyggingen i Norge og Sverige skapte ikke bare en ny hverdag for de reisende, den ga i tillegg en ny type arbeidere: de omvandrende rallarene. Denne tidlige arbeiderklassen, hvis storhetstid gjerne regnes fra 1880-tallet til 1930-tallet, utformet en egen kultur og identitet, og sentralt i denne kulturen står rallarvisene.

Rallarvisene er folkelige viser, og i all hovedsak handler de om rallaren, hans liv og arbeid. De er tuftet på tradisjoner innen folkediktning, og hører inn under episk-lyrisk diktning. Kategorisering av rallarviser som en egen sjanger kan være problematisk all den tid visene slekter på andre viser knyttet til andre yrkesgrupper og arbeidermiljøer. De fleste slike viser, som vällingviser, statareviser, sjømannsviser, typografviser, gesellviser, håndverksviser og så videre, utgjør på den ene siden en samlet helhet av viser relatert til arbeid og arbeiderkultur, og på den andre siden har hver av visetypene en egenart knyttet til det bestemte yrket og livet



Figur 1: «Utsikt över Gällivare 1887». Public domain. Fotograf ukjent. Järnvägsmuseet.

som arbeider. I denne artikkelen bruker jeg sjangerbegrepet hovedsakelig tentativt fremfor deskriptivt og normativt, med utgangspunkt i rallarenes egen kultur og levnetsskildringer. Tanken er å samle trekk og kjennetegn i generelle vendinger, ikke å etablere rallarvisene som en egen diktart. Omtalen av visene som en egen sjanger har dessuten ikke bare en litteraturfaglig betydning, men peker også på en tematisk rettet litteraturforståelse basert på historie, samfunnsforhold og livssyn.

I artikkelen gjør jeg en nærlesning av rallarvisa «I Gällivare trakter». Et moment i lesningen er resepsjonen og forvaltningen av rallarvisene som kulturelt og estetisk uttrykk. Derfor innleder jeg med en kortfattet gjennomgang av ulike bidrag til formidling og analyse av rallarviser. Med betegnelsen meningsproduksjon vil jeg forsøke å analysere og finne fram til hvordan teksten skaper mening. Meningsproduksjon benyttes dermed som et begrep for tekstens semantiske aspekter, med spesielt hensyn til konstituering av individers identitet i gruppe og samfunn. Sangene blir lest som lyrikk og skrift, og dermed er det ikke blitt lagt vekt på det utøvende ved sangen. Dette er en avgrensning som har blitt gjort på grunn av omfang.

Karakteristikk og kategorisering på 1900-tallet

I sin avhandling *Folkeviser i arbeidslivet* (1977) skriver Ådel Gjøstein Blom kort om rallarvisene: «Tradisjonsbærere som har formidlet 1800-tallsviser like henimot vår egen tid, har vært rallarne. De oppstod som vandrende arbeidsgrupper, sammen med tungindustrien» (Blom

1977:265). Blom ser rallarvisene i sammenheng med *gesellviser*, viser av «håndverkssvenner som vandret på faget fra by til by og tok arbeid i verkstedene hos etablerte mestere» (Blom 1977:225). Ifølge Blom har rallarvisene hentet flere impulser fra gesellvisene, men påpeker også at «misnøyen med arbeidskår, økonomi og sosial velferd som en del av rallarvisene gir uttrykk for, sakner sitt sidestykke i gesellvisene» (Blom 1977:265).

Rallarne har vært de siste arbeidsgrupperingene som har sunget viser som kan kalles folkeviser. De har sunget til arbeidet, til tunge løft, nedramming av påler, mineboring o.l., og de har sunget sammen i brakkene eller under arbeidsvandring, viser som spenner over et register fra avskjeds- og kjærlighetsviser til viser med brodd mot myndigheter og det etablerte samfunn (Ibid.).

Omtrent samtidig med Bloms avhandling ble det gitt ut en svensk samling med rallarviser av Ragnvald Hedemann med tittelen *Rallarvisor* (1972). Hedemann baserer utvalget på bibliotekar Hanna Lunds samlinger og utgivelser (1933/1950), samt Manne Briandts utgivelse *Med slägga, borrh och spett. Rallarehistorier och rallarvisor* (1940). Hos Lund, Hedemann og Briandt er kriteriet for at ei vise skulle være med at den er ekte, eller *renhårig*. Som Hanna Lund skriver: «Da jeg fortalte en gammel rallarsanger at jeg ville gi ut en visebok, sa han: 'Ja, men då ska det vara renhåriga visor'» (Lund 1950:7). Det samme adjektivet inngår i tittelen på Edvard Bulls arbeiderhistoriske samlingsverk *Renhårig slusk. Arbeidsfolk forteller* (1961). *Renhårig* er et begrep som samler de fremste og mest verdifulle egenskapene en rallar kunne være i besittelse av. Bull forklarer ordet på denne måten:

Renhårig er et rosende adjektiv, som betyr omtrent det samme som «real». Det brukes om den som skyr krokveier og forakter gjerrighet, som synger ut når han har noe på hjertet og ikke går av veien for et slagsmål, som er gavmild mot den som ikke likefram har gjort seg fortjent til det motsatte (Bull 1961:5).

En skulle dermed kunne gå ut fra at rallarvisene gir uttrykk for disse egenskapene og kvalitetene, og at det er en renhårig lyrisk tradisjon. Begrepet konnoterer til realisme, og det ligger i det renhåriges natur at oppriktig og realistisk fremstilling skulle være et kjennetegn. Lund skriver i forordet til utgaven av *Rallarviser* i 1950 at

I den såkalte skillingspoesi er rallarvisen – anleggsarbeiderens vise – en fremtoning av et ganske særpreget slag. Den handler om rallaren og hans liv og tegner i naiv umiddelbarhet og krass realisme et levende og troverdig bilde av denne arbeidets farende svenn, av hans hårde liv, hans glade sinn, hans enkle og rettfremme karakter. Den synger om det fri og farende folk som drar fra anlegg til anlegg på fjell og ved sjø, i dal og i hei (Lund 1950:7).

I artikkelen «'Blant villeste fjelle ...' – rallarvisediktaren Ferdinand Iversen» (1984) nyanserer Olav Solberg realismebegrepet til Lund. Solberg skriver at det nok ikke mangler realistiske skildringer i rallarvisene, og at de kan være usentimentale og lite drømmende, men at det likevel er poetiske og lyriske elementer i spill som ikke nødvendigvis skaper inntrykk av realisme: «Formelpreget – som finst på fleire plan i visene – verkar ikkje nødvendigvis til å skape inntrykk av realisme. Det peikar like mykje i retning av ei slags «symboldikting», der realismen er underordna eit viktigare mål» (Solberg 1984:72–73).

Rallarvisene blir ofte omtalt som *folkelige*, og settes i sammenheng med folkevisetradisjonen. Det vil si at de stort sett er muntlige stykker av sangtekst som i tilblivelse og bruk ofte er dynamiske. Dette fører naturligvis med seg usikkerhet og problemer når det gjelder visenes originale form og innhold. Blant annet kritiserer Hedemann Lund (i en vennlig og forståelsesfull tone) for å ha satt sammen en del av visene i samlingen, med det formål å gjøre visene mer «fullstendige» og «kanske för att få fram något hon tyckte var mer äkta» (Hedemann 1972:35).

En interessant karakteristikk er Sverker Sörlins korte omtale av rallarviser i *Malmabanen 100 år*: «Rallarvisorerna var som regel episka och bestod av rytmiska jamber i 2/4 takt, melodierna brukade passa för vilken som helst av de texter som uppfanns. Det var bara att sjunga som man var van. Skulle texten glömmas bort lade man til ur egen fatatur» (Sörlin 1988:50). Sörlin oppgir ikke kilder til artikkelen i *Malmabanen 100 år*, men det virker sannsynlig at han har hentet karakteristikken fra Manne Briandts *Med slägga, borrh och spett*. Under rubrikken «Rallarens arbetssånger och visor» skriver Briandt om ulike sanger til rallarenes arbeide der takten er det viktigste elementet, og at «släggornas slag mot borrhstålet var musiken, ackompanjementet, som i sin tur krävde sång» (Briandt 1940:71). Videre skriver Briandt at «De flesta rallarvisorerna äro också tillkomna under denna form i rytmiska jamber och 2/4 takt och det märkliga är att melodierna, ehuru av olika ursprung, ofta sammanstämna däri, att de flesta texterna gå att sjunga på vilken som helst av dessa melodier» (Ibid.).

Det er sannsynligvis i den faktiske handlingen der de ble sunget at rallarvisene er nærmest å være folkeviser. Ellers er det lite som taler for at rallarvisene skal ha blitt til i en romantisk betydning av betegnelsen folkedikting. Rallarvisene handler imidlertid åpenbart om en del av folket – den begynnende arbeiderklasse – og visene omhandler, henter sitt emne fra og henvender seg slik sett til folket.¹

I avhandlingen *Arbetarkultur och kultiverade arbetare* (1985) skriver Stefan Bohman om folkemusikk og arbeidermusikk. Blant annet kommenterer Bohman Bengt R. Jonssons studie av sjømannsviser, der Jonsson spørrende karakteriserer sjømannsviser som «visor skrivna om, för eller av sjömän», hvorpå Bohman supplerer med et spørsmål om ikke visene ble «använda av sjömän». Det samme spørsmålet er relevant

1. Jmf. Asbjørn Aarseths definisjon av folkedikting i *Litterært leksikon* (1965:56–57).

for en studie av rallarviser, og man har eksempler på at rallarvisene faktisk ble sunget av rallarene selv. I Mats Rehnbergs *Rallarminnen* (1949) forteller rallaren Carl Wiking:

Att slå två man på borren heter slå «duppelpask». Att börja borra ett hål heter att «brösta». Den, som vred borren måste sjunga rallarvisor, så det gick lättare att slå, t. ex. «I Gällivare trakter jag knogat har mång gång, och uti bergens schakter jag borrar dagen lång o. s. v. », eller «Vid stranden av älven den stora, o säg, en rallaeskara där bygga en väg o. s. v.» eller «Vi rallare är ena lustiga folk, när som borren och släggor är i gång.» (Rehnberg 1949:176).²

Bohman tar i bruk en tredeling av musikken og sangene han studerer i avhandlingen. Den første kategorien er «*arbetarrörelsens musik*», den andre «*arbetarmusik*», og den tredje «*arbetarnas musik*». Alle av disse tre kategoriene rommer rallarvisene. I den første kategorien er det snakk om musikk som har blitt tatt i bruk innen arbeiderbevegelsen, og som handler om politiske og fagorganisasjonsmessige spørsmål. I den andre kategorien plasserer Bohman musikk som omhandler arbeidernes liv og vilkår. Den tredje kategorien er «*all den musik arbetare omgett sig med, oavsett om den skrivits av arbetare eller handlar om specifika arbetarfrågor*» (Bohman 1985:15). Med Bohmans definisjon vil det gi mening å tenke rallarvisene som en hybrid av *arbetarrörelsens musik* og *arbetarmusik*.

Sammen med visesangeren og trubaduren Pierre Ström ga Hedemann ut studieheftet *Rallarvisors tid* i 1975. Heftet var en del av den svenske Brevskolan. I tillegg til visesamlingen og heftet ga Brevskolan dessuten ut innspillinger på eget plateselskap, med navnet *a disc*. I forordet til heftet skriver Hedemann og Ström at:

Studiematerialet ger en historisk överblick av tiden från industrialismens genombrott och fram till det moderna samhället. Vill man diskutera dagens samhälle och hur det kan tänkas förändras är det viktigt med historia, eftersom det är svårt att veta vart man är på väg om man inte vet varifrån man kommer (Hedemann & Ström 1975:3).

Det politiske, historiske og kulturelle står med andre ord sentralt. Dette er imidlertid ikke bare et ideologisk anliggende, det er også et kulturelt hensyn:

De folkliga visor som skapades under den här tiden skapades av och för dem som sjöng dem, för at användas i deras vardag – i arbete, på fritid och vid festliga tillfällen. Det gäller både om folkliga visor i allmänhet och om rallarvisor i synnerhet. I dag har den traditionen nästan försvunnit och 'ersatts' av musik skapad för att ge största möjliga vinst med minsta möjliga ansträngning (Ibid).

2. Den første visa det vises til er «Gällivarevisan»/«I Gällivare trakter», den andre er en versjon av «Ångermansvisan» (jmf. Lund 1950, Hedemann 1972). Et annet eksempel på at rallarene sang sine egne rallarviser er innspillingen *Sjömansvisor & rallarvisor* (1996), innspilt mellom 1960 og 1974.

Interessant nok er rallarvisene i denne sammenhengen del av en mulig motkultur i vår moderne tid, og kritikken av samtidsmusikk og samtidslyrikk vitner om en tiltro til rallarvisene og rallarkulturen som et autentisk og verdifullt kulturelt uttrykk.

I *Om Skeppet Skulda och Mördaren Nordlund. Axplock ur skillingspoesien* (1923) skriver Harry Blomberg: «När man fordjupar sig i *rallarpoesien*, får man en känsla av att Sverige inte äger mer än en enda järnväg – Riksgränsbanan. Så gott som varenda visa har diktats under arbetet på den banan». (Blomberg 1923:36). Dette kan gi gjenklang i andre samlinger som Briandts, Lunds og Hedemanns, der viser fra Ofoten, Malmbanan og Riksgränsbanan dominerer i antall.

I sin korte omtale av «Ångermansvisan» er Blomberg inne på noe av rallarvisenes egenart:

Måhända sista strofen tillkommit på samma sätt som så många andra vackra strofer även hos betydligt större skaldar: som en tröstefull lögn i en trist verklighet. Man tror tyvärr att den där vilan vid den kärastes bröst är en smula litterär. Den proletära harmen tror man däremot fullt och fast på, ty folkets röst ljuder där oförfalskad: Självmedlidandet, jämförelsen mellan den egna fattiga fläskbiten och överklassens gräsliga frosseri, halmstråna och ejerdunspaulunerna – alltsammans finns där. Sådant fanns icke i sjömansvisorna! (Blomberg 1923:45).

Blomberg fremhever også kjærlighetsmotivet i sjømanns- og rallarvisene, og hvordan de ligner hverandre. Rallarene (fra Sør-Sverige) «hörde tydligen till de allra känsligaste naturerna» skriver Blomberg, og viser blant annet til kjærlighetsmotivet i «Skön Cecilia» (Blomberg 1923:40–42). Kjærlighetsmotivet er imidlertid noe ambivalent, og selv om mange rallare nok kjente på nederlag fremfor seier i kjærlighetslivet, er viser som «I Gällivare trakter» et eksempel på den seirende rallar i møte med kvinner og kjærlighetsaffærer (Blomberg 1923:39).

En noe nyere analyse og omtale av rallarvisene er gitt av Reimund Kvideland og Gerald Porter. I artikkelen «Working the Railways, Constructing Navy Identity» (2001) viser de hvordan rallarviser etablerer og konstituerer en form for identitet hos rallarene. For det første omtaler de rallarkulturen som en følge av jernbanebyggingens høykonjunktur mellom 1880 og 1930. Denne perioden på om lag 50 år er den tiden der en fellesnordisk, eller i alle fall norsk-svensk, arbeidsstyrke går under navn som rallar, bus og slusk. Disse omvandrende arbeiderne får etter hvert et eget ry; et ry de vet å ta vare på. Det *autentiske* er et sentralt element i rallarvisene, og Kvideland og Porter skriver at «Indeed, one of the most important issues of these ballads is to establish their credibility» (Kvideland & Porter 2001:82).

Kvideland og Porter påpeker i sin artikkel at selv om historikere og samfunnsforskere på 1900-tallet intervjuet rallarene og viet rallarkulturen oppmerksomhet gjennom deres egne fortellinger, er det «The ballads [rallarvisene] themselves (...) [that] provide the main source for the writing of this group's history, revealing a mentality, worldview and mode of expression, in tune with the life they lived, the words they spoke, and the ballads they sang». (Kvideland og Porter 2001:81).

Et viktig poeng hos Kvideland & Porter er at visene etablerer et rom der rallaridentiteten kan formes. I denne sammenhengen siterer de Ina-Marie Greverus, og tar i bruk hennes begrep om «space». Space, altså sted eller rom, er ikke av geografisk betydning, og heller ikke en kopling til leserens virkelighet, men et sted/rom etablert i teksten som fylles med positive og selvbekreftende verdier. Stedet i teksten blir et fiktivt sted, og det blir et forestilt kulturelt sted. Greverus fremhever menneskets behov for territorium og sted som muliggjør en meningsfull identitet og eksistens. Dette viderefører Kvideland og Porter. Det er det midlertidige som slik sett preger stedet i rallarvisene:

It is the construction site which becomes a kind of locus of self-identification, even though it is a place of only temporary affiliation. It is interpreted as an ideal, as imagined space – one which holds personal satisfaction and where all negative reality can be transformed into positive values (Kvideland & Porter 2001:85).

Dermed har rallarvisene funksjon som sosial sanglyrikk: Gjennom den litterære fiksjonen skapes et mulighetenes sted for positiv selvbekreftelse. Dette resonnementet fører likevel med seg et nytt mulig problem, ettersom karakteristikken peker på en viss eskapisme og dermed på en håpefull eller sentimentalt preget flukt fra realitetene.

«I Gällivare trakter»

Versjonen av sangteksten er fra skillingstrykket *Tre nya och roliga visor* (1890), og på tittelbladet er L. Fr. Ågren oppgitt som forfatter eller rettighetshaver. Trykket kostet 15 svenske øre det året, og var trykket av Hernösands-Posten Tryckeri-Aktiebolag. Trykket er fra Kungliga biblioteket med signa E 1890r.

I *Rallarvisor* oppgir Ragnvald Hedemann den samme teksten, med noen mindre typografiske endringer. Stenstad og Theander oppgir 1887 som året for visa. De henviser imidlertid ikke til noen kilde eller skillingstrykk i denne sammenhengen, og det synes å være trykket fra Hernösands-Posten fra 1890 som er den eldste utgaven man finner i dag. Stenstad og Theander er i likhet med Hedemann nærmere trykket fra 1890 enn Hanna Lund i *Rallarviser* fra 1950.

Figur 2: I Gällivare trakter ur Hedemann (1972).

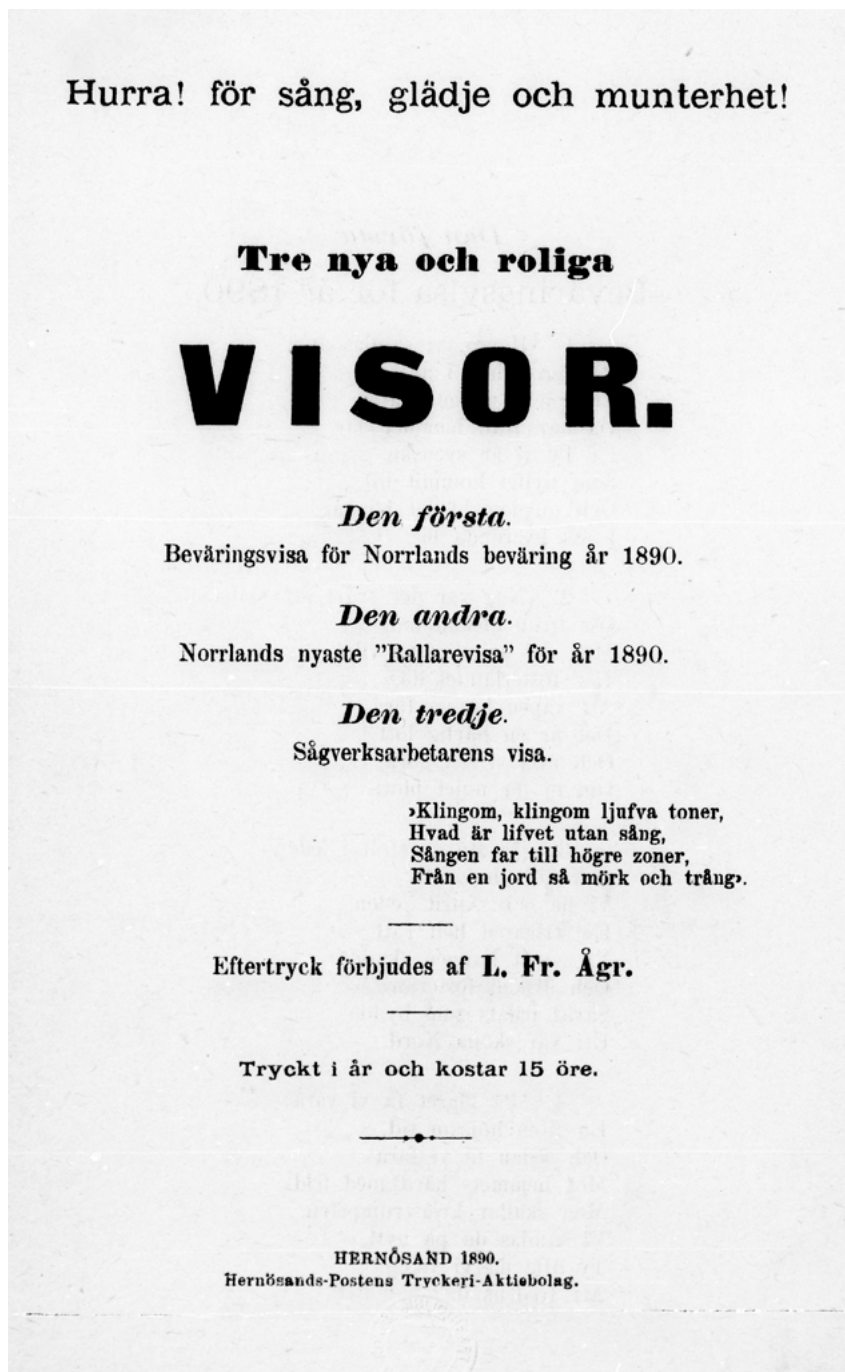
I Gällivare trakter

God - dag! kam - ra - ter al - la jag stämmer upp en
sång, och lä - ter sång - en skal - la, då blir ej ti - den
lång. - Ty sång är sjä - lens kryd - da den tvingar sor - gen
still. Och i pa - lats som hydda man sång - en hö - ra vill.

Tittelen Lund har brukt er «Gällivarevisan», mens i andre utgaver kan tittelen være «I Gällivare trakter», slik som hos Hedemann. Sörlin benytter tittelen «Gällivarevisan», og betegnelsen «borrarvise» (Sörlin 1988:52), i likhet med Briandt som også opplyser om at «Denna visa hör till de äldsta och mest sjungna borrarvisorna och har sitt ursprung från den engelska banbyggnaden Luleå-Gällivare» (Briandt 1940:98). Notene er fra Hedemanns utgivelse.

DEN ANDRA. NYASTE "RALLAREVISA" FÖR ÅR 1890.

1. *Goddag! kamrater alla
Jag stämmer upp en sång,
Och låter sången skalla,
Då blir ej tiden lång. -
∴ Ty sång är själens krydda ∴
Den tvinger sorgen still.
Och i palats och hydda
Man sången höra vill. -*
2. *Vi får ej mödor skygga
Som uti Norden gå,
Tills vi fått banan bygga
Till Öfver-Luleå.
Och banans öfra ända
Blir staden Torneå.
Der skall vårt arbet vända,
När Finlands gräns vi nå. -*
3. *Vid Gellivaras trakter,
Vi knogat mången gång
Och uti bergets schakter,*



Figur 3: Framsida av Skillingstrykk E 1890r. Kungliga biblioteket, Stockholm.

Vi borrat, dagen lång.
 Då kölden många gånger
 Var fyrti grader kall,
 Så stormens hemska sånger
 Mot fönsterrutan small.

4. Då tänkte vi på söder
 Och uppå älskad mö,
 På systrar och på bröder,
 Skall vi här uppe dö?
 O! nej, nog söderns lunder

- Vi skåda skall igjen,
Der minnets ljufva stunder
Så gerna flyger hän ... –*
5. *Mot nord vi långsamt tågar
Fast genom frusen jord,
Förgäfves lappen frågar,
Hvad skall vi her i Nord. –
Han häpen står och undrar,
När som maskinen går
När pustande den dundrar,
När som han farten får. –*
6. *Här gäller hålla stången
Och icke släppa tag,
Ty här fins "bussar" mången
I vårt arbetslag. –
Här går ej an att vika
Nej bara blindt gå på,
Ty alla ä' vi lika
Och samma lön vi få. –*
7. *Ibland, men icke sällan,
Så fara vi till sta'n,
Då blir det ljud i skällan,
Då dricks till andra da'n.
Och sen går hela veckan
Burdus på samma sätt.
Tills alla mynt i fickan
Har sprungit rätt och slätt. –*
8. *Att fria till en flicka
Som står uppå en krog,
Det kännes på vår ficka
Och detta vet vi nog. –
Nog kan det vara roligt
Bland flickor, vin och glas,
Och sjunga så förtroligt:
"Att verlden går i kras". –*
9. *Jag mins så väl den qvällen
Jag sist i staden var,
Och fria till «mamsellen»
Tills jag fick stanna kvar. –
Nu friar jag ej mera,
Nu friar hon til mig.
Ty det fins flickor flera
Kan jag försäkra dig. –*

10. *Men nordens möar tycka
Nog bäst om "rallare",
Ty de förtroligt trycka
Sin själs utkorade.
Ty rallaren er glader
Han sorgen slår ihjäl,
Han drillar sina spader
Och är en lifvad själ. –*
11. *Nu slutar jag min visa
Den blifver ganska kort,
Men kan den sinnet lisa
Och köra sorgen bort.
Så önskar jag ej mera,
Än att ni köper den
Ty jag har många flera,
Vill gärna sälja dem. –*

I Lunds versjon er strofene organisert i fireversinger med cesur halvveis i hver verselinje i stedet for linjeskift. Lund har dessuten endret på teksten noen steder, blant annet i strofe 8, som hos Lund som følgende:

*Att fria till en flicka som står uppå en krog,
det kännes på vår ficka, ja detta vet vi nog.
Men vad gör det till saken, ty flickor, vin och sång
kan hålla rallarn vaken, ja hela natten lång
(Lund 1950:71).*

Lunds versjon gir verselinjene innrim i stedet for et konsekvent gjennomført mønster med parrim, og dessuten gir fireversingene en mer prosaisk stil enn utgaven i skillingstrykket E 1890r.

Ifølge Lund skal teksten være skrevet av Lars Fredrik Ågren (Lund 1950:123), en västmanlandsk visedikter, som levde fra 1856–1928. Hedemann viser også til Ågren, men også til K. O. Jansson, som mener den er skrevet av Carl Hurtig, og som Hedemann skriver: «kanske bägge kan göra anspråk på den» (Hedemann 1972:68). Briandt oppgir også Carl Hurtig som mulig forfatter, men påpeker at forfatteren har blitt regnet som ukjent (Briandt 1940:98). Agge Theander og Finn Stenstad skriver i *Feiselklang og anleggssang* (2002) at sangen «sannsynligvis er skrevet av Carl Hurtig», og fortsetter med en liten biografi:

[Han] var fra Gotland, og han sang ofte de andre viseforfatternes viser sammen som sine egne. En vise som vanligvis tilskrives Carl Hurtig er «Cecilia och rallaren» som er en av de eldste og mest kjente rallarsangene. Det sies at han her skildrer sine egne sørgelige opplevelser med den stolte og skjønne. På banen lengst oppe i nord fikk denne visa, slik som mange andre viser, ett eller flere ekstravers (Stenstad og Theander 2002:45).

Stenstad og Theander antyder dessuten en viss kniving mellom rallardikterne Ågren & Hurtig:

Det fortelles at L. Fr. Ågren en gang jobbet i en fjellskjæring. Mens de boret, vokste vers etter vers fram for Carl Hurtig som satt og vred borestålet. Da arbeidet på stedet var ferdig, for Ågren til nærmeste by og fikk visa trykket i sitt navn. Carl Hurtig skulle, ifølge rallarne, ha blitt «urförbannat» (Stenstad & Theander 2002:57).

Hvor mye man skal legge i slike historier er vel heller tvilsomt, og det blir for spekulativt å ta det på fullt alvor, men historien har sin verdi når det gjelder visse aspekter ved rallarvisene, som tilblivelse og bruk.

Visa refererer sannsynligvis til strekningen Norra stambanan, Vännäs-Boden, men tittellinjen og referansene ellers peker til mer generelle sider ved livet som rallar ved Malmbanan/Ofotbanen. Derfor har Lund valgt å plassere teksten sammen med andre viser som utgjør «Ofotbanevisene», i en norsk vinkling. Hedemann skriver om visa:

Den är tydligen skriven på norra stambanan, sträckningen Vännäs-Boden (vers 2 «tills vi fått banan bygga till Över-Luleå» – Boden ligger i Över-Luleå socken). Boden är en knutpunkt mellan norra stambanan och Riksgränsbanan, men det är inte bara den geografiska anknytningen som gör att visan hör hit, utan tonen i den, speciellt i verserna 7–9, är väldigt lik det som berättas om Riksgränsbanan och Rombaksbotten. [...] Den här versionen trycktes under titeln Norrlands nyaste rallarvisa för år 1891 som nr 2 i Tre nya och roliga wisor, Härnösand 1890. (Hedemann 1972:68).

Sverker Sörlin omtaler Norrland som «Sveriges Amerika», og «Sveriges Klondyke» (Sörlin 1988:18). Han viser også til Carl Bonde, som på 1600-tallet skal ha omtalt Norrland som Sveriges «Westindienn». Én av faktorene som muliggjorde det moderne industrieventyret omkring Gällivare er jernbanen. Fra Narvik og Ofotbanen går jernbanen over riksgrensen og videre i det «norra omløppet» til Kiruna, og deretter i det «södra omløppet» via Gällivare til Luleå. Strekningen mellom Gällivare og Luleå ble åpnet 1888, og den siste delen mellom Kiruna og Narvik ble offisielt åpnet i 1903, men var trafikkert fra 1902.

«I Gällivare trakter» forteller om en rallar som var med på å bygge Malmbanan i Norrbotten på 1880-tallet. Av stedsnavn og geografiske benevninger fins Över-Luleå, Torneå, Finlands gräns, Norden (og ved befolkning, Lappland), foruten Gällivare. Det etableres også en kontrast mellom det høye, fjerne nord og det hjemlige sør, ettersom sangeren forteller «Då tänkte jag på södern», i et vers der frykten for å dø settes i sammenheng med «häruppe» i nord. Avstanden fra Luleå til Gällivare er som kjent ikke en kort strekning, og man kan her kanskje ane en

generalisering av Norrbotten og det høye nord som kan vitne om en viss distansering og ironi fra sangerens side. Strekningen til Torneå var på det tidspunktet visa ble skrevet under planlegging og ikke påbegynt, men ikke desto mindre en del av det geografiske området rallaren forholdt seg til.

Episk-lyrisk diktning

Rallarvisene har ofte et umiskjennelig episk element i seg. Det lyriske subjektet – eller fortelleren – beretter gjerne om hendelser knyttet til et bestemt område eller en bestemt strekning av jernbaneanlegget. Dette lyriske subjektet inntar gjerne en posisjon som fremstår allvitende og uangripelig. I den retoriske situasjonen er det en taler som spiller på den individuelle kraft i jeg-ets erfaringer samtidig med at det kollektive fremheves.

Den typiske strukturen i en rallarvise som «I Gällivare trakter» er en innledende hilsen, deretter en geografisk plassering, etterfulgt av skildring av arbeid, arbeidsforhold og farer knyttet til arbeidet, deretter en skildring av adspredelse, rus og kvinner, før en avslutning som befester talerens troverdighet og sier adjø til tilhøreren/leseren. Rekkefølgen av motivene kan variere, men motivkretsene som tas opp er gjerne de samme.³ Forløpet er ikke nødvendigvis kronologisk, men utvikling og dramaturgi er aspekter ved tekstens utforming.

Strukturen i «I Gällivare trakter» kan vi gjengi som følgende, med tilhørende strofer i parentes:

- A. Introduksjon: Sangen etableres som performativ tekst, med metakommentar som angir sangens virke og funksjon. Sted og situasjon blir etablert, og det lyriske subjektet presenterer seg selv og sine kamerater (1).
- B. Handling 1: Arbeidet som utføres med alle utfordringer og påkjenninger. Innslag av hjemlengsel og dødsangst, samt overvinnelse av dødsangsten. Innslag av møtet mellom sivilisasjon og ødemarken (2–6).
- C. Handling 2: Kvinnen og rusen. Adspredelse og lindring/trøst. (7–10).
- D. Avslutning: Avskjed og markedsføring. Metakommentar som utgjør en sirkelkomposisjon i sammenheng med innledningen (11).

Visa innledes i direkte tiltalemodus og det etableres en kontakt og kopling mellom taleren og tilhørerne, spesielt gjennom frasen «Goddag, kamrater alla». Den første strofen legger dessuten til grunn en bestemt stemning og situasjon. Et påtagelig innslag er dessuten det estetisk-

3. En rallarvise med omtrent samme strukturelle oppbygning er «Visa från Riksgränsbanan» (Hedemann 1972:75–79).

åndelige i de to siste verselinjene, med en antydning kontrast i velstand og levekår. Den impliserte konteksten tilsier et vi-dem, der vi ikke står tilbake for den estetisk-åndelige opplevelsen eller erfaringen. Den internt rettede hilsningen i innledningen etablerer en sosial avgrensning, som ikke blir repetert eksplisitt videre i teksten, men som ikke desto mindre er et premiss for hvordan man skal kunne forstå innholdets relevans.

Sangens lindrende potensiale er knyttet til «sorgen», som sangen kan tvinge til stillhet, og sangens betydning og funksjon forespeiler og foregriper det kommende i narrativet. Derav følger at den innledende strofen ikke bare står som innledning til sangen eller en opptakt, men også fungerer som en metakommentar til det episke og det lyriske ved teksten.

I strofe fem kommer eksempler på fremtidsretorikken som preget jernbanesatsingen på slutten av det 19. århundre. De nordlige områdene skal inntas, og arbeiderne «tågar» dit gjennom frossen jord, for å bringe moderniteten til landsdelen og innta de øde områdene. Kontrasten til de togende rallarene er «lappen», som forvirret spør om hva de skal der oppe. Urinnvåneren står representativt for det enkle og umoderne, og der de som reiser nordover går i ett med maskinen, eller står sammen med maskinen som «pustande [...] dunderar når som den farten får», henger «lappen» igjen og blir stående som «häpen» tilskuer. Bildet på de moderne tider er maskinen/lokomotivet, som på den ene siden er den materielle manifestasjonen av fremskrittet og inntagelsen av naturen, og på den andre siden mer av et symbol for den nye tiden. Den sterkeste retoriske tropen som inngår i strofens bildedannelse er imidlertid togets metonymiske funksjon, der menneske, maskin, tid og fremskritt går opp i en høyere enhet.

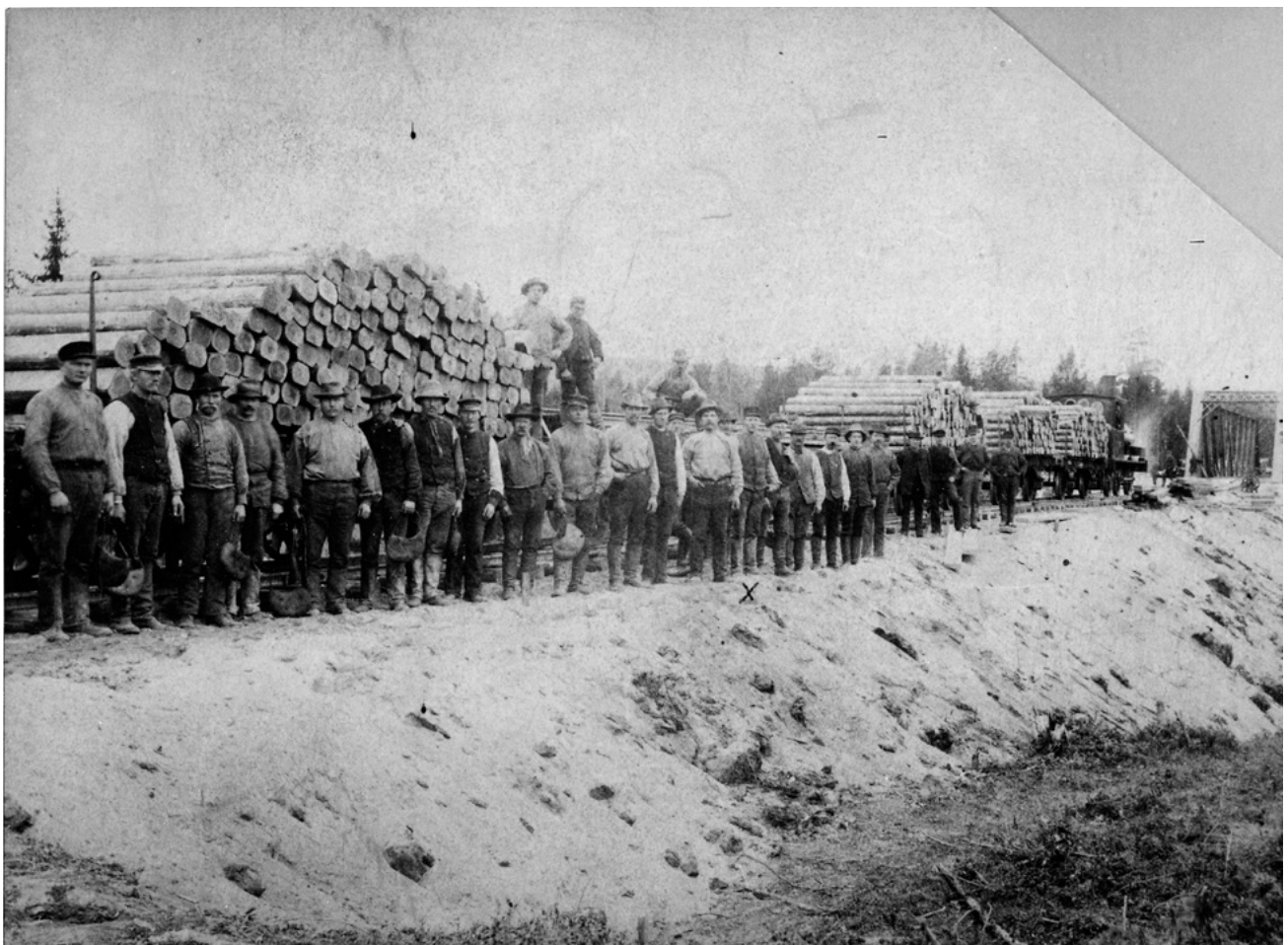
Den tredje strofen er i noen tekstvarianter den som innleder visa. Det første verset i strofen gir tittelen på sangteksten, og det er her Gällivare introduseres. Det lyriske subjektet som inviterte inn i sangen og stemningen trer tydeligere fram med et mer direkte og personlig jeg, hvis troverdighet sementeres: Jeg-et er en rallar, en arbeider som har vært ved anlegget. Strofen inneholder det mer eller mindre obligatoriske verbet «knogat» for arbeid, og det er referanser til sjakter og boring, samt erfarte påkjenninger som kulden langt mot nord. Typisk formelpreg er det dessuten over kuldemotivet, som inngår i en besjeling av naturen ved at stormen synger og smeller mot rutene. Naturmotivet i form av kulde og potensiell trussel er typisk for rallarvisene, og det er ikke naturskildringen i seg selv som er det sentrale, men den volden naturen utgjør mot rallarenes helbred og velferd.

Ovenfor er Kvideland og Porter sitert med at hjemmet eller hjemtraktene er uten betydning for rallarvisas kulturelle territorium og sted, men det er påfallende hvordan tanken på det opprinnelige hjemmet på en avgjørende måte endrer stemningen i visa. Det som møter oss i den fjerde strofen er jeg-ets hjemlengsel og midlertidige dødsangst, og denne

knyttes til det sørlige Sverige (her kan kanskje et biografisk element leses inn). Varmen i sør settes også i sammenheng med «älskad mö», som ikke er ensbetydende med en ventende kjæreste, men som sammen med varme utgjør et treleddet motiv i sør-varme-jente – et bilde som står i kontrast til kulden, arbeidet og fremmedheten i nord. Foruten varme og «älskad mö» nevnes søstre og brødre, og hjemlengselen blir stående i relieff. Dette resonnementet, muligens kombinert med minne, etterfølges av et avsluttende retorisk spørsmål: «Ska jag häruppe dö?». Strofens oppbygning i verspar gjennomføres i en kontrasterende vending i femte linje, der jeg-ets viljekraft, styrke og motstandsevne kommer fram. På sett og vis er strofen et vitnesbyrd om troen på bedre tider, det å kunne komme hjem igjen, og en tro på framtiden. Minne/hukommelse står som ledsager til motivet og tematikken i livsviljen jeg-et utviser. Dermed får idéen om hjemtraktene og det som hører disse til en sentral betydning i visa, om enn ikke som eksplisitt motiv.

Strofe to og seks handler om arbeidsforholdene, samt om Malmbanans utstrekning og fremtidige anlegg. Gällivare settes i denne strofen i sammenheng med «Över-Luleå» og Torneå. Selv den uoversiktlige og store verden i nord har en grense, alt ettersom, og i «I Gällivare trakter» går den ved grensen til Finland. Jeg-et og hans kamerater må «ej mödor skygga», og målet er klart: banen skal bli ferdig. Det handler

Figur 4: Räsläggjarlag rallare 1885. Public domain. Ukjent fotograf. Järnvägmuseet.



om arbeidsforhold, eller kanskje rettere sagt konkurranseforholdene. Det fins mange arbeidere som ser etter muligheter på lik linje med det lyriske subjektet: «ty här finns 'bussar' många». Det er imidlertid slik at selv om individene i arbeidslaget står utsatt til, er det et kollektivt mål med arbeidet i seg selv. Fra det singulære «jag knogat» i tredje strofe er det i sjetten strofe mere av et arbeidskollektiv: «Här går ej an att vika, nej bara flinkt gå på, / för alla ä vi lika och samma lön vi få». Det ligger noe lakonisk over denne strofen, der samhold og arbeid ikke nevnes i en videre overbevisende solidarisk tone. Strofen gir kanskje heller uttrykk for individets skjebne, i kamp med alle, som del av et kollektiv og samtidig paradoksalt nok overlatt til seg selv.

Fra arbeid og levekår går visa over til fritid og rekreasjon, og med strofe sju får visa et omslag i handlingen. Arbeidet krever avveksling, og det er «stan» som kan tilby dette. Byen som motiv blir dermed et avvekslingens topos i visa. Sentralt i strofen er drikken og rusen, og den forlokkende overskridelsen rusen representerer leder til en fyllekule som varer over tid: «då dricks til andra da'n». Overskridelsen antar videre en dionysisk form, som i andre del av strofen utvides fra «andra da'n» til «och sen går hela veckan i rus på samma sätt / tills alla mynt i fickan har sprungit rätt och slätt». Festing og fyll står som handling proporsjonalt til arbeidet, og det eksessive tar form som livsstil og retorikk. På samme måte som med arbeidsmotivet veksler det mellom individ og kollektiv, mellom et lyrisk «jag» og et lyrisk «vi».

Etter at rusen er introdusert er det forutsigbart nok jaget etter det annet kjønn som følger. Kvinnfolk blir fridd til, eller kurtisert, og dette koster penger. Fra arbeid til lønn til kvinne går det en kausalitetsrekke. Rallaren vet at dette koster ham, men det er et ønske om å more seg, og samtidig ser det ut til å være en trøst og lettelse å kunne synge «Att världen går i kras». Strofen uttrykker en likegyldighet og usentimental holdning, som nok må leses i sammenheng med den stigende rusen. Den usentimentale og likeglade tonen står til det distanserte og barske i arbeidsmotivene, og det handler vel strengt tatt om en selvrealisering, eller en tilfredsstillelse og fullbyrdelse av begjær.

Fra den generelle skildringen av «vi» i festlig lag og tilnærmelser til det annet kjønn, kommer jeg-et tilbake i den niende strofen. Selvbekreftelsen blir tydelig i og med de seks ganger «jag» forekommer i strofen, hele fire ganger i de to første linjene. Jeg-et har mast seg (!?) til å få bli hos «mamsällen», ved å «fria». Konnotasjonene kan løpe løpsk, men at det koster å være kar, kan vi nok si. Distanseringen til kvinnen er muligens også preget av et maskulint ideal i rallarkulturen der tilknytning ikke skal ha noen videre betydning, og vitner om en viss objektivisering av kvinnen.

Det ligger imidlertid en viss ironi over bruken av «mamsell» og «flickor» som motiv i teksten. I rallarviser er det flere eksempler på forsmådde rallare som blir forlatt av kvinnene de beiler til, for eksempel i den

kjente «Cicilia och rallaren» (Hedemann 1972:43–44), der Cicilia er for fin for rallaren som «friar». Cicilia dør, og i den siste strofen får kvinner en advarsel, som vitner om bitterhet og skuffelse:

*Men hör ni flickor alla! ett er jag säga må;
tag emot en gosses anbud då det är bjudas på,
låt aldrig något högmod i edra hjärtan bo,
i gravens stilla boning där finnes alltid ro.*

Tidligere i visa får vi også høre at Cicilia, når hun faller i sykdom, så er det blandet med «kärlek och stor sorg, / därför att hon svarat, den vackre rallar'n nej». Skuffelser og nederlag i kjærlighetslivet kan ironisk tvinge fram et skryt i visene som fremmer et maskulint ideal, liksom Per-Jonas Pihl er inne på i sin avhandling *Den supglade rallaren? Manligt og omanligt i norrbottniska rallarvisor, 1880-tal till 1937* (2016). Dette viser også et slektskap med både lengsels- og kjærlighetstematikken i sjømannsviser og andre folkelige og populære skillingsviser. Samtidig virker dette tapet eksistensielt på den måten at det fordrer en viss løgn om virkeligheten. Selvskrytet er med andre ord vanskelig å ta helt på alvor.

Den tiende strofen tar opp skillet mellom rallaren og lokalbefolkningen. Den sjarmerende og attråverdige rallaren gjør inntrykk på nordens jenter. Det er rallarens humør og livsglede som er det avgjørende. Det samme motivet kan man finne i Kristofer Uppdals *Dansen gjennom skuggeheimen* (1911), der Sjugur Rambern og hans rallarvenner kjemper med det lokale samfunnet under deres opphold som anleggsarbeidere ved jernbanen. Spesielt er det Sjugurs kjærlighetsrelasjon til den lokale stormannsdatteren Innbranna Røysing som står sentralt i handlingen og konflikten i romanen. Strofen oppsummerer rallarens vitalitet i sammenheng med det annet kjønn – i forlengelse av den arbeidskraft visa har omtalt tidligere – og står sånn sett også som en konklusjon på hva rallarens liv og virke er.

I avslutningsstrofen henvender subjektet seg igjen til tilhørerne (leserne) og informerer om at dette tar slutt. Den episke fremstillingen er over, og strofen fungerer som epilog. Metakommentaren i andre linje («kan den sinnet lisa och köra sorgen bort») er et fortellerens eller dikterens grep, som griper inn i den etablerte fiktive settingen. En slik kommentar vitner om den performative situasjonen viser inngår i, og dette gjelder i enda større grad markedsføringen i siste linje: «ty jag har många flera, vill gärna sälja dem». Dessuten skaper den siste strofen sammen med den første strofen en sirkelkomposisjon som rammer inn fortellingen om livet som rallar i Gällivares trakter. Et vesentlig moment i begge strofene er «sorgen», som i strofe én blir bragt til stillhet, og i strofe elleve blir drevet bort. Sorgen står dermed som et motiv sangteksten ikke utbroderer i særlig grad, men som del av rammene for visa blir sorgmotivet forsterket og ligger eksplisitt som bevegelsesgrunn for det hele.

Triangelet arbeid–kapital–kvinne utgjør visas sentrale strukturelle komponent. Det viser også en motsetning og kobling mellom plikt og lyst, eller mellom det nødvendige og det overflødige: Men enkelt nok handler det om hva som må til for å realisere begjæret. Kanskje er det påfallende at de motivene som muliggjør lise og lindring er fremtredende i teksten, i motsetning til hva som forårsaker sorgen. Sirkelkomposisjonen etablerer en innramming av det tematiske innholdet som motarbeider og undergraver oppriktighet og ærlighet – rallarvisas funksjon er å skape et fiktivt og midlertidig sted der individet kaster av seg denne verdens sorger.

Motivene og tematikken i visa er relativt tradisjonelle og kan klassifiseres som mer eller mindre sentrallyriske emner, men samtidig blir innholdet farget på en bestemt måte av rallarmiljøet og -kulturen, og ikke minst av stedets betydning. Stemningen som følger av skildringene er ikke utpreget emosjonell eller sentimental, men ambivalent. Den likegyldige tonen og den likeframme fremstillingen gir en distanse mellom det lyriske subjektet og det omtalte. Denne distanseringen åpner for en ironisk og lettivd tone, der det erkjennelsesmessige og psykologiserende – samt det åndelig dannende – blir satt i bakgrunnen. Dette gjør visa til en form for symboldikting, der symbolene undergraves i tematisk betydning og som budskap, men forsterkes og fremheves som representasjoner i konstitueringen av idealer. Sangen gir et mytisk bilde av rallaren preget av klisjeer og forventede atferdsmønstre, og motsetter seg å gå i dybden.

I en forståelse av rallarvisene som en egen type sjanger, kan det være nyttig med begrepet *sujett*. Sujett er knyttet til tekstens (eller verkets) tilblivelse og grunnlag. Sujett kommer fra fransk 'sujet' og fra latin 'subjectus'. Det betegner «det utsnitt eller område av virkeligheten som en dikter har valgt å gjengi eller gjenskape» (Aarnes 1965:168). Sjangerspørsmålet vil også handle om skillet mellom denotasjon og konnotasjon, og om kontekst. I rallarvisene er ordenes og situasjonens konkrete betydning klar for enhver, men det tekstene konnoterer til er avhengig av en viss forkunnskap om rallarlivet og rallarkulturen. Selv om det kan være likheter med andre arbeidergrupper og deres sanger, som sjømenn, havnearbeidere, kabeltrekkere eller statare, så ville man ikke kunne si at en rallar er en sjømann, eller omvendt. Formmessig kan det være likheter, og en generalisering av bruk av viser til arbeid samler også viser fra forskjellige yrker under paraplyen «arbeidersanger», men i en essensiell sjangerforståelse vil det være ulikheter.

Et beslektet poeng i sammenheng med rallarvisa som en egen sjanger er tilblivelsen i rom og tid. Rallarvisene var skillingsviser, det vil si folkelige musikalsk-lyriske tekster som ble omsatt som enkle trykksaker for «en skilling». Betegnelsen skillingsvise peker imidlertid bare på mediet og distribusjonsformen, ikke på de litterære kvalitetene og formaspektene ved visene. Ifølge Stenstad og Theander er det en enkel forklaring på at rallarvisene har stått så sterkt: Omfanget av utbyggingen

av jernbanen i Sverige og Norge mellom 1850 og 1900. Mange av de kjente rallarvisene er knyttet til jernbaneanlegget mellom Bottenviken og Narvik, og muligens har «råmaterialet, ikke minst melodiene» ligget «i sekk og hode hos rallaren» som etter hvert forflyttet seg fra nord og sørover (Stenstad & Theander 2002:8).

Hildebrandstrofe

Olav Solberg skriver om Ferdinand Iversen og «Bergensbanevisa» i artikkelen «'Blant villeste fjelle ...' – rallarvisediktaren Ferdinand Iversen», i tidsskriftet *Sumlen* 1984. Solberg skriver om Iversens tekst at «Visa er egentleg ei helteskildring på vers». Videre står det at «I parentes kan nemnast at både Iversen og andre rallardiktatar svært ofte gjer bruk av Hildebrandstrofemønsteret» (Solberg 1984:75). Hildebrandstrofen har sitt opphav i tysk diktning på 1400-tallet, «das jüngerer Hildebrand-Lied», som er omdiktning av den eldre Hildebrand-Lied fra 700-tallet. Rent teknisk er Hildebrandstrofen skrevet med jambisk metrum og tre takter i hver verselinje. Rimmønsteret er parrim, med kvinnelig kadens i oddetallslinjene og mannlig kadens i partallslinjene (Lie 1967:234–235).

Hvor litterært bevisst bruken av strofemønsteret er, vil raskt gå over i spekulasjon (derav Solbergs parentes, vil jeg anta). Påfallende er det likevel at flere av rallarvisene er skrevet i samme versemål, som er gjenkjennelig som hildebrandstrofemønsteret. Kanskje ligger det noe i Hallvard Lies karakteristikk av strofemønsteret fra Norsk verslære (1967):

Tematisk er hildebrandstrofen knyttet til det nasjonale og heroiske, den har således aldri fornektet sitt opphav i heltediktningen. Men også døden og salighetshåpet er temaer denne strofeformen med forkjærlighet blir benyttet på; og også hva dette punkt angår har den gamle, solide tradisjoner å støtte seg på (Lie 1967:235).

Lie påpeker også at strofeformen har vært mye brukt i gravsalmer:

Hildebrandstrofens karakteristiske stemningspreg er bestemt av denne dens dobbeltsidige forankring i heltediktning og gravsalme. Det følger som regel en alvorlig, høytidelig stemning med hildebrandstrofen også i den verdslige diktningen. Men ved siden av alvoret slår som oftest også en stemning av glad fortrosthing og optimisme oss i møte fra diktningen i denne strofeformen (Lie 1967:235–236).

En av fordelene ved strofemønsteret er dessuten hvor lett anvendelig det er til ulike melodier som går i samme takt. «Bergensbanevisa» har tradisjonelt en annen melodi enn «I Gällivare trakter», og er skrevet over melodien til «Ångermannsvisan». Strofeformen lar seg med andre ord bruke på den måten Sörlin angir, og vi kan gjenta:

«Rallarvisorerna [...] bestod av rytmiska jamber i 2/4 takt, melodierna brukade passa för vilken som helst av de texter som uppfanns. Det var bara att sjunga som man var van. Skulle texten glömmas bort lade man till ur egen fatatur» (Sörlin 1988:50).

«Bergensbanevisa» er en mer sober hyllest til rallaren. Det er stolthet over arbeidet de har utført; skepsis overfor de som nyter godt av deres arbeid men som ikke minnes dem; selvbevissthet som antar subversive kvaliteter; og ikke minst en oppfatning av rallaren som opphøyet helt.

Rent typografisk ser vi hildebrandstrofemønsteret tydeligst i skillingstrykket og i Hedemanns versjon av «I Gällivare trakter», der strofene er trefotede, jambiske åtteversinger. Samtidig innehar både «Bergensbanevisa» og «I Gällivare trakter» stemningselementer og innhold som står til Lies karakteristikk: Det er en hyllest til rallaren og arbeidet; visa er et minne og monument; det er en ukuelig optimisme i det episke forløpet; og det grenser til emosjonelt ladede skildringer (som riktig nok undermineres) – alt i alt et patetisk-optimistisk uttrykk.

Rallarvisa som sjanger og meningsproduksjon

Rallarvisene uttrykker en form for motstand mot samfunnet, ofte ved at rallaren ikke lar seg innlemme i et enkelt og underdanig liv. Ved at rallarene oppfatter seg som og oppfører seg som nomadiske arbeidere, står de som autonome på alle livets områder. Samtidig vitner rallarvisene om arbeidets kollektivitet, og det er dessuten en tydelig distanse mellom arbeiderne og kontraktørene. I «Bergensbane-visa» er den øverste instans staten, og noen Gud finnes ikke. Staten utøver vold mot rallarene, men denne har de på sett og vis valgt å utholde. I visetekstene er det mulig å etablere et narrativt og fiktivt sted der rallarene står som seierherrer. Truslene utenfra fordrer samhold og motstand, og visene blir et overlevelsesredskap i fiksjons form.

Et sentralt spørsmål blir om dette gjelder et kollektiv eller individet alene. Om arbeidet kan fremstilles kollektivt, er livet ellers – og i sin helhet – et individuelt anliggende. Kristofer Uppdal skrev i en kommentar til Edvard Bulls bok *Renhårig slusk* at samholdet mellom rallarene ble fremstilt uriktig og romantisert i boken. Selv foreningsarbeidet handlet ifølge Uppdal om å være den fremste, den beste, den som ikke ga seg. Individualiteten stod foran alt (Uppdal 1965:193–197). Det samme perspektivet er å finne i Uppdals «Songen um rallaren»: «Han vågar seg sjølv. *Ein* imot alle» (Uppdal 1960:51). Dette viser seg også i den paradoksalt sosiale og ensomme rus, samt kampen om kvinnene. En kan si at fellesskapet og solidariteten nesten alltid står i en uforenlig motsetning til individets selvhevdelse og frihet.

Det kan være vanskelig å lese rallarvisene som rent ut oppriktige og genuine skildringer av virkeligheten. Realismen i rallarvisene er, som

Solberg har påpekt, i konflikt med formspråket og bruken av allerede etablerte språklige bilder og vendinger. Retorisk bildebruk fremstår mer som konvensjonelle sjangertrekk enn dikterisk og poetisk kreativitet, men det betyr ikke at den poetiske praksisen er uten litterære og estetiske krav og kvaliteter. Formelpreget antar klisjeenes form, men den mister ikke nødvendigvis sin betydning i den konteksten rallarvisa tilhører. Rallarvisene har kanskje en større kulturell og historisk verdi enn litterær, men vi kan også si det slik at uten den litterære verdien hadde ikke visene hatt noen kulturell eller historisk verdi. I rallarvisene finner vi ikke en så egenartet diktning at de kan utgjøre en selvstendig, litterær sjanger, men tematisk blir rallarvisene enestående.

I *Den supglade rallaren* omtaler Pihl (2016) et lite utvalg rallarviser fra Ofotbanen/Riksgränsbanan. Pihls undersøkelse analyserer hvilke mannlige ideal og anti-ideal som kommer til uttrykk i visene, samt hvordan disse idealene og anti-idealene sammenhenger med andre mannlighetsideal fra andre samfunnsgrupper. Pihl peker på alkoholbruk, livsglede, frihet, modernisering, styrke og utholdenhet, mannlighet og kroppsarbeid, samt styrke gjennom kollektiv som idealene, og samene (lappen) og lokalbefolkningen som rallarenes anti-ideal. Pihl utfører imidlertid ikke en tekstanalyse eller noen form for nærlesning av visene, og refererer til viser om hverandre der de

Figur 5: «Rallare med kockor» utmed Riksgränsbanan. 1901. Public domain. Fotograf ukjent. Järnvägmuseet.



gjengir samme motiv og dermed tematikk (eller ideal). En av flere gode observasjoner Pihl gjør, er at det oppstår et paradoks mellom den friheten rallaren ønsker seg og besynger, og den sosiale moderniteten han er en del av. Rallaren bygger landet, men vil stå på utsiden av de etablerte normene. Løsningen er ifølge Pihl at rallaren ville bidra, men på egen vilkår (Pihl 2016:45).

I *Rallarminnen* (Rehnberg), som er den svenske ekvivalenten til *Renhårig slusk* (Bull), finner vi førstehåndsberetninger og minner, fortalt av menn og kvinner som jobbet på anleggene under jernbaneutbyggingen, og som kan bygge opp under motivene og tematikken i rallarvisene. Blant annet får vi vite om arbeidsforhold (Rehnberg 1949:31, 72, 172), og om drikkepress og svirebrødre (Rehnberg 1949:54, 114, 215–216), og om omgang med både anstendige og ikke anstendige kvinnfolk, samt fest og utskielser (Rehnberg 1949:116, 124, 185–186, 200). I etterordet skriver Rehnberg:

Efter genomläsningen erkänner man villigt, att skildringarna mestadels synas vara ärliga och rättframma – eller renhåriga för att använda ett av rallarnas egna älsklingsuttryck [...] Det erbjuds talrika vittnesbörd om lagens arbetsdisciplin, nybörjarpennalism, inbördes hjälpsamhet, förhållandet mellan manskap och befäl m. m. Helt naturligt har ett betydande utrymme ägnats åt de uppsluppna festerna och äventyren, som utgjorde efterlängtade avbrott i det tunga arbetet och som länge levat i minnets glans (Rehnberg 1949:312–313).

Rehnberg fortsetter med at man bør være forsiktig med å lese for mye inn i fest og alkoholbruk, og poengterer at erindringene gjerne er farget og selektive. Til sammenligning er det ofte innslag av julefeiringer og bryllup i tradisjonsoppteignelser fra bondestanden, uten at man dermed kan ta for gitt at julefeiring og bryllup utgjorde mesteparten av en bondes liv (Ibid.).

Den litterært produserte meningen i tekstene er først og fremst knyttet til det lyriske subjektets posisjon, med andre ord til den talende instansen i teksten. Noe av det tiltalende ved rallarvisene kan ha vært bruken av pronomenene «jeg» og «vi», lignende den kollektive sangtradisjonen vi finner i salmediktningen. Det er én og én som synger, men det er fellesskap i sangen, og ikke minst i vendinger der vi er visas subjekt.

Det flyktige og midlertidige er et avgjørende premiss for meningen som kan oppstå, og dette sammenfaller med rallartilværets preg av forbipasserende steder og midlertidige oppholdssteder. Fordi stedene i den virkelige verden er flyktige, er sangens opprettholdelse av et litterært, fiktivt sted av desto større betydning.

Rallarvisene kan fungere som eksempel på mytebygging. På den ene siden er det historieskrivingen, tilhørerne og leserne som bekrefter mytologiseringen gjennom det Blomberg kaller «folkfantasien» (Blomberg 1923:42). På den andre siden har vi levnetsberetninger som for eksempel hos Rehnberg og Bull, samt skjønnlitterære skildringer som hos Ernst Didring (*Malm-trilogien*), Kristofer Uppdal (romansyklusen *Dansen gjennom Skuggeheimen*). Det kan imidlertid være at det er en fordekt myte vi får servert, ikke minst i rallarvisene. Derfor er det behov for grundigere analyser av rallarvisene som selvstendige litterære tekster og uttrykk. ■

Referanser

Utrykte kilder

Fonogram

Käck, Axel m.fl. 1996. *Sjömansvisor & rallarvisor*. Musica Sveciae. Folkmusic in Sweden (Caprice Records CAP 21540).

Trykte kilder og litteratur

Aarnes, Asbjørn 1965. *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser. Teori – kritikk – historie*. Oslo: Johan Grundt Tanums forlag.

Blom, Ådel Gjøstein 1977. *Folkeviser i arbeidslivet. En analyse av visenes funksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.

Blomberg, Harry 1923. *Om skeppet Skulda och mördaren Nordlund. Axplock ur skillingpoesin*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Bohman, Stefan 1985. *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*. Stockholm: Nordiska museet.

Briandt, Manne 1940. «Med slägga, borrh och spätt». *Rallarehistorier och rallarvisor*. Stockholm: Björck & Börjessons bokförlag.

Bull, Edvard 1961. *Renhårig slusk. Arbeidsfolk forteller*. Norsk folkemuseum. Oslo: Tiden norsk forlag.

Eckstein, Lars 2010. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam – New York: Rodopi.

Hedemann, Ragnvald & Pierre Ström 1975. *Rallarvisors tid*. Stockholm: Brevskolan.

Hedemann, Ragnvald 1972. *Rallarvisor*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Kvideland, Reimund & Gerald Porter 2001. «Working the Railways, Constructing Navy Identity». I: *Imagined States*. Red. Luisa Del Giudice, & Gerald Porter. Louisville: University Press of Colorado, Utah State University Press, s. 80–97.

Lie, Hallvard 1967. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.

Lund, Hanna 1950. *Rallarviser*. Oslo: Tiden norsk forlag.

Pihl, Per Jonas 2016. *Den supglade rallaren? Manligt og omanligt i norrbottniska rallarvisor, 1880-tal till 1937*. Magisteroppsats i historia, Umeå universitet. Hentet fra: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn%3Anbn%3Ase%3Aumu%3Adiva-172285>

- Rehnberg, Mats 1949. *Rallarminnen*. Stockholm: Nordiska museet.
- Solberg, Olav 1984. «'Blandt villeste fjelle ...' – rallarvisediktaren Ferdinand Iversen». *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning* (1984):67–81.
- Stenstad, Finn & Agge Theander 2002. *Feiselklang og anleggssang. Rallarviser frå nordkalotten*. Mo i Rana: Nordlandica, Nordland fylkesbibliotek.
- Sörlin, Sverker 1988. «Järnvägen som kulturbärare». I: *Malmabanen 100 år*. Red. Kjell Lundholm. Luleå: Norrbottens hembygdsförbund och Stiftelsen Norrbottens museum, s. 11–92.
- Uppdal, Kristofer 1911. *Dansen gjennom skuggeheimen*. Kristiania: Aschehoug forlag.
- Uppdal, Kristofer 1965. *Om diktning og diktarar: litterære artiklar*. Oslo: Det norske samlaget.
- Ågren, L. Fr. 1890. *Tre nya och roliga visor*. Hernösand: Hernösands-Posten Tryckeri-Aktiebolag. Frå Kungliga biblioteket, Stockholm, signa E 1890r (hentet frå mikrofilmskopi på Svenskt visarkiv).

Verdas største skrøne

Om korleis folkrockgruppa LoMsk tolkar Peer Gynt-forteljinga

Sveinung Nordstoga

The Greatest Tall Tale in the World. How the Folk Rock Group LoMsk Interprets the Peer Gynt Story.

This article examines the album *Bukkerittet* (The Buck Ride) by the Norwegian folk rock group LoMsk. The album, released as a CD, contains motifs, characters and situations taken from the famous play *Peer Gynt*, written by Henrik Ibsen in 1867. LoMsk, from Lom in the valley of Gudbrandsdalen in the eastern part of Norway is an important folk rock band in Norway. The songs contain a mixture of traditional folk music and rock elements. The musical range is rather wide, from heavy rock guitars to romanticized and intimate songs, quietly conveyed. The rock influence is clearly present in some dramatic sequences, for instance in the description of the fight between the cook and the passenger in distress. Quieter songs convey inner thoughts and feelings, and one of the songs (Verdas største skrøne – The Greatest Tall Tale in the World) is a meta poetic song in which Ibsen sits on the famous mountain, Gjende-eggen, dreaming about giving the Norwegians fictional works that they really need. The Peer Gynt story in LoMsk's version doesn't differ substantively from Ibsen's play, which again is based upon a local narrative tradition in the local community of Gudbrandsdalen – LoMsk's home district. The Peer Gynt version by LoMsk seems to have contextual elements both from the local Peer Gynt tradition and from the play by Henrik Ibsen. For instance the figure Bøygen is presented more humanly in the LoMsk version, and is hateful and threatening in the local tradition. Ibsen's Bøygen is somewhere between. LoMsk also says in the song «Bukkerittet» that the ancestors of Peer came from an old noble aristocracy, according to an old local tradition. Ibsen omits this information.

Keywords: Folk Rock, Ibsen, Peer Gynt.

Det norske folkrock-albumet *Bukkerittet* av gruppa LoMsk kom ut i 2004. Utgjevinga byggjer på den kjende forteljinga om Peer Gynt og viser oss såleis korleis kulturberande tradisjonsstoff kan bli tradert. Eg vil undersøkje den vegen som den folkelege og litterære forteljinga om Peer Gynt går, fram mot ei moderne utgjeving av eit folkrockalbum, primært gjennom estetiske-litterære perspektiv: korleis blir dette rike stoffet forstått, tolka og tatt med inn i ei ny tid? Den unike samansmeltinga mellom tekst og musikk dannar eit sentrum i framstillinga mi, og dette vil få mest plass. Folkloristiske aspekt blir i nokon grad lagde vekt på for å gje eit innblikk i det tradisjonsstoffet som Henrik Ibsen byggjer stoffet sitt på og som LoMsk som gudbrandsdølar er ein del av.

Bukkerittet syner oss også korleis den mest kanoniserte litterære teksten i norsk litteratur, Henrik Ibsens drama på vers, *Peer Gynt* frå 1867, kan få nytt liv, formidla i nye kanalar og kanskje bli forstått og opplevd på ein ny måte av nye grupper og i nye samanhengar, av folk utanom det tradisjonelle litterære krinslaupet.

Eg vel ein heller brei inngang til verket, for å synleggjera nokre viktige perspektiv ei slik utgjeving inneber. Verket og gruppa LoMsk blir fyrst, kortfatta, plassert i den norske folkrock-tradisjonen. Deretter vil eg gå inn på korleis verket, albumet, blir presentert gjennom paratekst¹, som ein del av ei kontekstualisering. Som ein naturleg fylgje av dette vil eg peike på korte trekk ved den innebygde narratologien i verket, deretter prøve å karakterisere albumet som eit estetisk verk og endeleg vil verket bli undersøkt i høve til den lokale segnkulturen omkring *Peer Gynt* og i høve til den *Peer Gynt* som me kjenner best – Henrik Ibsens *Peer Gynt* frå 1867.

Desse punkta er å sjå på som konkretiseringar for å kunne seia noko substansielt om dette albumet og denne spesielle versjonen av *Peer Gynt*-myten. Ei undersøking som dette er metodisk krevjande i og med ein må hente innsikt frå ulike felt som i utgangspunktet er forholdsvis avskilte frå kvarandre. Eg hentar altså innsikt både frå folkloristikken, litteraturvitskapen (for eksempel litteraturhistoria) og frå semiologien (for eksempel multimodal tekstteori).

Figur 1. Albumkunst til LoMsk's album *Bukkerittet* (2004).



1. Den teksten som ikkje utgjer den litterære teksten (dvs. føreord, titlar, sjangernemning og liknande).

Det estetiske uttrykket utgjør eit tyngdepunkt i artikkelen, som ein freistnad på å fange det songlyriske og musikklyriske uttrykket, for på det viset å kunne gå inn på LoMsk sine eigne premissar som kunstutøvarar og gjera synleg deira bidrag til den rike tolkingstradisjonen omkring Peer Gynt-figuren. Undervegs vil eg trekkje inn moment frå mellom anna multimodal tekstteori for å gje omtalane av låtane tyngde. Med eit par unntak blir dei fleste låtane på albumet omtalte. Dette har jo sjølvsagt sine kostnader med tanke på djupne. Likevel let dette seg forsvare ut frå synspunktet om at dette artikkelprosjektet har ein noko introduserande karakter i eigenskap av å undersøkje eit genuint sjeldan døme på norsk folkrock.

Ei undersøking som dette er viktig, for den kan gje oss nye perspektiv i høve til det originale førelegget. Med dette meiner eg ikkje berre Ibsens tekst frå 1867, men også dei variantane av forteljingane som finst – eller fanst – i munnleg tradisjon. Nokre eigenskapar ved personar kan bli forsterka, visse hendingar blir dempa ned og så vidare. Men undersøkinga seier også ein del om korleis ein tradisjonell (og analog) tekst blir overført til eit multimodalt medium, og korleis ny mening blir skapt i samspelet mellom ulike modalitetar.

Det må understrekast at dette også er eit prosjekt med ei kulturbeverande og didaktisk side idet det viser korleis den eigenarta syntesen mellom musikk og tekst kan skape eit modernisert multimodalt kunstuttrykk som held oppe ein tradisjon. Kanonisering krev ikkje berre kulturelt vedlikehald, men like mykje utprøving av nye formidlingsformer.

Folkrock

Bukkerittet var den tredje utgjevinga av bandet og fekk strålende kritikkar av hovudstadspressa. Dagbladet trilla seks på terningen. Meldaren Øyvind Rønning refererer også til ein tidlegare freistnad på å lage ein rock-opera av Peer Gynt. Roger McGuinn, kjend frå The Byrds, og Jacques Levy, som skreiv nokre av tekstane på Bob Dylans album *Desire*, prøvde, men prosjektet stranda. Men LoMsk har altså greidd det, ifylgje meldaren. Han framhevar særskilt heilskapen som gjennomført vellykka (Rønning 2004).

Bukkerittet er altså ein slags *folkrock-opera*. For i sirkle inn analyseobjektet – la oss begynne med fenomenet folkrock. Det er truleg relevant å rekne med ein eigen norsk folkrock-tradisjon, knytt til dei indre bygdene på Austlandet. Fleire grupper og artistar har nådd ut til mange og kan knytast til det lokale, mest språkleg, men av og til også når det gjeld motiv og tema. Dei har også i større eller mindre grad folkemusikken som ein føresetnad i det musikalske uttrykket. Telemark har Ni Liv, Byting og Odd Nordstoga, Hallingdal Hellbillies², Valdres Staut og Lom, øvst i Gudbrandsdalen, altså, LoMsk.

2. Hellbillies har også sterke musikalske røter i amerikansk sørstatscountry-rock (Allman Brothers, Tom Petty).

Folkrock er, forenkla, syntesen av folkemusikk og rock. Då *folkrock* blei eit viktig kulturuttrykk på 1960- og 1970-talet, stod retninga i mange høve for ein såkalla *revival*, noko også Tor Dybo drøftar i sin artikkel «Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?» (2005).

Kvifor byrja mange framståande artistar å interesse seg for nettopp musikk og song frå den folkekulturelle tradisjonen på 1960- og 1970-talet? Eitt uttrykk for denne nyoppdaginga, denne *revival*, er ynske om sterke politiske endringar i eit distrikt eller region. Dybo drøftar eit døme: I Bretagne henta ungdom på slutten av 60-talet fram bretonske songar som hadde levd i tradisjon som ein del av bretonsk frigjeringskamp frå Frankrike. The Dubliners blir også trekt fram som viktig for irsk sjølvstendekamp. I andre enden av skalaen trekkjer Dybo fram den engelske folkrock gruppa Fairport Convention, som dreia sitt rockeuttrykk i retning engelsk folkemusikk og har hatt mykje å seia for britisk folkrock, men her er den politiske brodden utydeleg. Kor står LoMsk i høve til desse to posisjonane?

Gruppa har i seg element frå begge. Sjølv om prosjektet til LoMsk ikkje er politisk, kan det langt på veg bli oppfatta som eit kulturpolitisk prosjekt. Tre av albuma deira behandlar litterære og kulturelle tradisjonar. Emna dei vel – så som Kristin Lavransdatter-forteljinga, gamle amerikabrev og altså Peer Gynt – er å sjå på som kulturhistoriske påminningar samstundes som rock-elementet gjer at songane kan bli oppfatta som allmenne, globale og moderne. Ove Larsen understrekar nettopp dette i ein artikkel der han skriv om lokal identitet som innslag i rock som musikkform, og der han refererer til andre kjelder (fotnoten til omgrepet populærmusikk er ikkje teke med her):

Populærmusikk har generelt blitt oppfattet som en slags motpol til musikkformer som bygger på tradisjon, geografisk nærhet og identifisering av et lokalmiljø. Rock blir slik i enkelte tilfeller framstilt som «... a way to break away from locality, to become a participant in a larger and collectively imagined 'rock community'», slik musikkantropologen Hans Weisethaunet siterer kritikeren Nick Cohns oppfatning av rockens rolle ... Eller som det heter hos antropologen Odd Are Berkaak: «Det fremste kjennetegnet (ved rocken) er det trans-kulturelle og ikke lokaliserte». (2003:141–142)

LoMsk hentar element frå rocken for å utvikle sin musikk og ser kanskje moglegheiter som tradisjonsmusikken ikkje har i seg. I *Bukkerittet* bruker gruppa såleis heilt medvite rockens uttrykk for å understreke dramatiske situasjonar samstundes som det folkemusikalske uttrykket er tydeleg.³

I kva grad LoMsk fører denne tradisjonen vidare er ei samansett problemstilling, men ein kan jo ta utgangspunkt i dei kriteria som International Council for Traditional Music (ICTM) legg til grunn for å definere tradisjonsmusikk, referert frå Ove Larsen.⁴

3. Folkemusikktradisjonen i Gudbrandsdalen er kjent for ein rik slåttetradisjon på flatfele. To kjente spelemenn frå distriktet må framhevast. Fant-Karl (fødd 1823) var av taterslekt og tok med seg ein valsetradisjon frå sitt omstreifarliv. Han møtte den berømte «Fel-Jakub» frå Sjøk (fødd 1821).

4. Larsen gjev att den forståinga som Jan-Petter Blom har av desse kriteria (2003:142–143).

Kontinuitetskriteriet oppfyller LoMsk til fulle ved at musikken byggjer bruer mellom generasjonar, mellom notid og fortid. Variasjonsaspektet framhevar munnleg tradering ved folkeleg musikk, noko som fører til personlege og geografiske særtrekk – ulike dialektar. I vårt tilfelle får dette ei spesiell tyding viss ein tolkar omgrepet *munneleg tradering* vidt: Musikken er nyskriven (med sine tradisjonelle drag), men den munnlege Peer Gynt-tradisjonen er indirekte og direkte med på å *skape* musikken. Seleksjonskriteriet er også problematisk sidan dette inneber at eit miljø har makt til å avgjera kva som er tradisjonsmusikk og kva som ikkje er det. Peer-Gynt-albumet, med sin kombinasjon av lokalt særtrekk og internasjonal rock, kan neppe oppfylle dette kravet, slik det er tenkt i ein ICTM-kontekst. Men punkta er generelle. Her er det glidande overgangar og ikkje minst ligg det innbakt ein sterk relativisme her. Grensene som blir dregne er derfor avhengige av *kven som dreg dei*.⁵

Trass i desse modifikasjonane kan ein i musikken til LoMsk høyre både lokal slätte- og dansetradisjon og melodilinjer som kan minne om eldre bygdeviser som har levd i tradisjon. Det folkemusikalske avtrykket er tydeleg.

Peer Gynt-forteljinga til LoMsk

Alle dei tolv songane skildrar sentrale hendingar og scener i Ibsens skodespel. CD-en har også eit hefte lagt ved (LoMsk 2004). Dette inneheld eit viktig føreord av frontfiguren i gruppa, Lars Bakke, sjølve tekstane til låtane og det ein kan kalle paratekstar som introduserer kvar tekst (bortsett frå opningslåta «Blått blod»). I den vidare framstillingar er tilvisingar til dette heftet markerte med sidetal.

Den franske tekstforskarer Gérard Genette seier: «More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*» (Genette 1991:261). Han refererer også til Philippe Lejeune som i sitt arbeid om den sjølvbiografiske pakta og lesarkontrakten seier at parateksten er «a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text» (same stad). No kan ein kanskje stå i fare for å leggje for mykje vekt på desse tekstelementa, iallfall når ein snakkar om skjønnlitterære og mangetydige tekstar som står godt på eigne bein, men det er likevel eit poeng å leggje merke til korleis nokre av tekstane til LoMsk blir introduserte og presenterte for lesaren og for *lyttaren*. Introduksjonane til kvar låt og til heile albumet er å betrakte som prosjektpresentasjonar.

Den viktigaste parateksten er føreordet. Lars Bakke, frontfiguren som syng, skriv tekstane og komponerer melodiane, sluttar seg sjølv til ein lokal forteljetradisjon, men markerer samtidig ein viss avstand ved å problematisere sannheitsgehalten i forteljingane:

5. Krava til ICTM blir problematiserte i Larsens artikkel, der ein mellom anna er inne på den innbygde motsetnaden mellom populærmusikk som vare i ein marknad og dei strenge og kontrollerte vilkåra til tradisjonsmusikken. Det blir nemnd namn på norske folkemusikarar som har vakse opp utanfor det ein reknar som tradisjonelle folkemusikkmiljø og som opererer innafør ein open medie- og marknadskultur (Susanne Lundeng, Annbjørg Lien, Gåte). Desse døma gjer dikotomien enda meir problematisk.

Den fyrste gongen eg hørde om Peer Gynt var da mor mi fortalde om bukkerittet. Sjølv som seksåring tykte eg dette hørdest noko utruleg ut. Då eg hadde slite meg opp på Besseggen nokre år etterpå og sat og glåmde måpande på den dristige snarvegen Peer og bukken hadde teke ned til vatnet Gjende ... Ja da kom tvilen for alvor. Men – det var visst ein av Noregs største forfattarar som hadde skrive det, så da var det vel sant (LoMsk 2004:2).

Verdt å merkje seg er at her er det Ibsens Peer Gynt som er den tradisjonen han får overlevert. Den lokale og munnlege forteljinga har altså måtta vike for Ibsens tekst. Interessant er det også at han vurderer prosjektet i høve til den akademiske tradisjonen: «Kan hende vi må tåle eit og anna stikket frå dei lærde, når vi tuklar med eit slikt tema» (LoMsk 2004:2). Bakke og LoMsk representerer eit punkt på ei kulturell vandring og tradering. Ibsen brukte tradisjonen og fekk Peer inn i borgarskapets teatersalar, LoMsk hentar han tilbake og utviklar Ibsens Peer og gjer han igjen til gudbrandsdøl, og ikkje ein karakterlaus nordmann. Men dette er berre halve sanninga. Sjølv om ein kan lesa ein bygdeposisjon ut frå innleiinga ved å understreke ein viss avstand til den lærde Ibsen-forskinga («eit og anna stikket frå dei lærde»), er albumet som heilskap tru mot Ibsen og utfordrar han ikkje, tvert om blir han hylla i låten «Verdas største skrøne». Uansett fungerer både innleiinga til heile albumet og introduksjonane til kvar låt som ein terskel, *a threshold*, som Genette seier. Lyttaren og lesaren går eit trinn opp og kjem inn i rommet med lokalt tradisjonsstoff, men også inn i teatersalen til den litterære Peer Gynt-tradisjonen.

Innleiingssongen som skildrar bukkerittet har tittelen «[Blått blod \(Bukkerittet\)](#)», noko som viser til den lokale segntradisjonen om Gynt-slekta som skulle stamme frå ei gammal adelssekt. I songen blir det også sagt: «Den tause pakta – bukken og eg laga den jakta / lyder omlag som så / Du held fram og er fjellets konge / Men da er resten av verda mi ...» (LoMsk 2004:2). Ibsen har ikkje med dette. Her er altså tradisjonen styrande i høve til Ibsens tekst.

Likeeins er den andre songen, «[Verdas største skrøne](#)», ein meta-poetisk kommentar som ikkje finst i Ibsens narrative forløp. Songen opnar slik: «Å sitje øvst på Gjende-Eggen / og lyfte tanken ut mot måneskin» (LoMsk 2004:3). Her handlar det om dikteren, Peer, Ibsen eller oss alle som kan bli fanga av fiksjonens makt og utføre under. I den introduserande teksten blir songen forklart – som ein freistnad på å setje seg inn i Ibsens stad: Kva tenkte Ibsen sjølv om han sat på Gjende-eggen? Det høyrer med til historia at ideen til og utviklinga av Peer Gynt som litterær skapnad blei i mykje større grad til i Roma og på øya Ischia i Italia og ikkje på Gjende-eggen. Asbjørn Aarseth skriv og siterer Ibsen: «I et brev til sin forlegger 5. januar 1867, vedlagt forordet til den nye utgaven av *Kjærlighedens Komædie*, nevner Ibsen at han har begynt på et nytt arbeid som han håper vil være ferdig tidlig på sommeren:

Det bliver et stort dramatisk Digt, hvis Hovedfigur er en af den norske Almues halv mythiske og eventyrlige Personer fra den nyere Tid. Det bliver uden nogen Lighed med «Brand», uden direkte Polemik o.s.v. – Jeg har længe havt Stoffet i Tankerne; nu er hele Planen udarbejdet og nedskrevet og første Akt paabegyndt. Det voxer under Behandlingen og jeg er viss paa at De vil blive tillfreds med det. Forresten beder jeg at dette maa blive holdt hemmeligt indtill videre. (sitert i Aarseth 2017b:2)

Neste song er grunn til å framheve. «[Anitras pisk](#)» blir presentert i den paratekstlege introduksjonen som eit tilbakeskodande blikk. Peer tenkjer tilbake på livet sitt og summerer nærmast opp eit livsløp. Den gamle Peer vil helst bli hugsa som ein rik verdsman, men Anitra dukkar opp i minnet. I Ibsens *Peer Gynt* er det situasjonar der Peer også tenkjer tilbake på sitt liv, men her er Anitra fråverande.

La oss rekapitulere ein bit av Ibsens forteljing: Etter at Anitra har gjeve han eit rapp over fingrane, kjem ein lang monolog der Peer antydar ei vending, ei ny retning. Galskapen og spelet, det å innbille seg sjølv og andre at han er profet og det å ta med Anitra – den sjelelause – på flukt (jamfør brurerovet), gjer at Peer bryt opp, og i ein lang monolog antydar han tilsynelatande ein ny kurs: «Mitt forretningsliv er et sluttet kapittel / min kjærlighetslek er en avlagt kittel» og vidare «Altså noe nytt; en foredlet ferd / et formål som er møyen og pengene verd» (Ibsen 1966:90). Etter dette kjem Peer til dårekista i Kairo, og hans utanlandsopphald når eit topp-punkt i fordreia og forvirra galskap. Bakteppet er Peers ynske om å forstå verdshistoria, og det er mykje filosofisk tåkeprat blant dei han treffer på galehuset.

Det er denne overgangen i fjerde akt som LoMsk bruker som motiv i den låten der Peer ser tilbake på sitt liv. I songen får me høyre om hans tid som slavehandlar og Anitas forførande dans, men siste strofe innfører eit notidsperspektiv framstilt i fyrste person, som fortel om kor skrøpeleg han har blitt, men han vil skrive si historie: «I går gjekk heile dagen – til å rulle ein roten stokk / bort til denne bjørka – der sku' eg sitje godt / og liksom skrive mi soge – ein mann med suksess / men humøret mitt dala – da eg drakk min bitre te» (LoMsk 2004: 9).

I teksten blir Anitas forførariske kraft på Peer eit symbol på det vaklevarne og amoralske livet han har levd – der freistinga er kvinner, pengar og overdriven luksus. Anitra, den sjelelause, gav han eit rapp over fingrane, men meir enn det – handlinga representerer Peers moralske fall og nederlag i det heile i det gjendikta LoMsk-universet.

Siste song, «[Svarte ravn](#)», om Knappestøyparen, refererer det Knappestøyparen seier til Ibsens Peer (LoMsk 2004:11). Peer i denne songen ber «Svarte ravn» om nåde. Den myteomspunne kloke raven som varslar ulykke, som altså i LoMsk-versjonen er knappestøyparen ifylgje parateksten, gjer slutten på historia dystrare enn Ibsens, som

skildrar møtet mellom Solveig og Peer der Solveig tilgjev Peer og seier at i «min tro, mitt håp og i min kjærlyghet» er Peer den sanne.

«Svarte ravn» er ei bøn, ein kyrie, der Peer må bøye seg – ikkje for Gud – men for Knappestøyparen, det personifiserte kravet om å leva i pakt med ideale krav. Og det er den mangetydige og mytiske ramnen som på sett og viss har lagnaden til Peer i sine hender. Uvissa og Peers moralske og eksistensielle tragedie særmerkjer slutten til LoMsk, Ibsens endar i forsoning og kjærleik (men slutten er som kjent omdiskutert blant forskarar).⁶

Desse døma viser at LoMsk lagar sin vri på sjølve forteljinga, men dette rokkar ikkje ved hovudinstrykket av at det er Ibsens Peer i mykje større grad enn Peer i segntradisjonen LoMsk syng om (sjå elles kapitlet «Den munnlege og skriftlege Peer Gynt-tradisjonen»). Og som eit apropos til Ibsen-forskinga: Den siste songen til LoMsk fungerer fint, påkallinga av ramnen skaper ein open, mangetydig og lagnadstung slutt.

Rock, rørse, gestus

Tekstforfattaren og komponisten til alle låtane er Lars Bakke. Han er også vokalist på alle songane. Elles er desse instrumenta med: akustisk og el. gitar, mandolin, dobro, fele, keyboard, bass, trekkspel og trommer.

La oss ta eit teoretisk sideblikk. Den danske estetikk- og kulturforskaren Birgitte Stougaard Pedersen er oppteken av å setje ord på musikkdimensjonen ved eit songlyrisk uttrykk og let seg inspirere av den franske lingvisten Émile Benveniste som seier mellom anna dette, ifylgje Stougaard Pedersen: «Sproget består av grundenheder, som er tegn, men musikken tilsvarende består af grundenheder, der er kendetegnet ved at ikke være tegn» (Stougaard Pedersen 2008:21). Det er snakk om to tydingssystem. Det språklege systemet er semantisk sidan det refererer til ei meining, medan musikken er semiotisk, som i denne samanhengen inneber at lydkombinasjonane har ei tyding som er uviss, flyktig og kanskje vanskeleg å måle. Musikken, lyden, består av ulike lydkombinasjonar, som kan fungere som eit teikn, eller eit signal, men kva teiknet står for, eller kva lyden er eit signal om, er uklart. Men Pedersen antydgar at semantikken, den meininga som kulturen er samd om, i språket, *kan kontrasterast mot ein intensjon* i musikken.

Distinksjonen til Benveniste er sjølvsagt problematisk, og Stougaard Pedersen modererer synsmåtane ved at ho hevdar at «[...] den gestiske relation mellom værk og modtager [...] spiller mellem en semiotisk, en semantisk og en kropslig igangsat betydningsgenerering» (Stougaard Pedersen 2004:23). Dette er relevant: ho framhevar samspelet mellom verk og mottakar, ho meiner det er glidande overgangar mellom semantiske og semiotiske teikn og framhevar det kroppsslege. Dette siste er ikkje minst viktig. Rock er kroppens språk, folkemusikk er kroppslig utfolding gjennom til dømes dans.

6. Sjå elles omtale av denne låten i delkapitlet «Dei ettertenksame og stillferdige songane».

Andre forskar prøver også å forstå det multimodale tekstuttrykket, sjølv om ein i dette tilfelle ikkje har ein så tydeleg musikkfagleg dimensjon: Anders Bonde trekkjer fram Nicholas Cook i sin artikkel om *emergens* (Bonde 2015:26). Cook opererer med omgrep som indikerer motsetnader eller samklang i eit songuttrykk. Omgrepet *conformance* gjev uttrykk for at to fenomen eller tilhøve – som gjev dei same konnotasjonane – fungerer i lag i det estetiske uttrykket, medan *complementation* inneber ei utfylling – semantiske motsetnader fungerer i lag og skaper ei ny mening (same stad). Cook er altså oppteken av korleis dei ulike delane i eit multimodalt uttrykk inneheld delelemnet som har ulikt tydingspotensial og er resepsjonshistorisk orientert på den måten at han legg vekt på det som mottakaren persiperer som likt og forskjellig.⁷ Omgrepa til Nicholas Cook synest ha mykje for seg i dette arbeidet sidan det blir viktig å beskrive med omgrep korleis ein kan tenkje seg eit estetisk-musikalsk uttrykk vil fungere på ein tenkt mottakar. Presumptivt synleggjer omgrepa strukturar i tekst og musikk som fungerer i lag.

Kva så med sjølve rock-uttrykket til songane? Rockens uttrykk høver teksten, ja, ein kan kanskje seia at rocken set fart på teksten. Birgitte Stougaard Pedersen bruker omgrepet *gestus*, eit ord som er henta frå omtale av kroppsspråket, men som ho bruker i vidare tyding: den rørsle, den progresjonen og den intensjonen som skaper framdrift, både i tekst og musikk og i ein gitt romleg kontekst (Stougaard Pedersen 2008:15). Fleire av tekstane til Bakke skildrar ei dramatisk handling, og rockelementa forsterkar dette.

Fleire av låtane er sterkt prega av rock, mellom anna innleiingsspolet «Blått blod» (LoMsk 2004 2). Andre strofe lyder slik: «For eit ritt på line – utan sal og grime / langs kvasse egg / Det va noko stort ved det dyret / som ikkje let seg styre / Da skreik eg redd». Refrenget kjem så: «Eg ser du er blå i blodet! / Set meg ned – ska' du få din skjerv». Teksten er komprimert, men har naturleg nok i seg mykje dramatik, rørsle og kraft. «Blått blod»-låten blir innleidd med eit kor i det fjerne, så sterkare trommeslag, så ein gitarsolo og deretter kjem bass og trommer inn og dermed er rockens grunnkomp på plass. Dette kan ein oppfatte som semiotiske og lydlege teikn som uttrykkjer framdrift og rørsle. Lenger ut i låta, når pakta blir skildra om at reinen må få vera fjellets konge, medan han kan eige verda, blir rockeuttrykket dempa ned, og i staden høyrest lett fløytespel i bakgrunnen. Rørsle går over i ro.

Låten «[Arme kokk](#)» er også svært rocka. Opningsriffa er som signal, som teikn, ein opptakt som set oss i rockemodus, noko som sjølvsgatt kler det dramatiske innhaldet. Peer og kokken kjempar for livet i uveret, på ein båt med berre plass til ein, og Peer trekkjer kokken i håret og gjev han ein sjanse. Han må be Fadervår. Kokken består ikkje prøva. Teksten får fram Peers nedlatande haldning til den dramatiske utgangen: «Det går frå trist tragedie / til komedien – rett og slett / Eg held deg to tommer frå døden nå / Og du har gløymt ditt Fadervår» (LoMsk 2004: 8). Peer er eg-personen som også uttrykkjer seg aforistisk om lagnaden

7. I Bondes framstilling av Cook blir også omgrepet *contest* brukt om motsetnader som er kontradiktoriske, til forskjell frå *complementation* som består av kontrære storleikar.

som ventar kokken: «det er langt frå havets botn til himmelen», og blir altså den som kjem i ein posisjon der han ikkje berre dømmer den andre, han har også makt over liv og død. Stougaard Pedersen bruker også *emfase* om det som gjev gestikken, gestus, trykk (Stougaard Pedersen 2004:14). Den er på sett og vis signaturen til gestikken, skriv ho. Naturleg er det i dette dømet å seia at refrenget, og særskilt dei to orda «Arme kokk», er emfasen i songen. Utsegna er også semantisk sentral sidan orda, lagde i munnen på Peer, karakteriserer den kyniske og hjartelause haldninga til hovudpersonen.

Det ultimate kravet til Dovregubben overfor Peer er: «I venstre øyet / jeg risper deg litt, så ser du skjevt, / men alt det du ser, tykkes gildt og gjævt, / Så skjærer jeg ut den høyre ruten – » (LoMsk 2004: 39). Låten «[Risp i auget](#)» skildrar møtet med den *trolla* verda. Peer kom saman med Den grønnkledde til Dovregubben «full av ære», men no er «han full av frykt». Refrenget lyder «Jau – med et lite risp i auget så ska' du få», men på slutten får omkvedet ein annan vri: «Med eit lite rips i auget / kraup du i frå». Om Peer kjem uskadd frå møtet med det trolla og dei dyriske, kjem han likevel ikkje heilt moralsk uskadd derifrå. Når trolla sperrar han inne, skrik Peer «Hjelp mor, jeg dør!», og så høyrer ein kyrkjeklokkene i det fjerne. Den kristne, men ikkje *trolla*, verda kallar på Peer (Ibsen 1966: 42). Låten held seg derimot i verda til trolla, og igjen uttrykkjer refrenget også eit sentralt emfatisk meiningsinnhald om «rispet i auget».

Teksten er fortald i tredjeperson: «Den Dovregubbe var verre enn du trudde / du vil gå din veg – du vil ut», og nettopp dette skaper den avstanden som er nødvendig i verset i refrenget for å kunne gje eit spark til Peer og den situasjonen han har sett seg i.

Det musikalske uttrykket balanserer mellom lokkande slåttetonar og hard rock. Retninga og intensjonen i låten er tydeleg – den forførande grønnkledde med sine lokkande folketonar opnar låten, så blir det same melodiske gjenteke med rockens musikk medan refrenget har eit heller rått og intenst uttrykk og som også kan alludere til det profane og satanistiske i heavy rock-tradisjonen. Som denne stemma er trugande er den også anklagande overfor Peer der han kryp i frå faren. Nettopp det krypande er semantisk viktig – skapningane hjå Dovregubben er også dyreaktige vesen, og eitt av dei dyra som er minst verdsett – grisen – er dyret Peer og Den grønnkledde rir på inn til Dovregubbens hall.

Låten har eit heilskapleg uttrykk i den forstand at dei to konkurrerande stemmene – den anklagande og den lokkande – fungerer saman som eit heile. Omgrepet *complementation* kan i så måte gje mening sidan songen så tydeleg formidlar to melodiske stemningar som semantisk viser til to verder i teksten som fungerer som ein dynamisk kontrast i heile det musikalske uttrykket.

Dei ettertenksame og stillferdige songane

«Verdas største skrøne» (sjå kap. «Peer Gynt-forteljinga til LoMsk») er ein stille og stillfaren song, men refrenget lyfter seg ut mot fjellviddene, på fleire vis. Allusjonane er mange: Ibsen bruker jo fjellet, og viddene, som motiv i mange verk – frå diktet «På viddene» (1860) via *Brand* (1865) til *Når vi døde vågner* (1899). Kven hovudpersonen er – han eller ho som sit «skrevs på Gjende-eggen» – er uvisst: Ibsen sjølv, Peer, mennesket. Sistestrofa lyder slik: «Nå rir du rein – på Gjende-Eggen / og held i håpet – sjølv når bukken spring / og kløyver sky – og fugleflokkar / og kjenner motet veks og redsel svinn» (LoMsk 2004:3). Ser ein berre på teksten, er orda konnotasjonsrike og ladde med mykje tyding. Dessutan er nokre tekstlinjer henta direkte frå Ibsens tekst som skildrar starten på bukkerittet tydeleg: «Først vi kløvde lag av tåker, / kløvde så en flokk av måker / som igjennom luften vikende / fløy til alle tanker skrikende» (Ibsen 1966:5). Men viktigare, slik eg ser det, er utviklinga i teksten – framdrifta og progresjonen. Den indre inspirasjonen gjer at ein «fylgjer hjartet» der «såre tap blir vendt til siger» og der ein «fyller sansane med fryd og håp». Alt dette gjer at ein kan utføre under: ein sit ikkje berre på fjellet, ein held i bukken, kløyver sky og splittar fugleflokkar. Desse ytre handlingane blir fylgde av ei konstatering av den indre utviklinga hjå kunstnaren: ein «kjenner motet veks og redsel svinn». Om teksten skildrar sterkare og sterkare ein intensjon, kan siste linja lesast som om ein har lykkast, ein er ved målet.

Referansen til Ibsen og hans tilhøve til nordmenn kjem mest tydeleg fram i refrenget: «Og – tenkje stort – sjå eit glem⁸ der framme / og undre på – han som sat her før / dag som natt – og tok verdas største skrøne / Til eit froset folk – som treng ein glød» (LoMsk 2004:3). Men her er det ein diskrepans mellom tekstvedlegget til songen og songen ein høyrer. I eitt av refrenga, etter andre strofe, syng ein: «Til eit froset folk – som treng ein glød – *for å sjå seg sjølv*». Og det er jo det som er Ibsens poeng: hans verk skal også gje nordmenn eit rapp over fingeren, dei skal sjå sjølvkor udugelege og karakterlause dei er.⁹ Dette tillegget, som altså ikkje finst i den trykte teksten til songen, er ein del av dramaturgien i songen, som ein kommentar til andre strofe der kunstnardraumen er på sitt mest eksplisitte og visjonære.

Denne teksten om krafta og moglegheitene i kunsten har ein stillferdig og vakker melodi, medan refrenget gjev bodskapen meir trykk med mange stemmer, og eit kor som stemmer i. Ein kan likevel ane eit visst spenningstillhøve mellom den musikalske stillferdige refleksjonen og krafta og styrken i den verbale bodskapen. Her er det som melodien set bremsane på, og ein har truleg å gjera med ein type *complementation* også her (jfr. Cook og Bonde). Men Stougaard Pedersens omgrep intensjon kan også vera relevant her. Ho seier: «man kan også tale om gestik som en drift fremad eller en opbremsing» (Stougaard Pedersen 2008:15).

8. Dialektforma *glem* kjem av verbet *glime* som betyr skine, blenke, glitre.

9. Nordmenn støtta ikkje Danmark då Preussen tok tilbake Schleswig-Holstein i 1864. Ibsens oppfatta dette som eit svik frå Noregs side og er eit viktig historisk bakteppe for at verket om Peer Gynt blei til.

I songen «[Utestengd](#)» blir einsemd sett opp mot leik og fellesskap, og dette skaper til saman eit uttrykk, der kanskje *emergens* – det særleine – kjem til uttrykk når mottakaren blir klar over og opplever desse motsetnadene som estetisk verksame.

«Utestengd» har ei noko anna stemning over seg. Den er lett i rytmen og viseprega, og Peers inste tankar blir skildra: «Åh ... Den som kunne skapt seg om – og gått dit ned / og slengt på ei jente – eller to – kanskje tre / og kjend nokre timar – du var ein av dei /som dansa inn i varmen – til sveitten dreiv» (LoMsk 2004:4). Litt ut i songen er det eit parti med slåttespel og dansemusikk, slik ein kan tenkje seg at dette høyrdest ut på Hægstad gard. Festmusikken, leiken, spelet og den sosiale samkoma berre forsterkar kjensla av å vera utanfor. Dette partiet kan gjerne fungere like mykje semantisk, som semiotisk, viss ein legg termene til Stougaard Pedersen til grunn. Konnotasjonane musikken gjev er ganske eintydige.

«[Takk til trelen](#)» tek utgangspunkt i den talen Peer overhøyrer då han kjem heim. «Prestens tale ved graven» er eit kjent utdrag frå *Peer Gynt* – historia om slitaren og kvardagshelten som hogg av seg fingeren for å sleppe å gå ut i krigen. Soga om mannen som miste all ære er motstykket til Peers historie. Når han overhøyrer talen, ser han kanskje sitt eige liv i relieff. LoMsk har altså laga ei vise om slitaren, den anonyme, den trufaste – og også den utstøyte og ærelause. Livet blir summert opp på denne måten: «På flukt frå skam og hån – han audmjuk kom / til krig mot stein og kulde – til ein utkant opp i Lom» (LoMsk 2004:10). Refrenget inneheld eit sitat frå Ibsens tekst: «... men hjemme tror jeg nok de fingerer ni / – fikk trelle fullt så sårt som andres ti» (Ibsen 1966:115) (LoMsk syng: «Men vi veit at fingre ni / fikk trelle som andres ti») (LoMsk 2004:10).

Låten startar auditivt sterkt med lyd av sigdehogg mot fingeren og skriket etterpå. Låten elles har ein melodi som ein kan oppleve som var og varsam, tilbaketrekt og melankolsk i stemning. Det melodiose refrenget skaper inntrykk av noko sårt, sørgmodig og trist – forsterka av ein bluesprega gitarsolo som er like smålåten i uttrykket som mannen sjølv. Her synest form og innhald smelte saman utan noka form for indre spenningar. Me anar eit tragisk, men heltemodig liv. Låten er såleis inga eksplisitt hylling, men i retorisk forstand ein låt som underdriv medvite for å skape sympati for mannen.

Teksten er forma som ein takk frå etterkomarane hans. Dette kjem fram i refrenget. Barna hans veks opp og kjenner takksemd: «Her ein takk frå mette blomeborn som gro r/ av grøda sletet gav». Den kjente metaforen at opp frå skrinn jord kan det også vekse blomar er også ein allusjon til uttrykket «løvetannbarn». Men skilnaden er vesentleg: trass i dårlege materielle vilkår fekk borna til den nyss døde mannen kjærleik og blei sterke (det er ikkje alltid tilfelle med moderne løvetannbarn ...).

Dette livet er på mange vis motstykket til Peers liv i sjølv dramaet, og det neddempa uttrykket forsterkar dette. Men det er ikkje dermed sagt at «trelen» er ein idealfigur i Ibsen-universet. Han er like langt frå Brand som han er frå Peer. Om den anonyme handlar i pakt med sin ideal, eller om han er livredd, skal ikkje drøftast her. Primært har talen ein dramaturgisk verknad. Peer får eit høve til å reflektere over eige liv, der han står på sidelinja på kyrkjebakken. Samstundes er den eit ymt om at Peer, som presten, må gjera opp status over eit liv. Den vakre og vare gitarsoloen kan truleg sjåast på som det mest semiotiske i songen, ved at den verkar som den dveler ved livet hans, gjev det djupn og forsterkar alt det såre. I denne delen ligg det eit tolkingspotensial.

«Svarte ravn», den mektige avslutningslåta, har dette refrenget: «Sjå i nåde til meg – du svarte ravn / Sjå i nåde – eg er ingen middels mann / Sjå i nåde – her eg syng min siste sang / Sjå i nåde – svarte ravn / Sjå i nåde – svarte ravn» (LoMsk 2004: 11). Peers elendige sjel skal ofrast. Innleiingsvis høyrst den alvorlege røysta til Knappestøyparen. Knappestøyparens bodskap kjem fram i dei to strofene, medan bøna og påkallinga til ramnen i refrenget står i kontrast til strofene. Låten er sakte rocka, medan korsongen er eit semiotisk teikn her – den er både lokkande melodios og vakker, og trugande og trolsk.

Ein kunne også trekt fram andre songar, men desse døma viser tydeleg at LoMsk nyttar seg av det potensialet som ligg i forteljingane om Peer, både i den folkelege og den litterære ibsen-tradisjonen. Eit breitt musikalsk register blir teke i bruk for å skildre særmerkte og kulturelt attkjennelege situasjonar. Tekstane er forholdsvis komprimerte og samantrekte, men også mangetydige, og opnar såleis for varierte musikalske uttrykk.

Den munnlege og skriftlege Peer Gynt-tradisjonen

Lars Bakke har, som eg har vore inne på, sjølv fått inn Peer Gynt-forteljinga med morsmjølka og skriv at Henrik Ibsen fekk høyre om ein «storljugar og skrønemakar frå Fron» som heitte Per Hågå på si reise opp Gudbrandsdalen, og denne figuren blei til Peer Gynt i Ibsens univers. Før Ibsen finst det også skriftlege kjelder om denne eventyrlege figuren.

Peder Chr. Asbjørnsen skriv om Peer i teksten «Rensdyrjagt ved Ronderne» i samlinga *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn* frå 1848. Bygdehistorikaren Ivar Kleiven skriv om den same i boka *Fronsbjgdin. Gamal bondekultur i Gudbrandsdalen* (1930). Paul Botten-Hansen, kjend intellektuell gudbrandsdøl i Kristiania rundt 1850, refererer til ein skomakar som fortalde om den forferdelege «Peder jynt» som skaut dei to brørne sine, «Skjølva» og «Bøig», og her har (kanskje) Ibsen fått ideen om den doble identifikasjonen, det doble eg-et. I så fall har Ibsen oppfatta «Skjølva» som ei dialektform av «sjølv» (Aarseth 2017a:3).

Sjølv om dei er alle gudbrandsdølar – ut frå ei normativ vurdering kan både Paul Botten-Hansen og særleg Ivar Kleiven seiast å stå nærmare den munnlege og lokale Peer Gynt-tradisjonen enn LoMsk sidan dei høyrer til ein tidsepoke der det er grunn til å tru at forteljingane om Peer står sterkare i kulturen i det heile. Likevel konstruerer og utviklar desse tre lokale granskarane og kunstnarane tradisjonen, medan Peder Chr. Asbjørnsen i større grad *avdekkjer den og finn* ei forteljing, ein tradisjon. Anne Eriksen og Torunn Selberg bruker omgrepspara *nasjonalisering* av kulturformer og *konstruksjon og oppbygging* av nasjonale felleskulturar (Eriksen og Selberg 2006:121–122). Asbjørnsen nasjonaliserer Peer medan LoMsk og deira sambygdingar konstruerer han på nytt. I dette perspektivet bli Ibsens Peer interessant. Eit motiv for skrive dramaet var jo å avdekkje og avsløre den moralske karakteren til nordmannen, men i ettertid har likevel teksten fått, paradoksalt nok, ein svært sterk nasjonalikonisk posisjon.

Å knyte Peer til ei gammal adelsslekt gjer som kjent LoMsk indirekte i *Bukkerittet* gjennom forestillinga om blått blod. Ivar Kleiven, som verdsett folkeminnegranskar, går ganske inngåande inn på kven den historiske Peer er og konkluderer slik om garden til Peer: «At gar'n kann ha vore sæte for ei adelsslekt er lite rimeleg» (Kleiven 1930:326). Kleiven har sterke grunnar til å trekkje denne konklusjonen, men noko anna er kva som lever i tradisjonen. Ordet går om denne merkelege mannen. Kleiven nemner at det skal ha vore ein Peer Gynt som hadde ein gard i Dalarne i Sverige mellom 1426 og 1505, medan nokre vil ha det til at han stamma frå ein fredlaus landvegsrøvar også i Dalarne.

Bøygen er ein figur i tradisjonen som eg vil leggje ein del vekt på i den vidare framstillinga. Den blir rikt og levande framstilt i tradisjonen, og er sentral i korleis Ibsens verk har blitt og blir forstått. Peers møte med Bøygen artar seg svært ulikt, viss ein samanliknar Kleiven og LoMsk («[Bøygen](#)»). Kleivens formidling framstiller helten Peer som motig og bestemt når han møter den sleipe, uhyggelege og store skapnaden framfor døra si. Han skyt tre gonger, men Bøygen er like levande og ber han skyte ein gong til. Peer gjer ikkje dette, for han er redd å få kula tilbake. Til slutt må han ha hjelp av hundane for å få vekkje dyret, nokon også dei underjordiske kommenterer der dei skrattar i lier og fjell like etterpå.

Å kjempe mot Bøygen kan slå tilbake på ein sjølv. Bøygen er ein del av oss, og denne dobbelheita ligg implisitt i segna. Berre hundar, altså dyr, kan slå tilbake mot skapnaden.

LoMsk-versjonen framstiller ein meir undrande, og kanskje også meir engsteleg Peer som tenkjer: Kven er eigentleg denne Bøygen? Teksten er dominert av indre tankereferat og viser ein langt meir personleg Peer, med ein viss sjølvinnstekt. Siste strofa lyder slik: «Det buldrar i øyro mine – som ein foss i flaum / Det svartnar for augo – eg dett ned i ein dårleg draum / Eg er fange i eigen skog / klemd under eigen tyngd

/ Lenka til mitt eige fjell/ låst fast til mi eige lygn» (LoMsk 2004:6).
Desse linjene og delar av dei andre tekstane til LoMsk skaper eit sterkt inntrykk av at Peer blir psykologisert, me lærer mennesket å kjenne. Heltebragdene og karsstykkja, som er grunnlaget for heile tradisjonen, kjem berre indirekte fram.

Ein må sjølvsagt heller ikkje oversjå Ibsens Bøygen i dette, ein figur som er meir eksistensiell og er primært ei stemme, ei røyst, eit hinder. Ein ser tydeleg at Ibsen gjer figuren litterær, medan den folkelege tradisjonen gjer den meir konkret og verkeleg, og i versjonen til LoMsk er det fyrst og fremst denne figuren som gjer Peer redd og får han til å tenkje.

Tolkinga av Solveig-figuren kan også synleggjera motsetnader mellom ein folkeleg og munnleg tradisjon vs. ein litterær. Ein kan kanskje seia at Solveig-figuren til Ibsen er med på å idealisere kjærleiken. LoMsk er på linje med Ibsen og har med ei vise der Solveig framfører si historie («[Utan ein](#)») som sluttar med desse orda: «Medan eg ventar er bøna eg ber / til ein kjærleik som er min og heiter Per» (LoMsk 2004:7). Den altoppslukande kjærleiken, som femner om alt, finst ikkje i den lokale tradisjonen. Ofte er huldrene forførande og ubereknelege. Kleiven (1930) fortel om ei hulder som spør om Peer vil vera jenta hans, men han er oppteken med å fiske. Kom tilbake neste dag, seier Peer. Ho kjem, men Peer bryr seg ikkje. Som hemn tettar ho ljoren¹⁰ i taket når han kokar graut.

I det heile er Peer i tradisjonen omgjeven av underjordiske vesen som oppsøker han, set krav til han, øydelegg og plagar han, og held narr av han. I Ibsens *Peer Gynt* greier aldri Peer å frigjera seg frå dette trolske, og det gjer han heller ikkje i den lokale segntradisjonen, sjølv om han likevel her er meir ein myteomspunne helt. I versjonen til LoMsk er dette trolske perspektivet heller svakt til stades, bortsett frå songen «Risp i auget» som altså handlar om Dovregubben og Peer.

Kontekst, diskurs og ein konklusjon

Dramaet til Ibsen har ikkje berre blitt oppført på mange teater rundt om i verda, det har blitt filma, blitt oppført som uteteater og så vidare. LoMsk trekkjer Peer Gynt inn i nye kontekstar. Bandet er eit bygdeband, eit band som spelar på lokale tilstellingar der folk dansar. Bandet er ikkje berre eit konsertband, men også eit danseband. Historia om Peer lever altså på bygdefesten, på seine kveldar, der på sett og vis det same kjensleregistret som LoMsk og Peer Gynt formidlar, kan også skje i det verkelege livet, der og då. I eit teater er Peer Gynt eit spel og eit drama som ein betraktar, på ein dansefest kan det verkelege livet og det fiktive livet til Peer bli *eitt*. Her ligg det nye og spennande diskursar – mellom høgt og lågt i kulturen, mellom tekst og mottakar. Diskursen blir ei hending der mykje er sett i spel, og der ein ikkje heilt veit kva som skjer (jfr. Helge Jordheims forståing av Foucaults diskursomgrep (2001:190)).

10. Hol i taket der røyken går ut.

LoMsk utviklar altså den lokale Peer Gynt-tradisjonen. Medan dei tradisjonelle forteljingane la mykje vekt på heltebragdene og det ytre og utvendige som skjer, skaper ulike songar med ulike personar i hovudrolla nye perspektiv, og me blir kjende med dei gamle heltane på nye måtar. Songane er resultat av idealistiske og romantiserte førestillingar om kjærleik, kunstens kraft og sosiale tilhøve. Kan hende ser ein ein sterkare grad av inderleggjering og personleggjering av stoffet som, ikkje overraskande, segnstoffet ikkje inneheld. Segna om Bøygen viser i alle fall dette tydeleg.

Musikalsk kan ein merke seg variasjonen i uttrykka, noko som ligg i rockens vesen. Spenningsane i uttrykket kjem til syne gjennom bruk av ulike sjangrar til ulike situasjonar: hard rock illustrerer ugjerninga, intens rock skildrar overmotet, såre visetonar skildrar sorga og korsong beskriv det trolske. Bak mykje av dette ligg folkemusikken som eit grunnmodus. Slik skaper Lars Bakke og hans folk nytt liv til den «godeste Peer Gynt» og leverer eit interessant bidrag til den lange resepsjons- og tolkingshistoria til eit av dei mest siterte og dramatiserte litterære verka me kjenner til.

Bukkerittet av LoMsk er eit uvanleg stilsikkert og gjennomarbeidd verk. Albumet er inga dristig nytolking, men det vil likevel kunne, med sitt tekstleg-musikalske uttrykk, føre til at nye generasjonar blir kjende med Peer Gynt-tradisjonen. Resepsjonsaspektet er i så måte interessant. Mange kjenner att forteljingane og kjenner seg heime i musikken, medan andre vil nikke atkjennande til musikken, men møte eit nytt tekstunivers. Slik kan gjenbruk av kanoniserte tekstar arte seg.

Sjølve det musikalske uttrykket til LoMsk er den viktigaste motivasjonen for dette prosjektet, og analysane viser kva for moglegheiter som ligg i folkrocken til å få fram stemningar og nyansar, til å skildre personar og til å skape dramatik. Dessutan finst her linjer frå musikken både til den litterære, folkloristiske og munnlege tradisjonen, noko som viser den sterke evna musikk har til å ta opp i seg og syntetisere eit stoffområde og ein tradisjon innafor kulturen. ■

Referansar

Utrykte kjelder

Fonogram

LoMsk 2004. *Bukkerittet* (Tylden & co., GTACD 8240).

Internettkjelder

Aarseth, Asbjørn 2017a. Innledning til Peer Gynt. Bakgrunn. *Henrik Ibsens skrifter*.
https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_PG%7Cintro_background.xhtml
(lese 10.10.2020).

Aarseth, Asbjørn 2017b. Innledning til Peer Gynt. Tilblivelse. *Henrik Ibsens skrifter*.
https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_PG%7Cintro_creation.xhtml
(lese 10.10.2020).

Trykte kjelder og litteratur

Bonde, Anders 2015. «Emergens som teoretisk rammeverk i analyse af det multimodale udtryksformer». I: *Lydspor. Når musikk møter tekst og bilder*. Red. Bjarne Markussen Kristiansand: Portal, s. 22–50.

Dybo, Tor 2005. «Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?». *Studia Musicologica Norvegica* vol. 31 (2005): 124 –149.

Eriksen, Anne & Selberg, Torunn 2006. *Tradisjon og fortelling. En innføring i folkloristikk*. Oslo: Pax forlag.

Genette, Gérard & Maclean Marie 1991. «Introduction to the Paratext». *New Literary History* vol. 22, no. 2 (1991): 261–272. https://pdfs.semanticscholar.org/9a1d/cff291d7ce3af64ad17cd980c984e76b03c8.pdf?_ga=2.209035152.347853371.1584349678-10250273.1583315213
(lese 16.3.20).

Ibsen, Henrik 1966. *Peer Gynt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Jordheim, Helge 2001. *Lesningens vitenskap. Et utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kleiven, Ivar 1930. *Gamal bondekultur i Gudbrandsdalen. Fronsbygdin*. Oslo: Aschehoug & co.

Larsen, Ove 2003. «Rock som uttrykk for lokal identitet. En studie av rockegruppene 'Freak' og 'Igor Kill and the Sitting Bulls' fra Hemnesberget». *Studia Musicologica Norvegica* vol. 29 (2003): 141–161.

LoMsk 2004. *Bukkerittet* [teksthefte] (Tylden & co., GTACD 8240).

Rønning, Øyvind 2004. «Folkrock-perle». *Dagbladet* 7 september 2004.

Stauri, Rasmus 1996. «'Det er so lenge sidan sist eg spela – no vil eg atter leggje handa på felal!'. Folkemusikk og gammaldans i Gudbrandsdalen framfor år 2000». I: *I song og fløyte- og felelåt - musikk og dans i Gudbrandsdalen*. Red. Kirsti Krekling, Kåre Hosar & Olav Aaraas. Lillehammer: Maihaugen Årbok 1996, s. 25–37.

Stougaard Pedersen, Birgitte 2008. *Lyd, litteratur og musik. Gestus i kunstoplevelsen*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Att sjunga Danny's Dream

Tre svenska sångtexter till en svensk jazzstandard

Viveka Hellström

Singing "Danny's Dream": Three Song Texts in Swedish Set to a Swedish Jazz Standard

This article compares three song texts in Swedish, written for, but following after the first recording of Lars Gullin's famous jazz composition "Danny's Dream", from 1954. The lyrics have been formed and interpreted in recordings by Nannie Porres in 1976, Gunnel Mauritzson in 1996 and Lisa Nilsson in 2013. The different strategies of finding ways of expression of Gullin's well-known music are examined. The comparison is made with regard to the motifs and emotions that each of the texts convey in their interaction with the music. How prosody, sound compositions and the length of words affect the singability of the texts also becomes part of the study of the interpretation of the lyrics in the recordings. The three sets of lyrics have some traits in common where dreams and memories are recurring motifs, but they are still very different. The text by poet Petter Bergman, performed by Porres, is the most abstract one, Mauritzson's lyrics, inspired by the poet Sonja Åkesson, adhere to Swedish tradition while Nilsson's text is the only one that clearly conveys a story of love. The performers' various backgrounds in jazz, folk and popular music affect expression and arrangement. With an increasing distance from the original recording, the relationship to Gullin's composition changes and the musical interpretation differs more or less from the original, where a nostalgic aspect is also reinforced over time that is especially evident in Bo Sundström's interpretation of Nilsson's lyrics, recorded in 2018.

Keywords: Swedish Jazz Music, Lyrics, Jazz Singing, Song, Texts, Interpretation.

I denna artikel vill jag undersöka några sångtexter som skrivits i efterhand till en svensk jazzstandard: "Danny's Dream" av Lars Gullin. Denna instrumentala komposition räknas till en av den svenska jazzens främsta klassiker. Den släpptes på en EP med Gullins kvartett 1954 och fick ett mycket gott mottagande, även om flera recensenter förbryllades av ett annorlunda tonspråk. I en recension i *Orkesterjournalen* 1954 framhålls styckets svenska hemvist:

Det är ett förbryllande stycke, svalt som en svensk sommarnatt, vemodigt, doftande, mjukt smeksamt. Det är, sanna våra ord, en råskiss i miniatyr till en musik lika äktsvensk och värdefull som det mesta av det vi håller högt inom vår nationella tonkonst. (Orkesterjournalen nr 9 1954:25)

Inte bara kompositionen hyllades utan även barytonsaxofonisten Gullins soloinsats i inspelningen. I en omröstning i *Orkesterjournalen* utsågs ”Danny's Dream” också som den bästa svenska jazzskivan 1954 och erhöll den nyinstiftade utmärkelsen ”Gyllene Skivan”. Alla var dock inte lika positiva och en debatt utbröt i jazzpressen, där Gullins musik bland annat föraktfullt benämndes ”fabodjazz”.

Gullin var född 1928 och endast 26 år vid inspelningen av ”Danny's Dream”. Som framstående barytonsaxofonist hade han redan nått internationell ryktbarhet. ”Danny's Dream”, tillsammans med tre andra kompositioner av Gullin, lanserades också internationellt i en skivutgåva från 1955 som släpptes både i England och USA och som mottogs väl. Gullin ansågs både som kompositör och musiker ha utvecklat ett självständigt svenskklingande tonspråk, där han inte som så många andra svenska musiker försökte imitera amerikanska förlagor.¹

Gullin avled 1976 och under hans livstid spelades sällan den komposition som sedan kom att bli hans mest populära. Jan Bruér (2007) ägnar ett kapitel åt ”Danny's Dream” i sin musikvetenskapligt inriktade avhandling om den svenska jazzen under 1950- och 60-talen. Han skriver:

Den under Gullins livstid sällan spelade melodin har således på senare år blivit en svensk standardlåt med ovanligt många olika tolkningar. Melodins klassikerstatus är helt grundad på den ofta återutgivna skivinspelningen från 1954. (Bruér 2007:99)

”Danny's Dream” lär vara den komposition av Gullin som spelats in flest gånger av andra artister, även i vokala versioner. I sin genomgång listar Bruér 14 inspelningar, de flesta från 2000-talet. Dessutom har originalinspelningen nyutgivits flera gånger. Men det dröjde över tjugo år innan denna svenska standardlåt släpptes på skiva i en vokal version med text: när jazzsångerskan Nannie Porres 1976 tolkade ”Danny's Dream” med svensk text av poeten Petter Bergman. Det är också denna text som blivit den sanktionerade sångtexten till stycket, då den tryckts i notupplagor: i sångsamlingen *The Real Swede* 1997 samt i utgåvan *The Music of Lars Gullin. 75 Compositions*, 2003.

Lars Gullin var inte främmande för att hans musik textsattes, men tonsatte själv endast två texter under sin livstid: en av Cornelis Vreeswijk och en av Nils Ferlin.² Han samarbetade under 1970-talet med Göteborgs kammarkör och flera verk av honom framfördes av kören i textsatta versioner. Körledaren Gunnar Eriksson letade efter texter som han tyckte var på samma nivå som musiken. Han använde ofta texter ur Gamla Testamentet, som metriskt kunde fås att stämma med Gullins musik. Eriksson har i ett samtal om samarbetet med Gullin kommenterat valet av sångtexter.³ Han ville finna ”riktiga texter” som kunde fungera för kören:



Figur 1. Stig Söderqvists omslag till EP 1954.

1. Det internationella mottagandet skildras i van Kan 2016.
2. Vreeswijks text ”I min smala säng” och Ferlins text ”Kärlekens ögon”. Planer fanns att Monica Zetterlund skulle tolka Gullin med nyskrivna texter av Olle Adolphson, men det blev aldrig av. (Knox & Lindqvist 1986:119–120, Bruér: 2007:99.)
3. ”Ljus, tung och osentimental. Louise Hamilton samtalar med Gunnar Lindgren och Gunnar Eriksson om Gullins musik”, i *Göteborgs kammarkör 1963–1988*, redigerad av Bo Ejeby, 1988.

så att en text så att säga slukar upp hela låten och det blir en ny enhet. Det är ofta texter som jag uppfattar som lika tidlösa som hans melodier, texter från Höga Visan och Predikaren. I någon mån har vi också skrivit nya texter, men det är väldigt svårt att få fram en text som är i nivå med musiken. (Ejeby 1988:48)

Att en text ”slukar upp hela låten”, som Eriksson uttrycker det, ger associationer till ett ofta citerat yttrande av filosofen Susanne Langer, som ingår i hennes *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953), där Langer argumenterar för att musik alltid är starkare än ord, även när det handlar om litterära texter, som poesi:

When words and music come together in song, music swallows words: not only mere words and literal sentences, but even literary word-structures, poetry. Song is not a compromise between poetry and music, though the text taken by itself is a great poem: song is music. (Langer 1953, citat i Gorlée 2005:8)

I Erikssons formulering vänder han alltså på Langers bild av att musiken slukar orden. Även om Erikssons yttrande inte behöver ses som en kommentar till Langers musikcentrerade inställning sätter det fingret på problemet att finna en sångtext som kan samspela med musiken. Detta kan vara särskilt vanskligt när det gäller musik som interpreten – i det här fallet körledaren Eriksson – har så stor respekt för. Eriksson sökte texter med mening och säger att han med de texter som han valt till Gullins musik ville föra in musiken i en körtradition ”där man också förmedlar ett budskap” (Ejeby 1988:48). Eriksson understryker att det är något annat med texter som ska sjungas av en enda person. Men även den enskilda sångare som väljer att framföra Gullins musik vokalt med hjälp av en sångtext ställs inför problemet att finna en passande text som matchar musiken.

Jan Bruér (2007) har studerat Lars Gullins verksamhet och mer specifikt kompositionen ”Danny's Dream”. Sångtexter nämns men skildras inte närmare. I Keith Knox bok om Gullin (Knox & Lindqvist 1986) återges intervjuer med anhöriga, medmusiker och andra som kände Lars Gullin. Här finns även intervjuuttalanden av Gullin själv. Genom dessa röster tecknas en kronologisk bild av Gullins livsresa och musikaliska utveckling, som ger värdefull information för min egen undersökning.

Det råder brist på studier av sångtexter som framförts till svensk jazzmusik. I biografier om Monica Zetterlund (2009) och Beppe Wolgers (2003) har Klas Gustafson belyst Zetterlunds val av repertoar och den förnyelse som det innebar när Beppe Wolgers började skriva svenska sångtexter till henne. Även Bruér (2007) skildrar hur svenska sångtextförfattare som Wolgers visade att det gick att sjunga jazz på svenska. I ett avsnitt om vokalrepertoar och sångtexter ställer Bruér (2007) frågan om vad sångtexter i allmänhet har för betydelse i jazzmusik:

Det kan vara intressant att fundera över om en sjungen text till ett jazzstycke främst har en semantisk eller musikalisk betydelse; troligen pågår en pendelrörelse mellan de olika fälten, en pendelrörelse som kan te sig olika från gång till gång och mellan olika lyssnare. (Bruér 2007:139)

I en tidigare studie har jag undersökt sångtexter framförda av svenska jazzsångerskor i skivinspelningar och där närmast mig frågan om jazztextens funktion (Hellström 2012). I Shiptons jazzhistoria (2001) är han kritisk till jazzsångares brist på förnyelse och menar att alltför många lutar sig mot en gammal jazztradition. Sångaren Abbey Lincoln ses som ett av undantagen då hon framför nya sångtexter med ett samhällsengagemang. Arvidsson (2012) berör hur fokuset på sångtexters innehåll bryter mot jazzens idiom och lyssnarkonventioner. Att uppmärksamheten riktas mot en längre berättande sångtext i ett verk hör snarast till förhållningssätt inom populärmusiken, menar han. I Szweds studie om jazzsångerskan Billie Holiday (2015) skildras hur sångerskan i sina rytmiska och melodiska variationer aldrig tappar fokus på vad texten vill berätta. Här förs också ett intressant resonemang om hur framförandet av sångtexter kan sätta gränser för sångares möjlighet att improvisera.

Genregränserna har alltmer luckrats upp och många av dagens jazzsångare hämtar influenser utanför det regelrätta jazzfältet. Under 1990-talet kom flera nya jazzsångare fram på den svenska sångscenen som komponerade sin egen musik och skrev egna sångtexter, ofta på engelska. Till skillnad från äldre svenska jazzsångare, som oftast var autodidakter, har många numera en formell musikutbildning. Kvinnor dominerar sångarutbildningarna i alla genrer och på den svenska jazzscenen är de flesta sångare kvinnor (Arvidsson 2011; Hellström 2012). I denna artikel undersöks tre sångerskor som med cirka tjugo års mellanrum tolkar sångtexter som skrivits till Gullins musik.

Studiens syfte, material och utgångspunkter

Syftet med denna studie är att undersöka och jämföra hur olika textförfattare skapat sångtexter till Gullins musik, vad dessa sångtexter förmedlar och dessutom hur dessa texter tolkas av olika interpretter. Jag har valt att jämföra tre av de fyra svenska sångtexter som hittills skrivits till Gullins komposition ”Danny's Dream”, samtliga utgivna på skiva: Petter Bergmans text i Nannie Porres tolkning från 1976, Gunnel Mauritzons text, tolkad av henne själv 1996 samt Lisa Nilssons text som hon framfört 2013 (på skiva 2019).⁴ Att de tre sångtexterna alla utformats till samma komposition gör det möjligt att jämföra hur olika sångtextsförfattare gått till väga för att sätta ord till denna välkända musik, dessutom med allt större avstånd tidsmässigt till originalets tillkomst. De tre sångare som framför de sångtexter jag studerar har också valt olika strategier för att få en text att sjunga till Gullins musik:

4. De inspelningar som undersöks i artikeln går alla att ta del av på Spotify. Efter artikelns färdigställande har Amanda Ginsburg spelat in en ny textsatt version av ”Danny's Dream”, på albumet *I det lilla händer det mesta* (2020).

genom att anlita en textförfattare (Porres), genom att delvis använda en befintlig text (Mauritzson), genom att skriva en helt egen text (Nilsson) till "Danny's Dream". I studiet av respektive sångtext vill jag undersöka vilka motiv, stämningar och känslor som förmedlas i texterna och i tolkningen av dem. Dessutom vill jag söka belysa hur de olika sångtexterna i mer formell mening samspelar med Gullins musik.

Jag har helt avstått ifrån att belysa de bägge engelskspråkiga sångtexter som skrivits till "Danny's Dream". Dessutom undersöker jag inte Eva Sjöstrands svenska text som till skillnad från övriga sångtexter till "Danny's Dream" ingår i en teaterpjäs och bör ses som en del i den berättelse om Gullin som pjäsen behandlar.⁵ Bo Sundströms inspelning av "Danny's Dream" 2018, där han tolkar Nilssons text, kommer kortfattat behandlas. Jag avser att förhålla mig beskrivande och analytiskt i mina jämförelser av de olika sångtexterna där även en tolkande akt ingår då jag söker avläsa stämmningslägen i texter och inspelningar.⁶

I mitt studium av respektive text och interpretation utgår jag från de olika sångtexterna dels som läst text, dels genom att studera orden i framförandet, det vill säga *fonotexten*, lanserat av Ulf Lindberg (1995) i hans undersökning av rocktexter. Även Karin Strand (2003) använder begreppet fonotext i sin studie av sentimental populärsång för att skilja ut hur texten uppfattas som läst text och hur den upplevs i en inspelning med en viss artist som riktar sig mot en publik. Studiet av fonotexten kan liknas vid en sorts "dramatisk fiktion", skriver Strand, där sångaren själv kliver in på scenen och präglar texten genom sin vokala gestaltning:

Den text som kanske såg entydig ut i tryckt form får i den vokala gestaltningen liv: här tillkommer agerade attityder till texten som bidrar med en väv av betydelselagringar, såsom präglningar av ironi, innerlighet eller trovärdighet. (Strand 2003:77)

Två svenska poeter, Petter Bergman och Sonja Åkesson, blir aktuella för mitt arbete, den ena som sångtextförfattare, den andra som inspirationskälla i skapandet av en sångtext till "Danny's Dream". Jag har tagit hjälp av två litteraturvetenskapliga studier för att få en ökad förståelse för dem: dels Paul Tennngarts studie *Romantik i välfärdsstaten* (2010), där Petter Bergman är en av de studerade poeterna, dels Amelie Björcks studie i Sonja Åkessons författarskap (2008). Litteraturvetaren Eva Lilja har också skrivit en artikel (2011) som specifikt tar upp Åkessons dikt "Julvisa", den dikt som används av Gunnel Mauritzson.

Johan Franzon har utvecklat tankar om sångöversättning i flera artiklar utifrån sitt avhandlingsarbete om musikalöversättning från 2009. I mina jämförelser finns ingen ursprunglig text att ta hänsyn till, så som i översättningsarbetet, men väl en föregiven melodi som kräver vad Franzon kallar "prosodisk musikanpassning", där språkmelodi och musikens melodi helst ska följas åt på ett naturligt vis. Franzon förtydligar vad som avses, i en artikel om sångöversättning:

5. Lina Nybergs engelska text under titeln "Danny's Dreaming" framförs av Viktoria Tolstoy (på skiva 2005). I en amatörinspelning från 1971 framför Göteborgs kammarkör i samarbete med Lars Gullins kvartett "Danny's Dream", med engelsk text av Philip Tagg (finns i SVA:s jazzsamlingar och 2016 utgiven på Caprice Records). Sjöstrands text framförs i pjäsen *Ljus.Gullin*, som spelades 2008–2009 i Riksteaterns regi.

6. Jämför Hellström (2012) där undersökningen utgår från en hermeneutisk ansats i tolkning av sångtexter.

Musiken ger ett mönster som texten kan väntas följa i fråga om tonfall, accenter, frasgränser och i vissa fall tonlängd-vokallängd och tonkvalitet-vokalkvalitet. Gör den det låter den sjungna texten prosodisk naturlig. (Franzon 2010:4)

Rimmönster, upprepningar och ljudlikheter i en sångtext ger den struktur, det är komponenter som håller texten samman. Språkljudens placering i förhållande till melodi och rytm liksom klangsammanställningar påverkar också textens sångbarhet.

Kompositionen ”Danny's Dream”

Jan Bruér (2007) ägnar ett helt kapitel åt ”Danny's Dream”. Här ingår en utförlig beskrivning och analys av kompositionen, som blir en viktig referens för min undersökning då jag inte kommer genomföra någon egen musikalisk analys. Bruér beskriver styckets intima karaktär:

Danny's Dream är en sannskyldig ballad, en berättande visartad melodi, i det lilla formatet, intim till sin karaktär och utformning; ett ovanligt stycke Kleinkunst i den svenska jazzhistorien. Den korta kompositionen är innehållsrik med sina kontrasterande temadelar. (Bruér 2007:95)

Kompositionens hela tema är endast 22 takter långt. Melodin inleds och avslutas i f-moll, men stycket pendlar mellan f-moll och Ass-dur (tonikaparallellen). Melodins höjdpunkt kommer, enligt Bruér efter fyra takter och går i dur, i vad han beskriver som ”stora jublande språng” (ibid). Harmoniken är relativt konventionell, förutom i den avslutande delen där ackorden är mer färgade i en blandning av dur- och mollackord. Den visartade melodin till ”Danny's Dream” kan inbjuda till sång, men ingen av de sångare jag studerat sjunger exakt efter notbilden eller originalinspelningen, utan modifierar melodi och rytmik i sina tolkningar, vilket jag återkommer till.

”Danny's Dream” spelades in med Gullins barytonsax kompad av elgitarr, kontrabas och trummor i ett lugnt tempo. Sättningen var ovanlig men spelstilen var typisk för cool jazz, enligt Bruér. ”Det vilar en lugn och tillbakahållen stämning i stycket. Musiken framförs legato, utan några större dynamiska styrkeskillnader.” (Bruér 2007:96)

Gullin har själv berättat hur de första takterna till ”Danny's Dream” kom till honom under en sjukhusvistelse, där han behandlades för sitt svåra narkotikamissbruk:

Jag hade tagits in på sjukhus ett tag för att vila upp mig. Plötsligt en morgon började den här saken växa inom mig. Det första jag hörde när jag vaknade upp var de första, inledande takterna till 'Danny's Dream'. (Knox & Lindqvist 1986:51)

När ”Danny's Dream” spelades in var Gullins dåvarande fru Gerd och sonen Danny, ännu ej fyllda fyra år, närvarande i studion. Många tagningar gjordes och till slut blev några kvar som Gullin hade svårt att välja bland, så han bad Danny att välja. Efter att ha lyssnat valde så Danny den version som sparades. Trummisen på inspelningen, Robert Edman, var den som föreslog titeln, då han tyckte att stycket lät som en vaggvisa (Bruér 2007:91).

”Danny's Dream” i Nannie Porres tolkning

Nannie Porres var alltså den första sångerska som framförde ”Danny's Dream” vokalt på skiva. Hon är född 1939 och fick sitt stora genombrott som jazzsångerska i slutet av 1950-talet, då hon blev en av medlemmarna i den nybildade gruppen Jazz Club 57 och där träffade musiker som hon kom att samarbeta med genom hela sin musikkariär. Inte minst pianisten i gruppen, den tio år äldre Claes Göran Fagerstedt, blev en viktig samarbetspartner och läromästare. Med honom hade hon redan 1956 haft ett engagemang i Råsta Park där Lars Gullin var en av medmusikerna. Nannie Porres samarbetade med flera musiker som spelat med Gullin, inte bara Fagerstedt utan även yngre musiker som tenorsaxofonisten Bernt Rosengren och pianisten Lars Sjösten, som alla medverkar på hennes skiva *Närbild* (1976). Gunnar Lindqvist var både Porres och Gullins producent. Lindqvist hade producerat *Portrait of My Pals* 1964, som blev Gullins återkomst till den svenska scenen och till ett produktivt musikskapande efter en mångårig frånvaro (Knox & Lindqvist 1986:103). Lindqvist stöttade därefter Gullin personligt och konstnärligt i flera avseenden och de blev också goda vänner.

Nannie Porres hade främst sjungit på engelska, men på *Närbild* tolkade hon enbart svenska texter. På skivan finns klassiska visor i jazzarrangemang så väl som nyskrivna texter och musik. ”Danny's Dream” framförs på spår två på LP:ns B-sida under sin ursprungliga titel. Lars Gullin kontaktades för att skriva arrangemanget, men då Porres ändrat tonarten till g-moll (i stället för originalets f-moll) kunde Gullin inte få till något arrangemang, han hade svårt att förhålla sig till den nya tonarten.⁷ Gullin avled oväntat den dag inspelningen av ”Danny's Dream” var planerad att genomföras. Pianisten Lars Sjösten hade då redan tagit över uppdraget att skriva ett arrangemang. Porres kom själv med förslaget att poeten Petter Bergman skulle skriva en sångtext till ”Danny's Dream”.⁸ Att texten genom detta val av en professionell författare skulle kunna få en verkshöjd som kunde komma i nivå med Gullins musik var kanske en förhoppning. Texten kom alltså till medan Lars Gullin ännu levde. Ytterligare en text av Petter Bergman framförs på *Närbild*: ”Det finns”, med musik av Bernt Rosengren.

7. I Lindqvists kommentarer sägs felaktigt att Nannie Porres inspelning går i bess-moll, vilket ska vara g-moll, med parallelltonart Bess-dur (Knox & Lindqvist 1986:148).

8. Nannie Porres var bekant med Petter Bergmans fru (Hellström 2009:50).

Petter Bergman var några år äldre än Nannie Porres, han var född 1934. Bergman hade som ung poet på 1950-talet tillhört den så kallade Metamorfosgruppen, men lämnade rörelsen då han inte delade

gruppens konservativa värderingar. Efter en period med mer politiskt inriktad diktning gick Bergmans författarskap in i ett nytt skede under sjuttioalet, som Paul Tennygart (2010) beskriver som mer metapoetiskt och språkkritiskt. Diktsamlingen som inledde detta skede, *För att överleva*, kom 1976, alltså samma år som Porres skiva *Närbild* släpptes. Bergman hade också ett stort intresse för jazzmusik. Som tonåring hade han en önskan om att bli jazzpianist och genom hela hans författarskap har musiken varit ett viktigt motiv i hans poesi.⁹ I många av Bergmans dikter ”upprättas också formella och strukturella analogier till musik”, skriver Tennygart och citerar Lars Forssell som beskrivit Bergmans diktning i musikaliska termer: ”ett virrvarr av ackord, kontrapunktiska inrim, harmoniserade vokaler, variationer, omtagningar och genomföringar” (Tennygart 2010:223).

Det var alltså en musikkunnig poet med förståelse för jazzmusik som fick uppdraget att skriva texten till Gullins berömda komposition. Hela texten presenteras här, med den interpunktion den har utskrivet i notutgåvor (1997 och 2003):

*Vill du fly så fly till mig.
Varje by är nära dig.
Mörkt rum och ett enda ljus:
runt om alla tända hus.
När vi flydde kom vi ut i intet:
i vårt rum är allting slitet.
Det är allt som vi kan se
på vår drömda odysseé.
Är vi längre ens som vi var?
Nätterna efter, nätterna före, natten som täcker natten.*

Bergmans text är mångbottnad, men drömmen och natten finns tydligt närvarande i texten. Här finns också en spänning mellan ett rum som en stationär plats och en större värld som anas utanför och som väcker en längtan. I texten finns ett ”vi”, ett jag och ett du som befinner sig i detta mörka rum. En värld, möjligen en stad, breder ut sig utanför rummet, med tända hus. I texten återkommer flykten som ett tema: inledningsvis som en inbjudan: ”Vill du fly så fly till mig”.¹⁰ Redan i textens andra rad vidgas perspektivet med hjälp av den andra personen: ”Varje by är nära dig”.

Det mörka slitna rummet kan upplevas som en gemensam värld, som både är trygg och trång. Längre fram i texten återkommer flykten, den leder ”ut i intet”. Den gemensamma inre resan, ”vår drömda odysseé”, verkar inte kunna ta de bägge bort från det slitna rummet: ”Det är allt som vi kan se / på vår drömda odysseé”. En gemensam historia av upprepningar kan anas då jaget i slutet av texten frågar sig: ”Är vi längre ens som vi var?” Sen breder natten ut sig, i ett ”efter” och ett ”före” mot ”natten som täcker natten”.

9. Bergman var också redaktör för en antologi som behandlade jazz i dikt och bild och hade även gjort jazzprogram för radion (Tennygart 2010:222–223).

10. Bruér uppfattar inledningen av Bergmans text som ”stillsamt imperativ”, i analogi med inledningen av musiken som beskrivs som ”ett enkelt men stilla uppfodrande vistema” (2007:95, se även not 35 på sidan).

Journalisten Lena Larsson gör sin tolkning av Bergmans text till "Danny's Dream" på omslaget till LP:n *Närbild*. Hon kanske utgår från titeln då hon beskriver att texten handlar om en liten pojke som ligger och drömmer. I så fall kan det "jag" och det "du" som finns i texten vara en förälder och ett barn. Texten blir i en sådan tolkning mer rofylld och med ett sovande barn i centrum kan musiken bli till den vaggvisa som gett stycket dess titel (se ovan).

I den text som Petter Bergman skrivit till Bernt Rosengrens musik, stycket "Det finns" (spår fyra på skivans A-sida) finns också ett rum men det vidgar sig mot något större. Tonen är på det viset mer optimistisk än i "Danny's Dream". I slutraderna i texten formuleras ett budskap: "Det finns ett hem i världen för dom som satsar sina liv / Det finns ett rum för oss bortanför väggens rum / Det finns en tid bortom vår tid".¹¹ Något sådant budskap går inte att utläsa i texten till "Danny's Dream".

Rytmsikt följer sångtexten till "Danny's Dream" melodin, men med några melismer på sextondelar, där alltså ett ord är utskrivet över flera toner (exempelvis i takt 6 och 8). Texten är rimmad med parvisa slutrim genom större delen av texten. I textens början finns även rim inne i raderna, som inledningsfrasen, där "fly" rimmar på "by". Som poet har Bergman, som nämnts, uppmärksammats för ett musikaliskt språk och återkommande klångsammanställningar binder också ihop denna sångtext. Som exempel används vokalljudet "u" i rad tre och fyra (kort och långt u): "runt", "rum" och i rimparet "hus – ljus". (Det är ett vokalljud Lena Larsson uppmärksammar i sin kommentar.) Vokalljudet "ä" är återkommande i de två avslutande radera: "längre", "ens", "nätterna", "täcker". Den mjukt sjungande konsonanten "n" är också frekvent i slutraden, i de upprepade orden "nätterna" och "natten".

Nannie Porres är en autodidakt sångerska som sjunger på gehör och hon har säkerligen inte studerat någon notbild när hon utformat sin tolkning av texten (Hellström 2009). Hon delar ibland upp tonerna på ett annat vis än vad notbilden förespråkar, vilket visar sig i studiet av fonotexten, alltså texten så som den framstår i inspelningen. Om någon notbild med inskriven text existerade vid inspelningstillfället är dessutom inte säkert. Den notbild jag refererar till har tryckts långt senare, men får ändå tjäna som jämförelsematerial tillsammans med originalinspelningen från 1954.

I inspelningen inleder cellisten Jan Neander med melodin så som Gullin själv spelade den, med några små utvikningar. Cellon ersätter på så vis barytonsaxen men ackompanjeras av gitarr, bas och trummor, precis som i originalinspelningen. Efter denna inledning, med alla sina referenser till Gullins egen inspelning, börjar Nannie Porres sjunga till ett rörligare komp, där Bernt Rosengrens tenorsaxofon också rör sig runt och samspelar med hennes sång. I andra A-delen spelar saxofon och cello i en gemensam stämma till sången. I slutet kommer cellon tillbaka i en coda som är ett direkt citat från Gullins eget solo i originalinspelningen.

11. Texten är här återgiven utifrån hur Porres framför den på skivan, alltså inte efter någon tryckt förlaga.

Ett studie av fonotexten visar hur Porres sjunger meloditonerna nästan så som de skrivits, men hon ändrar mycket i frasering och rytmik, med betydligt fler pauseringar och ofta med kortare notvärden än i originalet. De många enstaviga orden i Bergmans text ger henne också denna möjlighet. Hennes fraser börjar inte alltid på första fjärdedelen. Redan i de två första takterna låter hon en paus uppstå genom att hoppa över ”så” i texten. ”Vill du fly – fly till mig”. Hon sjunger också med egna betoningar och uppdelningar av ord och fraser, om man jämför med hur texten är utskrivet i notbilden. Ett exempel från takt 5 och 6 visar en mening som delas upp i små bitar i Porres framförande och att hon också betonar vissa ord (understruket här): ”Mörkt rum – å-å – ett – enda ljus”. Sångerskan varierar hela tiden fraseringen med liknande medel, något som också är utmärkande för hennes sångkonst i allmänhet, som ofta beskrivs som inspirerad av hur inte minst blåsare spelar. Texten är dessutom alltid viktig för Porres och orden är alltid tydliga i hennes interpretationer, vilket de också är här (Hellström 2009:34–36).



Figur 2. Nannie Porres 1970.
Foto: Christer Landergren.

Texten framförs tydligt och med allvar av Porres i ett jazzinriktat musicerande. Hennes tolkning lyfter en innerlighet som kan utläsas i Bergmans text. Cellospelet som ramar in Porres sånginsats förstärker denna känsla. Den mångtydiga sångtexten kan på så vis uppfattas som mer enkel och nära som fonotext än som läst text. Textens musikaliska kvaliteter bidrar till detta intryck. Bergmans följsamma text ger Porres möjlighet att rytmisera och utnyttja språkljuden på ett naturligt vis i samklang med musiken. Arrangemanget i sin helhet uppvisar tydliga referenser till Gullins egen inspelning.

”Julvisa” – Gunnel Mauritzsons tolkning

Gunnel Mauritzson är född 1961 och, liksom Lars Gullin, uppvuxen på Gotland. Hon är utbildad på Kungl. Musikhögskolan och har sedan 1998 arbetat där som lärare i folklig sång. Hon är också verksam som sångerska inom både svensk folkmusik och jazz. Hon har kommit att tolka Gullins musik vokalt i flera sammanhang.¹² Från 1985 till 1999 var Mauritzson medlem i den gotländska folkmusikgruppen Gunnfjans kapell, som gett ut flera skivor. Den egna gruppen Gunnel Mauritzson Band har under åren haft olika medlemmar, improvisationsmusiker som i sin verksamhet tagit intryck från många olika kulturers musik förutom den svenska folkmusiken.

På skivan *Silhouette* (1996) framför Gunnel Mauritzson Gullins musik tillsammans med det egna bandet, genomgående med svenska texter. På skivomslaget skriver Mauritzson att Gullins musik berört henne ”med sitt drag av nordisk folkton och svenskt vemod”. Det är det folkmusikaliska draget i Gullins musik hon och hennes medmusiker velat betona på skivan. En traditionell mazurka från Gotland framförs på skivan, i övrigt är all musik komponerad av Gullin men framförd i egna arrangemang av gruppen.

12. Uppgifter på Mauritzsons hemsida:
<http://www.gunnel.nu/p/om-gunnel.html>.
Hon erhöll Gullin-priset 2002.

Mauritzson har på skivan använt flera dikter av Verner von Heidenstam och även en av Viktor Rydberg, som parats med olika kompositioner av Gullin. Liksom tidigare körledaren Gunnar Eriksson har Mauritzson alltså sökt efter befintliga texter som kan passa till Gullins musik. Erikssons text till ”Människans dagar” (Gullin-kompositionen ”Decent eyes”) är formad utifrån Psaltaren och finns med på Mauritzsons skiva. Några av kompositionerna har fått nyskriven text av poeten Ylva Eggehorn. Mauritzson skriver på skivomslaget om bruket att använda både nyskrivna texter och äldre poeters verk, som ett sätt att få Gullins verk att ”bli en mötesplats för människor från olika tid och rum”.¹³

”Danny's Dream” framförs som andra spår på skivan, under titeln ”Julvisa”. Texten är skriven av Gunnel Mauritzson, men den är uttalat inspirerad av Sonja Åkessons dikt med samma titel. Mauritzson beskriver själv sin sångtext på skivomslaget som att någon tänker tillbaka på sin barndoms jular med både ironi och längtan. Sångtexten återges här, utskrivet efter hur den framförs i inspelningen:

*Förr i tiden orgelbrus
Riktig stämning, slädar, ljus
Sakta faller snö där vi far
Enkelt, målar vitt, ljust och klart
Och när kvällen kom far läste bibeln
Allt var bättre förr i tiden
Ingen otäck nöd när in
Barnen äter gröten sin
Länge dröjer tankarna kvar
Kattpälsen blänker
Undrar och tänker
Gammaldags jul förr i tiden*

Texten följer melodins mönster i stavelselängd, med många tvåstaviga ord i frasernas början. Texten börjar med ett lite svårjunget ord: ”Förr” i uttrycket ”Förr i tiden”, där ordet också markeras genom melodirytms starkt betonade etta. Trots vissa prosodiska svårigheter av sådant slag är texten ändå följsam gentemot melodin. Den är skriven med mestadels parvisa slutrim (så kallat orena rim som bygger på assonanser, till exempel ”far–klart”, ”tiden–bibeln”). Den avslutande raden kan sägas sammanfatta ämnet: ”Gammaldags jul förr i tiden”. Rimorden binder samman texten, som är associativt uppbyggd genom olika bilder. Här målas ett stämningsfullt vinterlandskap där man åker släde, kanske till julottan. En far som läser bibeln och barn som äter gröt befolkar så småningom dikten, liksom någon som i slutet av texten sitter och minns allt detta. Kanske är det en gammal person som med katten i knäet ser tillbaka på barndomen: ”Kattpälsen blänker. Undrar och tänker”. Ordet ”jag” finns inte utskrivet i texten, men väl ett ”vi”.

13. Citaten från skivomslag till CD:n *Silhouette* 1996, Sandkvie Records.

14. Jag utgår från *Sonja Åkessons Dikter*. PAN pocket 1999: 402–404. Sonja Åkessons dikt publicerades första gången i *Tidningen Vi*, julnumret 1966. (Uppgift i Lilja 2011.)

Sonja Åkessons dikt ”Julvisa” som inspirerat Mauritzson ingår i Åkessons diktsamling *Dödens ungar* från 1973.¹⁴ Åkesson är liksom både

Gullin och Mauritzson född och uppvuxen på Gotland. Att Mauritzson sjunger en traditionell mazurka från Gotland på skivan talar för att landskapet räknas som en betydelsefull hemvist för Gullintolkaren Mauritzson och kanske var det en gemensam geografisk hemvist som ledde henne till Åkessons poesi. Åkesson skrev också sångtexter och hon framförde även egna dikter till jazzmusik, vilket kan ha spelat in när Mauritzson valde denna dikt.

I Amelie Björcks studie (2008) om Sonja Åkessons poesi framhålls det talspråkliga, ironiska och vardagsnära uttrycken som något av Åkessons signum. Dikten ”Julvisa” har inte, trots titeln, en typisk visform, den har inte en regelbunden rytm och är inte heller genomgående rimmad. Det talspråkliga draget och ironin är däremot tydligt i dikten. Dikten är lång och uppdelad i 10 versgrupper. Den inleds med ett konstaterande:

*Förr i tiden var alla jular så gammaldags
alla hade den riktiga stämningen, sakta snöfall
och facklor och slädar och ljus
i alla fönster och orgelbrus
var det alltid om jularna förr i tiden*

Vad finns då kvar av Sonja Åkessons dikt ”Julvisa” i Mauritzsons sångtext? Mauritzson har lånat många detaljer från Åkesson när hon inleder sin egen sångtext: orgelbrus, riktig stämning, slädar, ljus, ord som associeras med en julstämning förlagd ”förr i tiden”. Mauritzson låter också hela sin sångtext avslutas med ett lån från Åkessons inledning: ”Förr i tiden var alla jular så gammaldags”. Men i Mauritzsons slutrad har meningen kastats om och har inte kvar sin ironiska ton: ”Gammaldags jul förr i tiden”.

Efter de inledande två raderna lägger Mauritzson till en egen berättelse om en vacker slädfärd: ”Sakta faller snö där vi far ...”. Därefter kommer fadern som läser bibeln in, följd av en lite ironisk utsaga om allt som var bättre förr. Fadern med bibeln finns också med i mitten av Åkessons dikt, där den följs av en salt kommentar i parentes: ”Far läste bibeln. / (Folk var så religiösa på jularna förr i tiden)”. Den gammaldags julen, med all sin traditionella julrekvisita, attackeras på så vis genom dikten (Lilja 2011:110). Åkessons dikt avslutas också i en ironisk ton, med kopplingar till dagsaktuella frågor:

*Det fanns ingen otäck världsnöd
och inga omöjliga idéer
om jämlikhet förr i tiden*

Mauritzson låter, liksom Åkesson, barnen äta gröt och har även med en rad om otäck nöd, men i hennes sångtext blir det något som inte tränger in i den julfrid som råder: ”Ingen otäck nöd når in / barnen äter gröten sin” heter det i hennes sångtext.

Den Åkesson-dikt som inspirerat Mauritzson har alltså satt vissa konkreta spår i hennes sångtext till "Danny's Dream", framför allt i ordvalet. Hon har utifrån dessa lån format en egen sångtext i rimmad form. Den delvis råa ironin i Åkessons dikt kan knappast anas i Mauritzsons text, och det ironiska tonfallet strider också mot hur Gullins musik uppfattas. Sångtexten förmedlar snarast en längtan tillbaka till en svunnen tid, som bättre svarar mot det svenska vemod Mauritzson säger sig uppleva i Gullins musik.

Sångerskan och hennes medmusiker lutar sig både mot folkmusik och jazzmusik i inspelningen. Tonarten har ändrats till a-moll och det hela inleds med fiolspel i en folkligt klingande melodislinga. Därefter tar Mauritzson vid och sjunger de första två raderna eftertänksamt i rubato. Hela texten framförs i ett långsamt tempo, där Mauritzson kompas av en jazzig pianotrio. Mauritzson sjunger mestadels i mjukt legato, men tar i något i raden "Allt var bättre förr i tiden". I raden "Barnen äter gröten sin" går hon upp en oktav, så som Gullin också spelar denna del av melodin i originalinspelningen. Efter sångpartiet spelar saxofon och fiol ett gemensamt mellanspel i folklig stil innan ett pianosolo i mer jazzig stil tar vid. Därefter framför Mauritzson hela texten igen utan att nämnvärt ändra något i framförandet, men nu är pianot mer rörligt i sitt samspel med sången. Allt avslutas som det börjar med den folkliga fiolens melodislinga, nu som en coda.

Mauritzson följer i sitt framförande för det mesta Gullins melodi så som den är skriven, men med en egen frasering. Hon avviker dock märkbart i durpartiet från melodin i takt 5 och 6, som framförs på samma vis som i takterna 7 och 8. Det som i Bruérs analys framstår som ett centralt parti i kompositionen, det han kallar "melodins höjdpunkt" har ändrats då det första intervallet minskas från en sext till en kvint (Bruér 2007:95). Detta upprepas även när sångkorus tas om.

Det har gått över 40 år sedan Gullins inspelning när Mauritzson gör sin tolkning av "Danny's Dream". Sångerskan och musikerna har utarbetat sin egen version av den berömda kompositionen. Deras arrangemang har inga tydliga referenser till originalet, men melodin är hela tiden igenkännbar, även om man i tolkningen tillåtit melodiska avvikelser. Studiet av fonotexten visar hur den traditionellt klingande folkmusikton som ramar in sångpartiet förstärker det nostalgiska draget i texten, där en gammaldags julstämning målas upp. Mauritzsons framförande av den egna sångtexten är snarare innerligt än ironiskt och det långsamma tempot understryker den eftertänksamma tonen i hennes tolkning.

Lisa Nilssons TV-framförande med egen text

Sångerskan Lisa Nilsson är född 1970 och från början utbildad dansare. Hon fick sitt stora genombrott som sångerska med sin tredje skiva *Himlen runt hörnet* 1992. Hon har under 2000-talet även skrivit och

producerat eget material, både musik och texter. Dessutom har hon enligt egen utsago breddat repertoaren och har bland annat samarbetat med flera jazzmusiker.¹⁵ Lisa Nilsson är dotter till jazzpianisten Gösta Nilsson och har även den vägen fått en god orientering i jazzmusik.

Lisa Nilsson framförde ”Danny's Dream” i det populära teveprogrammet *På spåret* 2013, då med egen text, vilket kan beskådas på YouTube.¹⁶ Denna liveinspelning presenteras också på skivan *På spåret* med gruppen Augustifamiljen (2019) under titeln ”I dunkel”. Jag saknar uppgifter huruvida texten skrivits av Lisa Nilsson för detta tillfälle eller om den redan existerade. Lisa Nilsson har även vid senare tillfälle (2016) framfört sin egen text till ”Danny's Dream”, då under den lite skämtsamma titeln ”Dagnys Dröm”.¹⁷

På spåret är en frågesport som utgår från olika geografiska platser, där musikbidragen ska illustrera frågorna. Vilka frågor som hört samman med framförandet av ”Danny's Dream” framgår inte av YouTube-klippet. Att arrangemanget även innehåller en folkvisa från Gotland (”Allt under himmelens fäste”) talar för att frågorna har något med denna ö att göra. Att Gullins 1950-talskomposition valts för att ingå i en populär TV-sänd frågesport 2013 vittnar om att stycket anses vara bekant för många av tittarna.

Lisa Nilssons text är den längsta av de sångtexter jag studerar, då den består av två strofer. Jag presenterar här den inledande strofen, utskrivet efter hur den framförs i TV-inspelningen:

*Gryningsljus kom väck mig ömt
Lys på allt min kropp har gömt
Drömmar lever kvar på min hud
Minnen lämnar spår som av ljud
från ett hungrigt hjärtas ömma längtan
dolt bland lakan i vår säng
Han kom ur skuggor, kom ur ljus
Fyllde rummen i mitt hus
Drömmar om en kvinna och man
Händer som lekte, ögon som smekte
liv i vårt jublande dunkel*

Lisa Nilssons rimmade text beskriver i två strofer en kärlekshistoria mellan en kvinna och en man. Textjaget drömmer om den jublande lyckliga tid som nu verkar vara över. Ordet ”drömmar” återkommer också i texten. I första strofen råder gryning, minnena är sinnliga och intima: ”Drömmar lever kvar på min hud”, står det i rad tre och mot slutet av första strofen blir drömmen tydligare: ”Drömmar om en kvinna och man. Händer som lekte, ögon som smekte”.

I andra strofen råder ett skört skymningsljus, vardagslivet med strider blandat med lyckliga stunder har tagit över. ”Drömmar om en tid som

15. Se Lisa Nilssons hemsida <https://lisnilsson.se/#biografi>

16. <https://www.youtube.com/watch?v=yiFaz5p4xxo>

17. Lisa Nilsson framförande på Jazzens museum i Kolbäck 2 juli 2016 nämns i en artikel. Se: <https://www.magazin24.se/kolback/lisa-nilsson-trollband-pa-jazzens-museum/bbbpgc!6v1bfiDyVSlrguBtb@VRwQ/>

försvann”, heter det i tredje raden. En förändring i känsloläge mellan strof ett och två anas också i hur ett ord förändras i meningar som annars är likadana. Till exempel har ”ett hungrigt hjärtas ömma längtan” i strof ett ändrats till ”ömma klagan” i strof två. Stroferna slutar nästan likadant, men ett ”jublande dunkel” har blivit ”skimrande dunkel” i den allra sista raden i strof två.

Texten följer i stort melodins fraslängder och stavelsemönster. Ordens klanger är ofta mjuka, liksom textinnehållet som inte innehåller några explosiva bilder utan mer kretsar kring ömhet och längtan i en lite vemodig ton. Sångerskan som även satt ord till melodin kan ha provat ut klang och språkljud genom att sjunga dem och på så vis format en sångbar text. I Nilssons text kan man finna klangsammansättningar, som ett varierat u-ljud i första strofens rimpar: ”hud-ljud” och ”hus-ljus”, en vokal som återkommer i den avslutande raden: ”jublande dunkel”. Detta liknar de klangsammansättningar Petter Bergman använder i sin sångtext, vilket jag tidigare visat. Nilssons text innehåller flera trestaviga ord, som i inledningens ”gryningsljus” som korresponderar med den andra strofens ”skymningsljus”. Andra strofen innehåller bland annat orden ”månskensklart” och ”skimrande”. Ordens längd påverkar hur textens flöde och rytm samspelar med melodin och hur tonerna binds samman, vilket visar sig i studiet av fonotexten.

Lisa Nilsson sjunger ackompanjerad av teveprogrammets husband Augustifamiljen. Liksom i originalinspelningen ingår en gitarr (här akustisk), en barytonsax samt bas och trummor i kompet, men även ett dragspel. Arrangemanget liknar originalet i hur man ackompanjerar melodin i efterslag. Saxofonen spelar ibland en enkel stämma till sångfraserna och även lite improviserade inpass. Tonarten har ändrats till a-moll. Tempot är långsamt och Nilsson sjunger melodin i legato med långa toner. Hon gör någon gång en överbindning mellan sångens fraser genom att hålla ut en ton lite extra och även någon smärre melodiutsmuckning, men håller sig annars mycket nära originalmelodi och frasering i ett samlat och liksom koncentrerat framförande med tydliga ord. I ett mellanspel mellan stroferna spelar saxofonen, som tidigare nämnts, en del av den gotländska folkvisan ”Allt under himmelens fäste”, som också kommer igen i en coda, en visa som även gotlänningen Gullin brukade framföra under sin livstid. Liksom på Mauritzsons Gullin-skiva finns här alltså en anknytning till Gullins barndomsmiljö.

I Lisa Nilssons framförande blir Gullins musik till en melodi som får bära en berättelse. Hennes musikaliska tolkning av ”Danny's Dream” kan också ha formats av uppdraget att tydligt presentera en komposition som ingår i en frågesport. Hennes text uttrycker starka känslor och handlar, som så många sångtexter, om kärlek och beskriver ett skeende som utgår från ett textjag och där drömmar är ett genomgående tema.



Figur 3. Lars Gullin i Stockholm 1970. Foto: Christer Landergren.

Bo Sundströms tolkning

Nilssons text har tilltalat ännu en framgångsrik sångare, Bo Sundström. Fem år senare, 2018, sjunger han Lisa Nilssons text på sin jazzskiva *Mitt dumma jag*, då under titeln ”Danny’s Dream”. På skivan framför Sundström svenska texter, översättningar som han mestadels skrivit själv till kända jazzklassiker. ”Jazz för mig är coolness, vemod, nostalgi och sorg”, skriver han i texten till skivan. Sundström framför endast första strofen av Nilssons text, men skriver i skivans texthäfte att Lisa Nilsson ”perfekt fångat [Gullins] melodi i ord”. Han ger sin tolkning av stycket när han fortsätter:

Gullin fick låten i huvudet en tidig morgon, det hörs, det ligger en gråskimrande morgondimma över tonerna. Natten ger vika för ljuset. Vargtimmen är över. Nu väntar en ny dag.¹⁸

Gullins egen berättelse om hur ”Danny’s Dream” kom till honom i drömmen återges alltså av Sundström. Nilssons text med sina ”drömmar om en kvinna och man” kan också passa in i hans vemodiga och tillbakablickande tolkning. Sundström avviker en del från hur melodin ursprungligen är skriven i sitt framförande, men i arrangemanget finns tydliga referenser till Gullins originalinspelning och här finns också ett längre barytonsaxofonsolo. I Sundströms tolkning och i hur Gullins komposition presenteras på skivomslaget blir ”Danny’s Dream” en i raden av jazzklassiker som tolkas genom ett nostalgiskt retro-filter.

Sammanfattande kommentar

När Petter Bergman skrev sin sångtext till ”Danny’s Dream” var Gullin fortfarande en aktiv musiker. Även om det då var över 20 år sedan originalet spelades in kunde Gullin uppfattas som en samtida konstnär

18. Bo Sundströms kommentarer i texthäftet till CD:n *Mitt dumma jag*, *Svensk jazz*. (2018 Sony Music).

av Nannie Porres och hennes medmusiker. Porres inspelning har också den starkaste jazzanknytningen av de inspelningar jag studerat, inte minst i hur Porres musicerar i sitt framförande av texten. Bergmans text är mångbottnad och tidlös, den utspelar sig om natten i ett slitet rum, en plats som kan uppfattas som både trygg och trång. Det ”vi” som finns i texten är inte tydligt definierat, det kan handla om ett kärlekspar så väl som om ett barn och en förälder.

Gunnel Mauritzson med sin starka förankring i svensk folkmusik framför sin text på en skiva med ett uttalat syfte att tolka Gullins musik utifrån folkmusiken. Stämningläget i hennes sångtext, trots lån och inspiration från en ironisk dikt, är tillbakablickande och nostalgiskt och förmedlar ljusa minnen av en förgången tid. Arrangemanget är det som mest avviker från Gullins originalkomposition av de inspelningar jag här studerat. Med ett större avstånd tidsmässigt till originalet har friheten ökat att tolka Gullins musik utifrån egna musikaliska preferenser, riktad till en delvis ny publik utanför jazzens domäner.

Lisa Nilsson har med sin bakgrund i populärmusik skrivit en text med två strofer till ”Danny's Dream”. Det är den enda av de tre behandlade sångtexterna som är en ren och tydlig kärlekstext. Gullins komposition ingår i en jazztradition, men i Lisa Nilssons framförande är den berättande texten helt central, något som kan sägas bryta mot jazzkonventioner, men följer trenden med sångerskor som tolkar egna sångtexter. Nilssons text är också den enda av de studerade sångtexterna som spelats in av ännu en artist: Bo Sundström. I hans tolkning framförs texten i en tydligare jazzkontext, där ett nostalgiskt drag förstärks. Gullins musik väcker inte bara vemod utan minner om en förfluten tid.

Kan man då finna gemensamma drag i dessa tre sångtexter till ”Danny's Dream”? Att musiken ofta uppfattas som vemodig märks också i det stämningläge sångtexter och fonotexter förmedlar. Drömmar är också återkommande, tydligt i Bergmans textrad om en drömd odysse men även i Nilssons text som beskriver drömmar och minnen som kretsar kring ett kärlekspar. Den ursprungliga titeln kan spela in här. Mauritzsons text har inte med ordet ”dröm” men behandlar ett förflutet som har drömska drag i de minnesbilder som målas upp. Ingen av sångtexterna uppvisar ett budskap; något körledaren Eriksson efterlyste när han sökte sångtexter till Gullins musik. Det handlar snarare om lyriska texter, där känslomässigt färgade bilder och stämningar förmedlas. Texterna förstärker på så vis en känsla som kan ha väckts av den stillsamma och vemodiga musiken. Varken textinnehåll och framförande kontrasterar mot musiken, så som jag uppfattat det, inte ens särskilt märkbart i Mauritzsons version, där en ironiskt färgad textförlaga bara lämnat en vag antydning till ironi i Mauritzsons egen sångtext och inspelning.

Sångtexter är ett komplext studieobjekt; inte bara texternas semantiska innebörd utan hur de låter och klingar är viktiga ingredienser som också påverkar sängbarheten. I denna kortfattade jämförelse har jag

endast antytt fenomen som klangsammansättningar och rimflätning, som blir viktiga musikaliska komponenter i en sångtext. Poeten Petter Bergman har nog medvetet arbetat med sådana medel när han formade sin sångtext till Gullins musik. Det ger språkljud för interpreten Nannie Porres att spela med i sitt musicerande. Mauritzson och Nilsson kan som sångare själva ha prövat ut sångbarheten i sina texter. Att ordens längd påverkar framförandet, dess flöde och hur texten fraseras, är ett spännande spår som förtjänar att utvecklas i nya studier av sångtexter och dess samspel med musiken.

Trots att det går att finna likheter i dessa tre sångtexter till ”Danny's Dream” är det mest slående att de är så olika. Dessutom kan man fundera över behovet av att skapa nya texter till samma musikstycke och inte återanvända den text som redan finns?¹⁹ Den första sångtexten till ”Danny's Dream”, det vill säga Petter Bergmans text, har hittills endast spelats in av Nannie Porres, men Gunnel Mauritzson har enligt uppgift framfört texten under en minneskonsert till Gullin. Hon har också framfört Sjöstrands text till ”Danny's Dream”.²⁰ Hon är därmed en interpret som har erfarenhet av att sjunga olika texter till Gullins populära komposition. Tiden får utvisa om fler sångtexter tillkommer till ”Danny's Dream” för henne och andra att tolka. Min förhoppning är att detta försök att studera hur några sångtexter formats och tolkats i samspel med Gullins musik kan inspirera till fler och fördjupade studier om sångtexter till svenska jazzkompositioner. ■

Referenser

Otryckta källor

Fonogram

- Augustifamiljen 2019. *På spåret* (Playground Music: PGMLCD143).
- Gullin, Lars (Lars Gullin Quartet) 1954. *Danny's Dream* (Metronome: MEP 75).
- Gullin, Lars 1992. *The Legendary Years. Vol 5.* (WEA: WEA 9031-5576-2).
- Gullin, Lars & Göteborgs kammarkör 2016. *Skillingaryd 1971* (Caprice Records: CAP 60013).
- Mauritzson, Gunnel 1996. *Silhouette* (Sandkvie: SRCD 04).
- Nilsson, Lisa 1992. *Himlen runt hörnet* (Diesel Music: Diesel L-6).
- Porres, Nannie 1992. *Nära 1976–83* (Odeon: 1364662).
- Porres, Nannie 1976. *Närbild* (EMI: 7C 062-35293).
- Sundström, Bo 2018. *Mitt dumma jag. Svensk jazz* (Sony Music: 19075806602).
- Tolstoy, Viktoria 2005. *My Swedish Heart* (ACT 9705-2).

Internetkällor

- Gunnel Mauritzson hemsida: <http://www.gunnel.nu/p/om-gunnel.html> (senast besökt 29 april 2020).

19. Furia (1992) undersöker bland annat sångtexter som i efterhand skrivits till amerikanska jazzkompositioner. Bruér (2007) tar upp flera av de svenska sångtexter Beppe Wolgers skrivit till amerikanska standardmelodier, som framgångsrikt tolkades av Monica Zetterlund. Jazzmusikern Lars Färnlöfs komposition *Att angöra en brygga*, med text av Alfredson och Danielsson, är ett exempel på en helsvensk klassiker som lanserats av Zetterlund. Det genomslag en viss inspelning med en populär artist får kan vara en förklaring till att vissa sångtexter blir lika eviga som melodierna.
20. Enligt uppgift i Svensk mediedatabas har Mauritzson sjungit ”Danny's Dream” med Petter Bergmans text vid en radiosänd minneskonsert 2003. Dessutom har hon framfört Eva Sjöstrands text till ”Danny's Dream” i föreställningen *Ljus.Gullin* 2008–2009, enligt uppgift på Mauritzsons hemsida.

Lisa Nilsson hemsida: <https://lisaniilsson.se/#biografi>
(senast besökt 15 april 2020).

Lisa Nilsson TV-framträdande i *På spåret*, SVT1 18 januari 2013.
Tillgänglig genom Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yiFaz5p4xx0>
(senast besökt 15 april 2020).

”Lisa Nilsson trollband på Jazzens Museum” *Magasin24*, 3 juli 2016:
<https://www.magazin24.se/kolback/lisa-nilsson-trollband-pa-jazzens-museum/bbbpgc!6v1bfiDyVSIrguBtb@VRwQ/> (senast besökt 10 april 2020).

Litteratur

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

Arvidsson, Alf 2012. “Jazz, Popular Music and Gender; the case of Lill Lindfors”. *Jazz, Gender, Authenticity – Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference*. Aug. 2012: 96–103. http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf
(senast besökt 13 april 2020).

Bergman, Petter 1976. *För att överleva*. Stockholm: Bonnier.

Björck, Amelie 2008. *Sonja Åkesson*. Stockholm: Natur och Kultur.

Bruér, Jan 2007. *Guldår & krisår: svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Diss. Stockholms universitet. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Franzon, Johan 2009. *My Fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning*. Diss. Helsingfors universitet.

Franzon, Johan 2010. *Att översätta sånger är att välja bort*. <https://journals.lub.lu.se/IASS2010/article/view/5029/4464> (senast besökt 11 mars 2020).

Furia, Philip 1992. *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. New York: Oxford Univ. Press.

Gorlée, Dinda L (red.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.

Gustafson, Klas 2003. *Beppe: biografien*. Stockholm: Bonnier.

Gustafson, Klas 2009. *Enkel, vacker, öm. Boken om Monica Zetterlund*. Stockholm: Leopard.

Ejeby, Bo (red.) 1988. *Göteborgs kammarkör 1963–1988*. Göteborg: Kören.

Hellström, Viveka 2009. *Vägen till orden som svänger. En studie om jazzsångerskan Nannie Porres*. FoU-projekt. Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, Stockholm. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:583223/FULLTEXT01.pdf> (senast besökt 1 september 2020).

Hellström, Viveka 2012. *Från viskningar till rop. Närstudier av fem kvinnliga Jazz i Sverige-röster*. Master. Stockholm: Kungl Musikhögskolan <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:550503/FULLTEXT01.pdf>

van Kan, Mischa 2016. *Swingin' Swedes. The Transnational Exchange of Swedish Jazz in the US*. Diss. Göteborgs universitet.

Knox, Keith & Lindqvist, Gunnar (red.) 1986. *Jazz Amour Affair. En bok om Lars Gullin*. Stockholm: Svensk musik.

-
- Lilja, Eva 2011. "Välsignade jul. Tradition och motstånd i Sonja Åkessons juldikter". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4 (2011): 105–123.
- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text: ord, musik och mening*. Diss. Lunds universitet.
- Shipton, Alyn 2001. *A New History of Jazz*. London: Continuum.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar: text och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Umeå universitet. Skellefteå: Ord & visor.
- Sjösten, Lars & Lindqvist Gunnar (red.) 2003. *The Music of Lars Gullin: 75 Compositions*. [Musiktryck]. Stockholm: b Ed. Suecia.
- Szwed, John 2016. *Billie Holiday, the Musician and the Myth*. New York: Penguin Books.
- Tenngart, Paul 2010. *Romantik i välfärdsstaten*. Lund: Ellerströms förlag.
- The Real Swede. Svenska jazzklassiker 1997* [Musiktryck]. Stockholm: KMH förlaget.
- Åkesson, Sonja 1999. *Sonja Åkessons dikter*. Stockholm: PAN pocket.

Reviews

BOOK

A Story to Every Dance

*The Role of Lore in
Enhancing the Scottish
Solo Dance Tradition*

Mats Melin

*Stockholm & Limerick:
Lorg-press. 2018.*

SIRI MÆLAND

Mats Melin si bok *A Story to Every Dance* er den første publikasjonen hans av fleire på eige forlag med mål om å ta fortida inn i framtida. Han ønskjer å formidle dansetradisjonar i Skotland og Cape Breton. Melin etablerte i 2017 sitt eige forlag Lorg. Lorg, skriv han, er skotsk gælisk for fotavtrykk eller å søke. Med ønskje om å gjera arkiverte danseskildringar tilgjengelege i trykte former og videoklipp, håpar han at dagens generasjonar av dansarar gjev dei nytt liv ved å dansa dei.

Med prosjektet sitt føyer Melin seg inn i ein europeisk etnokoreologisk tradisjon. Han er danseforskar, men med ei solid danse- og danseformidlarbakgrunn i dansetradisjonane han forskar på. Han ønskjer at kunnskapen hans skal bli brukt blant utøvarane. Sjølv nemner han Mats Nilsson, svensk danseetnolog, som inspirasjon. Som norsk etnokoreolog vil eg hevde at prosjektet hans også er svært nær dansehøistorikar og etnokoreolog Egil Bakka. Bakka har publisert mange bøker med danseskildringar og dansehøistorie som har vore i flittig bruk av den norske folkedansrørsla.

Boka omhandlar alle opphavshøistoriene som er knytt til den skotske solodanstradisjonen, dansar som er brukte i konkurransar og folkedansprogram, og som også er å finna på internett. Sjølv om *A Story to Every Dance* er mest retta mot kjennarar av dansetradisjonane og høistoriene, og er verre for ein utanforståande å forstå ut frå skildringane, er problemstillingane Melin tar opp kjente. Hypotesa hans er at dansehøistoriene kan ha vore viktige i ei tid når dansane ikkje lenger hadde meining som ein del av ei samtid kor dansane var «allemannseige», men kor dansarar, danselærarar eller andre trong ein grunn for å fortsetta å dansa dei, eller å forstå kvifor dei skulle bli dansa. Dette kallar Melin for 'meaning-making'. Høistoriene gjev forskjellig meining, anten i eit heroisk romantisk opphav, eller som han framhevar for mange av solo-dansane, for å gje dei ein spesifikk karakter og estetikk. Han viser også at desse dansane har gjennomgått betydelege endringar over tid når det gjeld estetikk, teknikk og rørslekvalitet. Men dette er vanskeleg å skriva om i skriftleg form. Det var først då eg søkte opp dansane på YouTube, og fekk treff etter treff frå dansekonkurransane at eg forstod kor mykje ballett-teknikk må ha påverka den skotske konkurranse-danstradisjonen.

Melin har også spurt danselærarar av i dag om dansehøistoriene fortsett har meining i dagens samtid. Han viser at sjølv om meiningane blant desse er delte, så gjev analysane av høistoriene og ideologi(ane) bak dei viktig kunnskap om danseformene og korleis desse har og endå påverkar utøvinga av danseformene i dag. Melin gjev dermed både danselærarane og utøvarane av dei skotske

solodanstradisjonane rikeleg tradisjonskunne til å tolka desse dansane som si samtidsutøving, med si meining, basert på fleire generasjonar av meiningsskaping.

Er så boka nyttig å lese for dei utafor primærlesargruppa av skotsk tradisjonsdansinteresse? Ho er sjølv sagt interessant som referanselitteratur for skiftande ideologiar i tradisjonsdans- og folkedansverda. Og for meg var det særleg innhaldet i to kapittel som fanga interessa mi – fordi dansane som er omtala i desse kan relatere seg til norsk og skandinavisk dansetradisjon – på norsk kalla ril og Slinkompass. Eg vil i det følgjande skildra kva som fanga interessa mi. I kapittelet om solodansen «The Highland Fling» refererer Melin til fleire kjelder som taler i retninga av dansenamnet hadde opphavet i nokre stegformer knytta til hornpipe eller reel-slåttar som også var nytta i gruppedansar. I ei kjelde frå 1842 av Robert Chambers refererer Melin:

Highlanders dance reels with great agility and are fond of introducing the steps ordinarily called the Highland Fling, which is of the character of dancing on each foot alternately, and flinging on the other in front and behind the leg which is dancing. (Chambers, 1842:560, i Melin, 2018:14)

Då eg las dette tenkte eg, er dette referanse til det me på norsk kallar for rilsteg og dets variasjonar? Då eg sjekka konkurranseforma av «The Highland Fling» på YouTube såg det absolutt ikkje slik ut. Dette viser anten kor vanskeleg det er å tolke stegformer ut av skrift, eller at konkurransedanseforma «The Highland Fling» har gjennomgått betydelege endringar over tid når det gjeld estetikk, teknikk og rørslekvalitet. Derimot, i kapittelet «The Sword Dance – Gille Chalum» gjev Melin klår referanse til Slinkompass, eller Skinkompass. Danseforma der to pinnar (sverd) vert lagt i ein kross og det gjaldt å sjå kven som klarte å dansa lengst mogleg, nærmast mogleg pinnane utan å røra dei. Les du Mats Melins bok får du kunnskap om alle dei ulike historiene som knyter seg til denne danseforma i skotsk tradisjon, og korleis dei er brukte til å inspirera og oppmoda den komande generasjonen til å danse!

Slik eg ser det er målgruppa til boka *A Story to Every Dance* fyrst og fremst til alle folka som anten dansar eller er oppteken av skotsk dansetradisjon. Melin klarer å flette historiene inn i ei kontekst av dansetradisjonar i endring, fortidig og nåtidig funksjon. Sjølv om historiene knytt til dansane er hovedmålet, får me også del i dansehistoria til sjølve dansane. Melin sitt prosjekt med å formidla si dansekunne til utøvarane av dansetradisjonane må vera ei gåve som eg håpar set i gang prosessar også i danseutøvinga, slik det har blitt gjort i norsk kontekst. For ein lesar som meg som ikkje kjenner dansetradisjonen i Skottland ville vedlagte videolenker, eller referansar til for eksempel YouTube hjelpe til med å forstå og skilja dei ulike solodansane som vert omtalt frå kvarandre, og også forstå dei betydelege endringane som har skjedd, og eventuelt dei parallelle stilforskjellane i dagens utøving. Parallelle stilforskjellar i dagens utøving vert ikkje tematisk omhandla, og ein kan forstå dette utifrå hovudbodskapet om dansehistoriene, men når endring i funksjon og *meaning-making* er eit stort sidetema vert ein danseforskar som meg som står utanfrå tradisjonen svært nysgjerrig på dei ulike tradisjonslinene i dagens utøving. Denne nysgjerrigheita ser det ut som Melin har tenkt å stille gjennom å publisere både danseskildringar, dansehistorier og visuelt dansemateriale frå Skotland og Cape Breton gjennom fleire publikasjonar på forlaget sitt Lorg-press. ■

BOOK

Theory, Method, Sustainability, & Conflict

An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 1

De-Colonization, Heritage, & Advocacy

An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 2

Public Ethnomusicology, Education, Archives, & Commerce

An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 3

Svanibor Pettan &
Jeff Todd Titon (red.)

New York: Oxford University Press. 2019.

KARIN L. ERIKSSON

Tillämpad musiketnologi – *applied ethnomusicology* – är ett intressant, flexibelt, inkluderande men svårdefinierbart område vars målsättning är att göra musiketnologisk forskning nyttig och användbar genom aktiva och påverkande musiketnologer som har ett jämlikt förhållande till medlemmarna på de fält där de verkar. Så kan artiklarna i de tre sammanhängande antologier om tillämpad musiketnologi som diskuteras här mycket tentativt sammanfattas.

De tre antologierna är resultatet av en uppdelning av *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* från 2015, en uppsplittring som resulterade i *Theory, Method, Sustainability, & Conflict* (vol. 1), *De-Colonization, Heritage, & Advocacy* (vol. 2) och *Public Ethnomusicology, Education, Archives, & Commerce* (vol. 3). Samtliga volymer är redigerade av Svanibor Pettan och Jeff Todd Titon. Jag kommer fortsättningsvis tala om de tre volymerna som "antologin" och i de fall då jag hänvisar till specifika artiklar precisera vilken volym som de ingår i. Till antologin finns också ytterligare material som ljudinspelningar och färgfotografier tillgängliggjorda på en hemsida.

Varje volym inleds med samma två artiklar skrivna av Titon respektive Pettan. Varje volym har också en kortare presentation av artiklarna i den aktuella delen. Därutöver är det totalt 22 artiklar fördelade inom områdena "Theoretical and Methodological Considerations", "Conflicts", "Advocacy", "Indigenous People", "Education" och "Agencies".

I de båda inledningsartiklarna tecknas den tillämpade musiketnologins historik. Titons beskrivning är i princip uteslutande utifrån ett USA-perspektiv, med starkt fokus på enskilda individer, publikationer, institutioner och – inte minst – organisationen Society for Ethnomusicology. Pettan å andra sidan har en tydligare internationell ansats, dock skrivet utifrån ett europeiskt perspektiv och med tydliga kopplingar till International Council for Traditional Music. Han har också tillfrågat fem personer från fem olika världsdelar om tillämpad musiketnologi, vilket delvis balanserar upp den europeiska utgångspunkten.

Tillsammans beskriver de båda artiklarna tillämpad musiketnologi som ett område med rötter bakåt i historien, men med relevans för nutiden och framtiden. Jag uppfattar texterna som en del i att skriva in området i en akademisk diskurs genom att visa på förekomsten av forskare, publikationer, institutioner och forskningsfält. Området verkar för övrigt i vissa sammanhang och under vissa tider haft svårt att hitta en institutionell tillhörighet, något som inte minst syns i flera av de övriga nordamerikanska bidragens historieskrivningar. Antologin i sig och de inledande artiklarna specifikt, är därför till viss del en manifestation av tillämpad musiketnologi som ett område i sin egen rätt.

Vad som tas upp för diskussion och reflektion i de övriga bidragen spänner över ett brett område. Återkommande är fokus på och presentationer av egna erfarenheter från flertalet disparata områden, ibland med tydligt fokus på att ge goda exempel på hur tillämpad musiketnologi kan genomföras. Ungefär hälften av bidragen utgår från studier inom specifika geografiska områden, såsom Indien, Australien, Österrike och Peru för att nämna några. Flera har arbetat på hemmaplan men i

andra grupperingar och beskriver exempelvis projekt inom minoritetsgrupper. I flera studier hanteras forskarens relation till andra, hur den bör vara och hur den inte bör vara. En del konkreta diskussioner om teoretiska förhållningssätt och modeller för att undersöka musik i olika kontexter lyfts också fram.

Antologin är därmed minst sagt heterogen, ibland på gränsen till spretig. Med alla sina olika perspektiv, nyanseringar, gränsdragningar, gränslöshet, teoretiska perspektiv, metodologiska funderingar blandat med texter utan vare sig teoretiska eller metodologiska resonemang närvarande, omöjliggörs en kortfattad sammanfattning av hur tillämpad musiketnologi kan beskrivas.

Som en röd tråd löper dock vikten av att förhålla sig till (makt)balansen mellan forskaren och den beforskade; även om just "beforskade" nog är ett begrepp som flera av författarna kraftigt skulle ta avstånd från. Antologin genomsyrs av att båda grupperna, ibland fler grupper såsom lokala myndigheter och globala NGO:er, har lika värde och vikten av att forskare inte skor sig på medlemmarna i det fält hen är närvarande på understryks upprepade gånger. Detta är särskilt framträdande i de artiklar som diskuterar frågor om hållbarhet, kulturarv, konflikter och rätt till inflytande. Allas röster ska – kortfattat – höras och vara delaktiga; ett fältarbete ska oavsett inriktning och geografisk placering innebära ett ömsesidigt givande och tagande till gagn för alla inblandade.

Jag uppfattar detta som eftersträvansvärt men också något som ställer krav på antologin i sig. Vilka röster är det som hörs mer specifikt i just den här antologin? Lyckas de enskilda artiklarna göra alla röster likvärdiga? Lyckas antologin representera flera olika röster? Detta verkar vara svårt, inte minst för att vetenskapliga artiklar till sin karaktär inte självklart inbjuder till flerstämmighet i detta avseende.

Men att det inom artikelformatet som textgenre går att skriva fram flera röster på ett jämbördigt sätt, visar dock Elizabeth Mackinlay i "Decolonization and Applied Ethnomusicology. 'Story-Ing' the Personal-Political-Possible in Our Work" (vol. 2). I artikeln har Mackinlay valt ett skrivsätt som går emot det etablerade i vetenskapliga artiklar: "This chapter is told as story" (s. 253). Skrivsättet kan säkert få en del att reagera, men konsekvensen blir dock att trots att det är Mackinlays text, blir flera röster representerade och deras påverkan på Mackinlays arbete över en längre tid framträder genom detta förfaringssätt på ett nyanserat sätt.

Ett annat sätt att bredda representationen är att låta personer med flera olika typer av bakgrunder få bidra med artiklar. Av de 24 författare som bidragit anges emellertid sju som akademiker (de flesta professorer) och fem akademiker kombinerat med andra yrkesroller (främst föreståndare för arkiv- och kulturinstitutioner). Enbart två presenteras på andra sätt. Den ena som grundskolelärare och den andra med en kombination av olika yrken däribland reseledare och dokumentärfilmare. Mycket stor andel av skribenterna beskrivs därmed som huvudsakligen verksamma inom akademien med en längre akademisk karriär bakom sig.

Inte heller den geografiska representationen är särskilt bred. Av bidragsgivarna är tretton verksamma i Nordamerika (en i Kanada, de övriga i USA) och sju i Europa (främst i Väst- och Nordeuropa). Enbart två från Asien (Kina respektive Malaysia) och två från Oceanien (båda från Australien). Det saknas helt bidragsgivare från Sydamerika och Afrika och andra världsdelar utöver Nordamerika och Europa är ytterst sparsamt representerade.

Dessa sammanställningar säger lite om de enskilda bidragsgivarnas förhållningssätt och hur de som individer agerar i enskilda situationer. Men att det i antologin som helhet inte finns en bredare representation rimmar illa med den genomsyrande idén om bred och jämlik representation som förs fram i många av bidragen. Är kanske tillämpad musiketnologi i första hand en västerländsk (postkolonial) angelägenhet? Eller är verkligen serien *Oxford Handbooks* den mest lämpade för att ge ut en antologi om tillämpad musiketnologi? På sin hemsida beskriver exempelvis förlaget serien med orden "the Handbook series contains in-depth, high-level articles by *scholars* at the top of their field" (länk: <https://www.oxfordhandbooks.com/page/about>, min kursivering). Har detta satt gränser för redaktörerna att driva en linje med en högre representation av bidragsgivare som inte är akademiker?

Om representerade röster i antologin är en fråga som uppstått i min läsning, är antologins målgrupp en annan. Vem riktar den sig till? En forskarläsekrets? En nationell eller internationell läsekrets? Till personer som redan befinner sig inom fältet eller till personer som man vill ska befinna sig där? I anslutning till detta aktualiseras två relativt disparata aspekter: artiklarnas utformning i relation till en tänkt målgrupp och den i praktiken helt frånvarande kritiska blicken på tillämpad musiketnologi som område.

Handboksserien i sig uppfattar jag vänder sig till en internationell akademisk läsekrets. Flera av artikelförfattarna verkar också ha tagit hänsyn till detta i sina texter. Men några av texterna verkar mer rikta sig till en nationell läsekrets och kanske inte ens en akademisk sådan, vilket påverkar utformningen och innehållet på dessa artiklar.

Som exempel vill jag här ta Clifford R. Murphys bidrag "The Applied Ethnomusicologist as Public Folklorist. Ethnomusicological Practice in the Context of a Government Agency in the United States" (vol. 3). Murphy beskriver och diskuterar *public folklore* i relation till musiketnologi. En del av artikeln utgör en historieskrivning av *public folklore* i USA, en annan ger en detaljbeskrivning av vad jobbet som *state folklorist* innebär. Artikeln är visserligen intressant, särskilt historieskrivningen, men till delar skriven på ett sådant sätt att läsaren behöver ha en större kännedom om enskilda individers position och betydelse inom amerikansk *public folklore* än vad åtminstone jag har med mig i bagaget. Det antas dessutom i artikeln att den utveckling som skett i USA har motsvarigheter världen över. Men att det är fallet visas inte, vilket stärker beskrivningen som en inom-amerikansk angelägenhet. I fall som detta hade jag gärna sett en hårdare redigering av texterna med syfte att ge dem en för en internationell läsekrets mer inbjudande anslag.

Att det går att presentera nationella förhållanden på ett sätt som bjuder in och har förståelse för den internationella läsarens okunskap om lokala och nationella sammanhang, visar dock den efterföljande artikeln "Applied Ethnomusicology in China. An Analytical Review of Practice" (vol. 3) av Zhang Bouy. Bouy tar tydligt fasta på att hans läsare behöver ha vissa kinesiska förhållanden beskrivna för att få en bättre förståelse för artikeln i stort, och han beskriver därmed förhållanden som jag förmodar är välkända för andra kinesiska musiketnologer.

Flertalet av artiklarna utgår från författarnas egna erfarenheter inom olika områden. Detta ger liv och näring till diskussionerna men medför ibland problem med att sätta in den egna studien i ett vidare perspektiv. En som lyckas med detta är dock Zoe C. Sherinian som i "Activist Ethnomusicology and Marginalized Music of South Asia" (vol. 2) lyfter vikten av ett postkolonialt influerat perspektiv på innehållet i musiketnologisk forskning och undervisning och där hennes forskningsområde – indiska daliter – används som exemplifiering på hur detta kan gå till.

Mer problematiskt är dock den i praktiken frånvarande kritiska blicken på tillämpad musiketnologi i sig och i de fall kritiska diskussioner förekommer rör det i mindre utsträckning tillämpad musiketnologi som fenomen. Istället är kritiken oftare riktad mot annan forsknings förhållande till sitt fält, varningar för risken med att som forskare utnyttja medlemmarna i det fält som undersöks och svårigheter för tillämpad musiketnologi att bli accepterat som ett relevant område inom akademien som behandlas. Jag utgår från att man inte ger ut en antologi om ett specifikt område utan att ha en positiv inställning till det. Men det innebär inte att kritiska diskussioner av området är ointressanta. Tvärtom. Konstruktiv kritik – både positiv och negativ – är en viktig del i att utveckla och odla ett område i nutid och för framtiden.

Antologin ger, avslutningsvis både en bredd och ett djup inom det ganska spretiga området tillämpad musiketnologi. Några helhetsintryck efter att ha läst antologin är att den speglar ett brett och svårfångbart fält som inte med enkelhet rymms inom de ibland ganska strikta indelningarna mellan akademien och samhälle. Jag saknar en lite mer strikt hållen redaktionell hand på en del av texterna och att blicken inte alltid lyfts tillräckligt högt över den nationella kontexten eller det egna fältarbetet.

Om syftet med antologin är att ge en tydlig idé om vad tillämpad musiketnologi är och kan vara, så både lyckas och misslyckas den med detta. Om läsaren söker efter en tydlig förståelse för området så kommer den förståelsen efter en läsning av samtliga tre volymer inte vara på plats. För det är antologins ingående artiklar för mångfacetterade och spretiga. Men om syftet snarare är att visa på den bredd och heterogenitet som området rymmer, så uppnår antologin detta med råge. ■

BOOK

**Att göra plats
för traditioner**

*Antagonism och
kunskapsproduktion inom
folk- och världsmusikutbildning*

Ingrid Hedin Wahlberg

*Göteborg: Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet. 2020. (Art
Monitor doktorsavhandlingar nr 77.)*

<http://hdl.handle.net/2077/63290>

EVA SÆTHER

Ingrid Hedin Wahlbergs ställer i sin avhandling *Att göra plats för traditioner* viktiga frågor kring musikundervisningens möjliga bidrag i tider av stora samhälleliga utmaningar. Hur produceras ett vi? Kan gemensamt musicerande skapa kulturell gemenskap? Vilken sorts kunskap produceras och vidmakthålls inom folk- och världsmusikgenren, en genre som ofta har en självbild av att vara en aktör för inkludering och social rättvisa? Det är relevanta frågor – på gränsen till obekväma – och därmed bra bränsle för ett avhandlingsprojekt.

I inledningen till själva avhandlingen får vi följa med till Falun folkmusikfestival på tidigt 90-tal och Hedin Wahlbergs ”uppvaknande”. Hit hade hon åkt för att tillsammans med unga människor från hela världen skapa en bättre, mer öppen, värld. I utrustningen ingick en didgeridoo. Hon stod på scenen, redo att ”omfamna världen med folk- och världsmusik” (s. 1). Så tar lägerledaren mikrofonen och här föds embryot till själva avhandlingen med deklARATIONEN ”Det här är Ethno och här finns ingen sabla didgeridoo” (s. 1). Vad hände här? Varför var didgeridoo inte välkommen? Hade Hedin Wahlberg gjort bort sig? Nej, hon hade bara fått syn på de maktkamper och kunskapsnormer som finns inom folk- och världsmusikgenren.

Jag tror att de flesta som är hemma i folk-och världsmusikgenren kan känna igen sig i ovanstående scen. För en del blir upplevelser i stil med ”didgeridoo-historien” en källa till musikalisk inspiration. För andra blir den här typen av erfarenheter upprinnelsen till ständiga varianter på frågan om hur det görs plats för traditioner, vilka kriterier som används för kvalitetsbedömningar och vem som har makt att sätta gränser för rätt eller fel.

Att vara en del av det sammanhang som beforskas är både en fördel och ibland en komplicerande faktor. Eftersom Ingrid Hedin Wahlberg delvis lutar sig mot musiketnologiska och etnografiska/antropologiska begreppsvärldar, vill jag här poängtera att min recension, liksom det aktuella avhandlingsarbetet, kan förstås som lydande under samma premiss. Som forskare har vi, som socialantropologen Clifford Geertz påpekar, alltid våra kulturella glasögon på oss. Han beskriver oss som inspunna eller invävda i ett nät vi själva spunnit. Inom detta nät kan det som avses med forskning variera, beroende på vem som anser sig ha makten att definiera. I min läsning av Ingrid Hedin Wahlbergs avhandling kom jag att tänka på hur utbildningsforskaren Robert Stake beskriver forskning som ett sätt att förfina upplevelser, snarare än att erövra nya sanningar. Det är utifrån en sådan förståelse av kvalitativ forskning jag läst Ingrid Hedin Wahlbergs bidrag till det musikpedagogiska forskningsfältet, medveten om att min uppgift som recensent trots allt försätter mig i en typ av domarposition.

Med drivkraften från didgeridoo-händelsen har Hedin Wahlberg gått till botten med att granska förhandlingar och diskussioner om hur folkmusik och världsmusik ska eller kan förstås och vilka normer som verkar styrande för utbildningsområdet folk- och världsmusik inom högre musikutbildning (HMU). Syftet och forskningsfrågorna presenteras tidigt i texten och får därmed ta plats som fond för den fortsatta genomgången av problemområdet.

Syftet med avhandlingen är:

... att kritiskt granska högre musikutbildning i folk och världsmusik i Sverige, med fokus på frågor om kunskap, makt och styrning. Utifrån syftet ställs följande forskningsfrågor:

- 1. Vilka normer verkar styrande för kunskapsproduktion inom HMU i folk- och världsmusik?*
- 2. Med hjälp av vilka tekniker opererar makt och styrning inom utbildningsområdet?*
- 3. Hur kan utbildningsområdets styrningstekniker och kunskapsproduktion förstås utifrån studiens postkoloniala perspektiv? (s. 5)*

I kapitel två guidas läsaren genom folk- och världsmusik som utbildningsområde och genom forskning inom studiens intresseområde (kunskap, makt och styrning). Hon gör det i två delar, där den första är en historisk genomgång av avgörande händelser för hur det ser ut inom utbildningsområdet idag, med start i 1700-talets folkmusikbegrepp skapat av ett framväxande borgarskap. Redan här anar vi den politiska och ideologiska dimensionen av utbildningsområdets framväxt. I den historiska genomgången väljer Hedin Wahlberg också att skifta fokus från kronologi till en kontextuell beskrivning av världsmusikfenomenets framväxt, vilket ytterligare bidrar till bilden av ett forskningsfält fyllt av olika intressen, där en rad nyckelhändelser format det som ska granskas. Det handlar till exempel om tidiga konservatoriemiljöers behov av standardiserade undervisnings- och bedömningsmetoder, om nationalromantikens behov av nationella identiteter – uttryckta till exempel genom behovet att rädda den utdöende folkmusiken – om 1970-talets genrebreddning inom HMU och 1990-talets idéer om mångkulturell musikundervisning för social rättvisa, inkludering och demokrati. Denna del beskriver också världsmusikbegreppets olika laddningar. Det är spännande läsning, inte minst för mig som själv genom mitt arbete vid min heminstitution varit en drivande aktör i några av de fenomen som nämns, till exempel genrebreddningen och fortbildningsprogram för musiker med annan bakgrund under 1990-talet och den nära relationen mellan musiketnologi och musikpedagogik som forskningsfält.

Den andra delen av kapitel två är en redogörelse av forskning med bäring på utbildningsområdet folk- och världsmusik. Här presenteras forskning om: konservatoriets organisering, akademiseringen av folk- och världsmusik, mästarelärlingsmetoder och folkbildning, tradition och plats världsmusik samt social förändring. Vi får i detta tema en glimt av studiens intresse för diskursiva kamper.

I kapitel tre byggs det teoretiska ramverket upp. Ingrid Hedin Wahlberg utgår från filosofen Michel Foucaults teorier om makt, där utgångspunkten är att makt inte är något som utövas av någon mot någon, utan är ett relationellt görande, som genomsyrar all mänsklig aktivitet – även musikutbildning – ofta utan att vi märker det. Genom att fästa uppmärksamheten på sociala system "... som fungerar enligt vissa regler och normer: vissa sätt att agera på i en viss tid

och på en viss plats” (s. 31), och de sanningsregimer diskurserna formar, kan Ingrid Hedin Wahlberg granska sanningsanspråk som görs inom HMU i folk- och världsmusik. Här skrivs också fram ambitionen att koppla den empiriska studien av lokala undervisningspraktiker till större diskurser.

Makt är ”namnet man sätter på en sammansatt strategisk situation i ett givet samhälle” (Foucault 1976 i Hedin Wahlberg, 2020, s. 36) och i förlängningen av detta kan ”samma idé vara både befriande och potentiellt farlig – så länge inte idéns bakomliggande mekanismer synliggörs och problematiseras” (s. 37). Till sin hjälp för synliggörandet använder Ingrid Hedin Wahlberg begreppen pastoral makt (styrning genom välvilja), antagonism (strider mellan tävlande diskurser), subjektpositionering (ett sätt att förstå identitet som flytande och ostabil), den andre (exotifiering) och imaginära geografier (dramatisering av avstånd och skillnad).

I studien kombineras etnografisk metod med en diskursanalytisk forskningsriktning, vilket inte är ett helt självklart val eftersom principfast etnografi utförs betydligt mindre teoristyr än ett diskursanalytiskt arbete. Det hade varit spännande med mer diskussion kring det eventuella skavet som uppstår när etnografi utförs inom en poststrukturalistisk tradition. Ingrid Hedin Wahlberg förklarar i kapitel fyra att hennes teoretiska och metodologiska design för med sig att forskarens position ses som ”ett *aktivt* förhållningssätt till kunskap och förförståelse” (s. 52). Detta innebär att den reflekterande processdagboken blivit en viktig del i proceduren.

Studiens fältarbete genomfördes från början av 2016 till slutet av 2017. Fältarbetet omfattar tre utbildningsmiljöer för HMU i folk- och världsmusik och en internationell konferens ingår.

I metoddelen görs ingående beskrivningar av studiens teoretiska analysverktyg: begreppet representation, retoriska strategier, kanonisering och pastoral makt. Likaledes görs detaljerade redovisningar av många och svåra etiska avgöranden, relaterade till tillträde till fältet och avidentifiering.

Resultatdelen har delats upp i två kapitel där det första, kapitel fem, fokuserar på hur frihet och individualitet konstrueras inom området, hur området tar spjörn mot andra områden, främst klassisk västerländsk konstmusik och hur det normala (svensk folkmusik) styr kunskapsproduktionen. Här möter vi till exempel studenten som inte riktigt vill inordna sig i den förgivettagna normen inom området som säger att västerländsk konstmusik skulle vara ett hinder för fördjupning i folkmusik. Vi möter också läraren som genom pastoral makt talar om vad som vore bra för studenten, det vill säga disciplinering genom omsorg. I kapitel sex behandlas fynd i studien som belyser hur folk- och världsmusik konstruerar kulturella berättelser.

I de två resultatkapitlen bidrar totalt 28 utdrag ur observationsanteckningar, intervjuer, fältanteckningar till att teckna en fångande bild av hur folk- och världsmusik som utbildningsområde präglas av motstridiga diskurser och ett tydligt skav mellan två kunskapssyner på musik. Det är spännande

läsning, samtidigt som några av de avslöjanden eller avtäckanden som görs är oroväckande. Jag tänker då på hur Ingrid Hedin Wahlberg lyfter fram problemområden inom högre musikutbildning generellt och folk- och världsmusikutbildning specifikt. Studien pekar på att den inom området finns tendenser till oreflekterad exotifiering av andra kulturers musik, liksom till föreställningar kring andra genrer som kan riskera att skapa ogynnsamma polariseringar för kunskapsproduktion inom HMU.

Mot slutet skruvar Hedin Wahlberg analysen ett varv till, i en ton som kännetecknas av ärlighet i förhållande till den egna forskarpositionen och till svårigheten att framställa en avhandlingsstudie som ett enhetligt bygge. Självkritiskt pekar författaren på de glidningar och förskjutningar som glimtar till här och där. Jag vill lyfta fram förskjutningarna som en kvalitet. Här diskuteras hur området så att säga ”löser” problematiken med att lyfta in synen på musik som kulturell kontext genom att tillämpa en fixerad syn på kultur. Med hjälp av begreppet musikalisk platskonstruktion, ställs viktiga och kanske till och med besvärande frågor om hur deltagare i en social praktik (folk- och världsmusikutbildning) talar om de som inte är närvarande i en undervisningssituation som involverar representation. Konstruktionen av västerländsk konstmusik som något ovälkommet annat, tolkas som ett arbete för att skapa ett enhetligt utbildningsområde – för distansen betyder inte att undervisning utifrån ett konservatorieideal undviks. I avsnittet om de två pedagogiska positionerna mästare–lärling och coach lyfts ett par intressanta resultat fram: studenter saknar i stor utsträckning ledning och didaktiska verktyg och det görs liten åtskillnad mellan att studera till musiker och musiklärare inom utbildningsområdet. Pedagogiken lyste under fältarbetsobservationerna med sin frånvaro, vilket Hedin Wahlberg kopplar till hierarkisering mellan musikerprogram och musiklärarprogram. Här finns det mycket att göra i kommande didaktiskt inriktad forskning.

Avhandlingens innehåll är balanserat, med en resultatdel bestående av två kapitel, totalt 61 sidor, en diskussionsdel på sju sidor, metoddel på 37 sidor och tidigare forskning, 21 sidor. Det är alltså varken en framtung eller baktung avhandling, utan en empiririk. Det bidrar till den positiva läsoplevelsen. När det gäller avhandlingens bidrag till det musikpedagogiska området menar jag att Hedin Wahlbergs kritiska och analytiska blick, i kombination med genomlysningen av forskningsområdet, ger ett viktigt bidrag att användas till fortsatt självkritisk reflektion inom högre musikutbildning. I tider där varje profession behöver bidra till en hållbar framtid, även socialt hållbar, har musikutbildning en viktig position genom musikens förmåga att ge oss förmåga att bygga solidaritet.

Musik och musikundervisning kan dock, som studien visat, också fånga oss i smala fördomsfulla fält, beroende på hur vi placerar oss, eller placeras av andra. Med stöd i tidigare forskning, och i Ingrid Hedin Wahlbergs forskning, finns den kontrasterande möjligheten att se musiken som kraft i socialt liv, en byggnadssten för medvetande och social struktur. Med den utgångspunkten ser jag fram emot Hedin Wahlbergs fortsatta forskning, till exempel kring didaktiska frågor och maktdynamik inom folk- och världsmusikutbildning. ■

BOOK

Ethnomusicology Matters*Influencing Social and
Political Realities*Ursula Hemetek, Marko Kölbl
& Hande Sağlam (red.)

Wien: Böhlau Verlag. 2019.

ALF ARVIDSSON

Vilka betydelser har forskningen i samhället och i människors tillvaro? Från vilka positioner agerar forskarna? Hur kan medvetenhet i sådana frågor vägleda forskningens inriktning, utformning och återkoppling? De reflexiva frågorna är inte längre till för att generera kommentarer i efterhand, utan gör sig ständigt påmind. Titeln på den här antologin signalerar en övertygelse om musiketnologins samhällsrelevans, samtidigt som de olika texterna diskuterar hur ämnet är, kunde och borde vara. Antologin har sitt ursprung i ett symposium i samband med att sekretariatet för ICTM installerades i Wien 2017 (se *Puls* vol. 3:106). Här finns exempel som sträcker sig från lokalt förankrade verksamheter med socialpolitiska ambitioner, över hur musiketnologer balanserar kulturpolitiska dilemman till disciplinens akademiska positioner och status. Musiketnologins samhällsrelevans som den avtecknas här finns i forskning och spridning av forskningsresultat, men också i alternativa musikpedagogiska verksamheter, konsert- och festivalproduktion och eget musicerande som kulturpolitiska interventioner.

Anthony Seeger gör en lägesbeskrivning av musiketnologi 70 år efter att ämnet formerades (eller mer exakt: 70 år efter bildandet av ICTM). Han identifierar sju framgångar: vidgandet av musikutbildningarnas innehåll, bidrag till en musikalisk folkbildning genom exponering av okända musikformer, en gestaltning av mångfald genom att fästa uppmärksamhet på musik och dans, utvecklingen av musiketnografiska metoder, utvecklingen av samarbete med musiker som studeras, en självkritisk diskussion och en breddning av forskningsperspektiv. Vidare lyfter Seeger fram fem punkter där klara förbättringar har gjorts men där det finns stora utvecklingsmöjligheter: att gagna dem som forskningen handlar om, forskningsetik, dokumentation och arkivering, förankring i ungdomsskolan och delaktighet i internationellt kulturpolitiskt arbete. Slutligen tar han upp några områden där inte så mycket har ändrats på 70 år: en defensiv hållning till tvärvetenskapliga samarbeten, bristande integration av musik och dans i forskning, ämnesnamnets lämplighet och bristen på framgångar i att motverka intolerans.

Efter Seegers artikel som bygger på hans invigningsanförande följer övriga bidrag utan någon tydlig ordningsprincip. Adelaida Reyes använder sig av Thomas Kuhns paradigmskifte-modell, där forskningsuppgifter som inte kan lösas inom en given teoribildning driver på i riktning mot ändrade perspektiv, för att förstå musiketnologins framväxt. Vidare lyfter hon fram migration och flykt som exempel på samtida omvärldsförändringar som kan innebära sådana behov av vetenskaplig nyorientering.

Britta Sweers delger sina erfarenheter av att undervisa i tvärvetenskapliga kontexter, närmare bestämt inom ett Cultural Studies-program på avancerad nivå. Konfrontation med finkulturagendor och marginalisering av musik som uttrycksform är två problem hon mött, medan *soundscape* har varit ett begrepp som öppnat för att musiketnologins potential uppmärksammas.

Samuel Araujo berättar om Grupo Musicultura, ett kollektiv där musiketnologer från Rio de Janeiros federala universitet och lokalbefolkning i en av Rios favelas samarbetar i musikskapande. Poängen Araujo för fram är att verksamheten

är ”bottom up” och han förordar den formen av tillämpad forskning, där en förståelse av och förankring i lokal politisk verklighet är en förutsättning.

Tan Sooi Beng skildrar på liknande sätt sin egen verksamhet med att överbrygga etniska och rasdefinierade skiljelinjer i Malaysia i form av musikpedagogisk verksamhet med etniskt blandade grupper där deltagarnas varierande kulturarv sätts i dialogisk samverkan.

Beverly Diamond kritiserar den västerländska formalismen i interkulturell diplomati med urfolk, som gör att sånger och andra rituella uttryck som kan vara bärare av social och religiös legitimitet enbart betraktas som estetisk kosmetik, och därför inte ges den respekt som förutsätts för att ett fördrag eller avtal ska etableras affektivt. Hon kritiserar också att massmediernas bevakning låter urfolk representeras i bilder där ljudet tystas, till exempel vid sång och trummande i ceremonier.

Rasika Ajotikar, med bakgrund i brahminkast/medelklass och utbildad i klassisk indisk hindustanitradition, levererar en grav kritik av hur den kulturpolitiska organiseringen av musik förstärker kastsystemet, och mer generellt även av den postkoloniala kritikens blindhet för kaststrukturer. Att vara musiker har traditionellt varit en yrkesroll för daliter (”de orörbara”), men i den kolonialt inramade vurmen för indisk visdom och indoeuropeiskt ursprung tog brahminer ledningen i klassificeringen av indisk musik. Hennes insikter kommer ur ställningstaganden för dalitmusiker som arbetar för att återerövra musiken och använder sångtexter för att utmana kastsystemet, som finns i botten för till exempel det sexuella våld som utövas mot kvinnor.

Cornelia Gruber skriver om hur lokala kvinnoföreningar blivit ett signifikant inslag i Madagaskars politiska offentlighet, och särskilt hur de deltar med dans och sång vid olika evenemang, som hyllning och som kritik. Eftersom Madagaskar till stor del är beroende av internationellt bistånd blir en viktig del i Grubers framställning en kritik av västerländska genusperspektiv, i form av en analys av hur kvinnors positioner är beroende av släkterelationer de ingår i som barn, gifta och föräldrar, och vilka hierarkiska ordningar och handlings- och maktutrymmen de innebär.

Selena Rakočević skildrar med utgångspunkt från Serbien och andra post-jugoslaviska stater hur villkoren för att vara verksam som musik- och dansetnolog kan te sig när den nationella ramen är tämligen begränsad, och hur tröga strukturer från en tidigare politisk inramning erbjuder en viss sorts logik för vilka utrymmen som är tillgängliga samtidigt som den akademiska världen utsätts för tryck om att bli mer marknadsinriktad. Bolognaprocessen har drivit på en ökning av antalet musik- och dansetnologer med master- och doktorsexamen samtidigt som utrymmet för yrkesmässig tillämpning fortsätter vara marginellt.

Dan Lundberg diskuterar folkmusikarkivens samhällsuppdrag, vetenskapliga utgångspunkter och musikpolitiska konsekvenser med Folkmusikkommissionens verksamhet och Tirénsamlingen som exempel. Han poängterar arkivens verksamhet som en form av *kulturarvande* och lanserar en analytisk processmodell av identifikation – kategorisering – standardisering. Han fäster

uppmärksamheten på de politiska drivkrafter som skapade nationella arkiv, och hur liknande politiska processer i nutid aktualiserar arkivens ideologiska förutsättningar. Han understryker också arkivens aktörsroll i kulturarvsprocesser genom att det skapas "arkivloopar" där insamlings- och presentationsverksamhet påverkar allmänhetens uppfattningar och musikaliska praktiker.

Naila Ceribašić delar med sig av sina erfarenheter som expert för Unescos kulturarvsprogram, inramat i en diskussion av just rollförväntningarna om att forskare ska ställa sina kunskaper till förfogande i statliga och interstatliga uppdrag. Hon noterar att det är få som skrivit om sådana uppdrag och föreslår tre tankefigurer som förklaring: en skepsis mot att bli engagerad i staters politiska syften och riskera att bli utnyttjad, en ödmjukhet som bagatelliserar den egna kompetensen, och en centrum-periferidynamik inom internationell musiketnologi som inte placerat frågan högt på dagordningen. Hon argumenterar för "engaging up", förpliktelsen att delta i samhällsprocesser med sin expertis av pragmatiska skäl, med små steg, det möjligas konst, småskaliga strategier som argument – väl medveten om de många kompromisser, omöjliga val och begränsade framgångar det innebär.

Philip Bohlman slutligen skriver om musiketnologins moraliska imperativ, vilket om jag förstår honom rätt handlar om att ta ansvar för sina kunskaper – i hans fall genom att som musiker i form av ledare för New Budapest Orpheum Society låta musik av judiska komponister från mellankrigstidens Tyskland klinga.

Det finns alltså många sätt på vilka musik- och dansetnologi kan vara samhällsrelevant eller utöva samhällsinflytande, och varierande samhällskontext och akademiska villkor ger motsvarande spann av möjligheter, strategier och hinder. Motsvarigheter till vardaglig svensk folkbildningsverksamhet kan i andra länder vara djupt kontroversiella sociala experiment. Kulturpolitiska institutioner kan vara verktyg eller hegemoniska monoliter.

Den lokala förankring som många av inslagen ger uttryck för eller strävar efter har en baksida i begränsning av räckvidd och generaliserbarhet. En poäng är förvisso att komma bort från eurocentriska perspektiv med tankefiguren om det generella allmänmänskliga. Men som del av ett internationellt utbyte bör nya insikter kunna genereras. Här har jag särskilt fastnat för bidragen av Beng, Diamond, Ajetikar och Gruber, som tar sig tid för att utreda de lokala betydelseerna av ras, ritual, kast respektive genus.

Bidragen ger också sammantaget en karta över många olika positioner att vara verksam från, vilket öppnar för frågor om dilemman som uppstår när kompetenser, intentioner och handlingsutrymmen inte överensstämmer. Vad göra när den musikaliska kompetensen marginaliseras i den politiska taktiken? Hur ska musiketnologen förhålla sig till fraktionsstrider? Vilka estetiska val och ställningstaganden vill musiketnologen ta på sig att vara smakdomare för? Kan långsiktigt lokalt engagemang kombineras med kraven på akademisk produktivitet och innovation? Vem finansierar musiketnologens medverkan, skapar närvaron trovärdighet eller är den en belastning? Antologin väcker många frågor om den akademiskt skolade personens identitet och aktörskap, och är därigenom ett viktigt bidrag till den interna diskussionen. ■

BOOK

Mellankrigstiden är en händelserik period för den svenska populärmusiken. Det är en tid när ljud- och bildtekniska nymodigheter på allvar tas i bruk för – och medverkar till att skapa – en växande marknad för underhållningsmusik. Det är en epok som med fog brukar omtalas som ”schlagerns guldålder” med kompositörer som Jules Sylvain (”Säg det i toner”) och Fred Winter (”Sista man på Skansen”) i spetsen. Den ekonomiska depressionen var förvisso kännbar även för nöjesbranschen men samtidigt är det dessa år som ljudfilmen får sitt genombrott och blir en av de viktigaste lanseringskanalerna för populärmusik. Genom radio- och grammfonhögtalare kan publiken inte endast höra inhemska artister utan även klingande influenser från övriga Europa och ”over there”. Den gryende internationaliseringen och professionaliseringen tar sig även uttryck i att svenska grammfonartister reser till Berlin och London för att spela in skivor i en högeffektiv produktionsapparat; slagkraftiga bitar för den breda publiken som är färdiga för lansering och försäljning i princip i samma ögonblick som artisten lämnar studion.

Detta gryende landskap utgör fonden för musikkforskaren Olle Edströms senaste bok. Edström har i många år ägnat sig just åt mellankrigstidens populära musik, såväl i brett anlagda studier av schlager och dess undergenrer som i ingående analyser av Evert Taubes musikaliska värld. Föremål för studierna här är två manliga visförfattare, kompositörer och sångare: schlagerprofilen Lasse Dahlquist (1910–1974) och lutsångaren Gunnar Bohman (1882–1963). Båda var begåvade upphovsmän och omvitnat goda estradörer, hade tydliga kopplingar till Göteborg och var aktiva under 1930-talet. Där upphör emellertid likheterna. Den produktive Lasse Dahlquist åtnjöt en enastående popularitet under sitt halvsekelånga artistliv och har dessutom satt bestående avtryck i den allsvenska repertoaren (vem kan inte nynna ”Dä ä’ vals på Brännö brygga?”). Gunnar Bohman, som var en halv generation äldre än Dahlquist, var visserligen en erkänd lutsångare men utan att få något folkligt genomslag och är tillika med sina visor praktiskt taget glömd idag (vem kan nynna ”Adas kanariefågel?”).

Vilken betydelse hade då musiken och texterna, verkens själva utformning, för deras popularitet och eftermäle? Detta är den övergripande frågeställningen för artiklarna som presenteras som fristående delar av en pågående forskning om betydande utövare. Tyvärr saknas en sammanhållande kappa eller vidare inbördes komparation, en brist på syntetisering som gör att sammanförandet av just dessa fallstudier ter sig mer praktiskt än analytiskt motiverad. Huvudtexten ägnas den folkkäre Dahlquists stora och heterogena repertoar med syfte att teckna en representativ bild av hans produktion och förklara sångernas publika framgångar ur estetisk aspekt. Gunnar Bohmans artistskap förlänas enbart en kortare ”genomlys(s)ning” utifrån en särskild utgåva: den mycket göteborgska visboken *Kalle och Adas visor* (1935). I undersökningen söker Edström förklara varför Bohmans visor, som kunde vara både folkliga och modernistiska, *inte* blev en del av den svenska visskatten.

I båda artiklarna analyseras sångerna såväl i sin egen rätt som hur de stilistiskt och tematiskt förhåller sig till sina subgenrer, illustrerat med melodicitat i transkription. Föredömligt nog ägnar sig Edström också åt det svårfångade

”Kors vad det vimlar ...”

*Lasse Dahlquists schlager
& Gunnar Bohmans visor*

Olle Edström

Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2020.

KARIN STRAND

förhållandet, *balansen* mellan text och melodi, såsom sammanfall mellan rimord och melodik och hur återkommande melodiska motiv kan verka för retorisk förstärkning. Edström är överlag skicklig på att beskriva vad som sker i musiken och med vilka effekter så att även läsare utan ingående musikteoretiska kunskaper kan hänga med. Att han är djärv nog att vara öppet värderande ("Arrangören har en tröttsam förkärlek för parallella decimor", s. 149f.) gör läsningen dessutom underhållande.

Sjökaptenssonen Lasse Dahlquist förknippas med hamnstaden Göteborg vilken också var hans födelsestad. Han växte sedan upp i Stockholm men flyttade tillbaka till västkusten vid andra världskrigets slut. I studien beskrivs han som på många sätt typisk för den generation svenska schlagerartister som etablerade sig under 1930-talet. Många kom från borgerliga hem där man hade lärt sig att spela instrument – i Dahlquists fall var det piano och cello – och läsa noter vilket var viktigt för en musiker vid denna tid. Liksom sina generationskamrater lärde sig Dahlquist också vikten av exponering. Under 1930-talet medverkade han som skådespelare i flera filmer och debuterade 1938 även som kompositör, närmare bestämt till fyra melodier i olika stilar för *Styrman Karlssons flammor*. Han var med i revyer, uppträdde i folkparker och, inte minst: spelade in hundratals skivsidor med schlagers i alla gångbara taktarter till vilka han oftast själv var upphovsman till både text och musik.

Den genre som dock blev Lasse Dahlquists signum framför andra var sjömansvalsen som sedan 1910-talets mitt hade blivit en framträdande del inom svensk schlager. Att denna valstyp var så populär gjorde det både lätt och svårt för den som ville skriva nytt. Enkelheten bestod i att form och innehåll i princip var givna, vilket Edström sammanfattar kärnfullt: "Versen var oftast 16 takter lång; man gav en kort bakgrund som ledde fram mot den lika långa refrängen vars budskap stagades upp av rimpar som hamn-famn, kyss-kryss, lust-kust etcetera" (s. 14). Som för alla tiders hitmakare låg däremot svårigheten i att ansluta till dessa konventioner och samtidigt fånga publiken med något nytt och intressant. Dahlquist hade många verktyg för detta, såsom att hitta en melodihake med en text som snabbt satte sig i huvudet ("Oh boy, oh boy, oh boy!") eller låna in fraser från kända melodier och utveckla dem i egen riktning.

En annan styrka som Edström framhåller var Dahlquists företräden som textförfattare. Hans texter är ofta berättande, relativt realistiska med viss humor och med en språkdräkt som går utöver genrens vanliga klichéer. Inte sällan har sångerna inslag av talspråkliga repliker, som gjorda för att sjunga med i och citeras. Humöret i hans kompositioner är överlag soligt. Ett spår som inte utvecklas i artikeln är frågan om autenticitet i förhållande till materialet, men vad gäller just sjömansvalserna är det uppenbart att Dahlquists egna erfarenheter av långseglingar och livet till sjöss, förvärvade när han arbetade som jungman och befälselev i tonåren, inte bara gav honom stoff till texterna utan också förlänade honom en trovärdighet i framförandet.

Valsen dominerade i schlagerns tidiga barndom men kom i tilltagande grad att utmanas av dansmelodier i jämna taktarter. Vid 1930-talets slut kan man räkna med att 9 av 10 melodier som spelades under en danskväll var en

foxtrot. Bland Dahlquists mest populära kompositioner i fyrtakt åren kring 1940 utmärker sig en intressant subgenre med engelskklingande låttitlar (se till exempel genombrottslåten "Jolly Bob från Aberdeen" eller "Very very welcome hem, mr Swanson") och med inblandningar av musikaliska stilelement från angloamerikansk musik såsom amerikansk foxtrot, hillbilly, shanties och jigg. Han verkade dock inom de allra flesta schlagerstilar: visa, tango, swing-foxtrot, marsch ... Den sista kompositionen blev valsen "Välkommen till Göteborg" som var tänkt som en hyllning till Göteborg vid 350-årsjubiléet 1971.

I kontrast till den ingående inventeringen av Dahlquists konstnärskap begränsas alltså analysen av göteborgsfödde Gunnar Bohmans verk till visboken *Kalle och Adas visor* som innehåller 23 tonsatta dikter vilka Bohman också framförde för publik. Publikationen är inte det äldsta tryckta belägget för det kända göteborgsparet men har säkert bidragit till deras kanonisering. Att det fanns ett visst publikintresse kan utläsas av att visboken utkom i en andra upplaga redan två år senare. Så hur kommer det sig att dessa visor inte har levt vidare?

Vid tiden för utgåvan hade den musikaliskt skolade Bohman varit aktiv som lutsångare sedan debuten 1913, till att börja med som Bellmantolkare men snart även som sångare vid kabaréer i Stockholm, framför allt på Cabaret Läderlappen där han 1919 introducerade den åtta år yngre Evert Taube. Bohman lär initialt ha varit Taubes inspiratör och mentor men utbytet tycks ha varit ömsesidigt. I möjlig efterföljd till Taubes utgåva *Sju sjömansvisor och Byssan lull* (1919) gav Bohman 1921 ut sin sångsamling *Bohmans visor*. Dessa analyseras inte i artikeln men Edström sammanfattar dem som mer litterärt än musikaliskt intressanta. Texterna är genomarbetade och bär bohmanisk prägel medan melodierna sägs vara "lånade, allmänt bekanta och vardagliga vismelodier av låg verkshöjd". Under 1920-talets tidiga hälft turnerade Bohman i Norden och USA och gjorde sig känd för att bjuda på rena enmansteatern med sitt lutspel, sin sång, mimik och skådespeleri. Han medverkade dock aldrig på film och figurerade inte heller i pressen.

Vad gäller viscykeln i *Kalle och Adas visor* tycks Bohmans idé ha varit att, i likhet med Bellman och för den delen Birger Sjöberg, skapa en textvärld befolkat av ett persongalleri med utgångspunkt i en specifik plats, vilket i Bohmans fall alltså är barndomsstaden Göteborg. En anmärkningsvärd sak med publikationen som visbok betraktad är att dikterna och noterna publiceras åtskilda i olika delar av boken, samt att det saknas utskriften ackordanalys vilket annars är brukligt i visutgåvor. Detta måste ha gjort samlingen svåränvänd för samtidens vissångare.

Textmässigt spänner dikterna från lyriska och realistiska skildringar till komik och skrönor medan den musikstilistiska bredden är begränsad till enkla fyrtaktsvisor, glada sjömansvalser samt några elegiska 6/8-taktsvisor. Ungefär hälften av melodierna går i fyrtakt och med något undantag har dessa inte schlagerns vanliga storform med vers och refräng utan består av olika fraser som följer på varandra. Redan denna omständighet, menar Edström, gjorde chanserna små för dem att bli stora schlagers; trots att melodierna överlag håller sig inom tidens sångbara och vismusikaliska fält är de svåra att lägga på minnet. Att ackordiken (som alltså inte är utskriften) är rikare än vad som är brukligt gör dem också svårspelade.

Är det då alltså visornas innehållsliga tillkortakommanden som är skälet till att Bohman fallit i glömska som visdiktare? Kritiker har påtalat just deras svårtillgänglighet och menat att Bohman trots sina skickliga tavlor av småfolksvärlden i sekelskiftets Göteborg inte förmådde göra dem tillgängliga på samma sätt som Taube eller Dahlquist. Edström tar emellertid Bohmans parti och menar att åtminstone flera av hans valser såväl textligt som musikaliskt är helt i nivå med kollegornas och hade förtjänat att leva vidare. Förklaringen till deras uteblivna framgångar är snarare att de aldrig lanserades utanför de borgerliga kretsar som var Bohmans primära publik. Hade hans visor spelats in på skiva – kanske med en namnkunnig skivcharmör –, sålts som separata notblad eller rent av fått plats i en film skulle Bohmans eftermäle som visdiktare blivit annorlunda. Enkelt uttryckt: hade hans visor, åtminstone valserna, marknadsförts som schlagers hade de också haft möjlighet att bli just det. Denna slutsats är en aning nedslående efter de detaljerade analyserna av auktorernas verk, men det är förmodligen sant. Betydelsen av massmedial exponering för att nå den breda publiken framkommer inte minst med all önskvärd tydlighet i Dahlquiststudien. Därmed tjänar sampubliceringen av dessa artiklar, trots Edströms deklaration att de är av varandra oberoende, som exempel på artistskapets skiftande villkor i schlagerns guldålder. ■

BOOK

Making Intangible Heritage

El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO

Valdimar Tr. Hafstein

Bloomington: Indiana University Press. 2018.

ANNIKA NORDSTRÖM

Immateriella kulturarv har hamnat i fokus i ett alltmer rörligt samhälle där många människor upplever stora förändringar. De tilldrar sig också politiskt och kommersiellt intresse och används i olika syften, vilket gör oberoende, kritiska kulturarvsstudier till ett särskilt viktigt forskningsområde.

Valdimar Tr. Hafstein är professor i folkloristik/etnologi vid Islands universitet. I *Making Intangible Heritage* undersöker han berättelser och sammanhang bakom tillkomsten och implementeringen av Unescos konvention om tryggnad av det immateriella kulturarvet, framförallt med inriktning mot en av de internationella listor som är kopplade till konventionen: Den representativa listan över mänsklighetens immateriella kulturarv.

Unescos konvention om tryggnad av det immateriella kulturarvet (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) utarbetades efter beslut av Unescos generalkonferens år 2001. Förslaget väcktes bland annat mot bakgrund av ökade krav från flera medlemsländer om att immateriella kulturarv skulle kunna tryggas på liknande sätt som världsarven. Konventionen antogs vid generalkonferensen 2003 och trädde i kraft 2006. Island ratificerade konventionen 2005 och Sverige 2011. Institutet för språk och folkminnen (Isof) har regeringens uppdrag att ansvara för implementeringen i Sverige. Som anställd vid Isof har jag sedan 2009 arbetat med att utveckla konventionsarbetet på nationell nivå, men också följt konventionens internationella utveckling.

Hafstein befann sig mitt i händelsernas centrum, i Unescos högkvarter i Paris, vid tiden för konventionens tillkomst. Han deltog bland annat som Islands representant i det mellanstatliga expertmötet år 2003, där han observerade och var delaktig i utarbetandet av konventionen. Hafstein följde och deltog också i ytterligare två möten på plats i Paris under de första åren. Han menar att världen

är bättre med konventionen än utan den. Men det sätter den inte bortom kritik: det är inte ens att säga att den är bra. Konventionen klarar kritiska granskningar, men skulle förtvina utan sådana.

Hafstein vill med *Making Intangible Heritage* bidra till kritiska kulturarvsstudier utifrån ett folkloristiskt perspektiv och utgår från ett etnografiskt angreppssätt, som kompletteras med arkivforskning och fallstudier från konventionens implementering. Han vill se bakom den officiella berättelsen och understryka vikten av en större kontext för att förstå vad som äger rum, att förstå Unesco som organisation och se till olika aktörers berättelser och förhandlingar. Boken är huvudsakligen indelad i fem kapitel: "Making Heritage", "Making Threats", "Making Lists", "Making Communities" och "Making Festivals". Därefter följer en sammanfattande diskussion.

I "Making Threats. The Condors's Flight" följer Hafstein "El Condor Pasa", en över världen vida spridd sång, som enligt de berättelser som florerar runt konventionen var en av de tidiga startpunkterna för dess tillkomst. Berättelsen tar sin utgångspunkt i det brev som nådde Unescos generalsekreterare 1973. Det var den dåvarande bolivianske ministern vid The Ministry of Foreign Affairs and Religion som ville se ett internationellt skydd av nationell folklore och traditioner. Tre år tidigare, 1970, hade Simon and Garfunkel släppt albumet *Bridge over Troubled Water* och "El Condor Pasa" blev en megahit som spreds i mängder av tolkningar på olika språk och med en rad artister över stora delar av världen. Men Hafstein visar att melodin har en mycket äldre historia än så. Var finns egentligen upphovet? Han gör en spännande och grundlig kartläggning av sångens transnationella väg genom historien – från det lokala till det globala och vidare ut i världsrymden som en del av samlingen "Sounds of Earth", för att representera mänsklighetens musikaliska kulturarv. Hafstein väcker en rad frågor om kulturarv, om ägande, upphovsrätt, kommersialisering av traditioner, kolonialism, politik och etik. Kapitlet är en bok i sig.

Brevet från Bolivia förde frågan om skydd av immateriella kulturarv till Unesco. Men när konventionen slutligen tog form tog den inte ställning till om någon bör, eller kan, få ensamrätt att utnyttja den immateriella traditionella kreativiteten, utan lämnade detta att lösas inom det immaterialrättsliga regelverket.

Kapitlet "Making Lists" pekar främst på hegemoniska krafter bakom listningen. Eftersom Hafstein själv var med när konventionen förhandlades fram ger det en intressant inblick i de diskussioner som ledde fram till utformningen av två internationella listor och ett register: Den representativa listan över mänsklighetens immateriella kulturarv, Listan över immateriellt kulturarv i behov av omedelbart tryggnad samt Registret över goda metodiska exempel. Hafstein inriktar sig främst mot den representativa listan, som också har väckt störst intresse bland de länder som ratificerat konventionen.

Det finns flera historier som florerar kring konventionens tillkomst. Utifrån ett folkloristiskt perspektiv analyserar Hafstein dem som ursprungsberättelser. De betonar ofta en stark oro för kulturarvets överlevnad med globaliseringen som kontext. Han menar att innehållet kan jämföras med tidigare berättelser om

folklig kultur, som ofta tänkts vittra sönder till följd av samhälleliga förändringar. Andra motiv innehåller heroiska teman som berättar om framgångsrika räddningsinsatser av kulturarv som har varit utsatta för risk att förstöras. Ett sådant exempel är marknaden i Marrakech i Marocko, Jemaa el-Fna, som diskuteras i kapitlet "Making Communities". En av de "officiella" Unesco-berättelserna säger att allt började där. I mitten av 1990-talet planerades ett köpcentrum på den mark som fram till dess varit fylld av marknadsstånd med olika varor, sagoberättare, jonglörer, ormtjusare, dansare, musiker – ett myller av aktiviteter och människor. Genom åtgärder från bland annat Unesco kom marknaden att föras upp på en internationell lista som föregick konventionen. Detta gjorde att marknaden finns kvar, men genom att rädda torget förändrades också det liv som levdes där. Hafstein ser skydd som ett verktyg för transformation. När marknadsplatsen fick status som ett immateriellt kulturarv infördes ett byråkratiskt system för att försöka säkerställa dess äkthet. Hafstein menar att detta kvävde den dynamik som är ett centralt kännetecken för kulturarv. I ljuset av marknaden problematiseras också den idé om gemenskap som är grundläggande för konventionen.

"Making Festivals" utgår från *Vimbuza healing dance* från Malawi, ett av de första kulturarv som fördes upp på den representativa listan. Där behandlas relationen mellan människor och deras levande traditioner. Hafstein beskriver och analyserar med begrepp som "festivalisering" och "folklorisering" och menar att listningen kan ses som ett ingripande i de praktiker som finns inom en speciell gemenskap. De stater som nominerar kulturarv ska enligt konventionen sträva efter att säkerställa ett så stort deltagande som möjligt av utövarna. På detta sätt kan statliga aktörer också bestämma hur gemenskaper ska se ut.

Utifrån att själv ha följt konventionen internationellt efter den inledande tid då Hafstein deltog, ser jag fortfarande flera av de problem och utmaningar som han så utförligt pekar på. Den representativa listan har visserligen bidragit till att öka synligheten för konventionen och till större medvetenhet om immateriella kulturarv. Men med listor följer hierarkier. Kommersiella och politiska intressen är ofta en del av förhandlingarna. Men allt fler länder lämnar nu in nomineringar av gemensamma kulturarv. Inte endast kulturarv är dynamiska, utan också arbetet runt omkring dem. Det finns flera krafter som verkar i olika riktningar. Idag finns ett större utrymme för icke-statliga organisationers deltagande. Många vill bort från fokuseringen på listorna, som bara är en del av konventionen, och runt om i världen pågår arbete med metodutveckling och kunskapsöverföring. Nya strategier utvecklas, en internationell arbetsgrupp ska ta fram en övergripande reflektion över listorna och deras effekter. Jag menar att konventionen också kan vara en väg till demokratisering av kulturarvet – både när det gäller vad som räknas dit och vem/vilka som har tolkningsföreträde. Genom att konventionen sätter den aktiva, kulturskapande människan i centrum är detta en möjlig tanke.

En av Hafsteins ambitioner är att hjälpa till att "utveckla ett etnografiskt perspektiv på internationella organisationer och diplomatiska möten: att blottlägga i etnografisk detalj hur de arbetar och att ge kontext till de artefakter de formar – artefakter som konceptet kulturarv" (s. 7). Hafstein utgår från ett etnologiskt/folkloristiskt angreppssätt. Han utförde deltagande observation

i rollen som Islands delegat och har alltså inte bara varit observatör, utan verkligen deltagit. Som läsare undrar jag över hans egen roll i förhandlingarna. Vilka synpunkter hade Island? Hur bidrog Hafstein själv till konventionens tillkomst? Texten är präglad av en något raljant ton gentemot de människor och sammanhang som Hafstein har mött i Unescos högkvarter i Paris. Utifrån ett etnologiskt perspektiv hade jag önskat mindre av avslöjande och mer av att försöka förstå varför människor och organisationer gör som de gör. Med detta sagt är Hafsteins kritiska analys välskriven, angelägen och skickligt genomförd. Den visar också hur mycket tid och tankar som har gått åt för att en stor del av världens länder skulle engagera sig och komma överens om detta komplexa instrument. Det säger något om kulturarvens betydelse i vår tid. *Making Intangible Heritage* är en viktig bok som skapar förståelse för vad som formade tillkomsten av en global överenskommelse om kulturarv. ■

Festskrifter är en genre för sig, i stort sett alltid i form av en antologi. De har också vanligen en riktning mot den person som ska hyllas, eller mot det hen är intresserad av. I detta fall har alla ingående artiklar en mer eller mindre tydlig blinkning åt Owe Ronström, och de fyra delar boken är indelad i speglar hans intressen och de teman han ägnat sin forskargärning åt. De 20 bidragen, plus en introduktion, är skrivna på svenska, norska, danska och engelska vilket också pekar på Owe's breda internationella akademiska kontaktnät.

Flest bidrag finns i delen "Musik och ljud", och här finns på många sätt Owe's hjärta. Övriga texter är relativt jämnt fördelade under rubrikerna "Kulturarv och hållbarhet", "Öar och resor" samt "Berättande och performans". Gotland och Visby är viktiga delar vad gäller kulturarv och öar, Owe's hembygd, medan berättaren, föreläsaren, estradören och musikern är Owe så som jag mest mött honom.

Former som formar börjar med en introduktion där redaktörerna Camilla Asplund Ingemark, Carina Johansson och Oscar Pripp ger en samlad överblick av Owe som akademiker. För redaktörerna personifierar Owe begreppet "musikande", den inte helt lättsmälta översättningen av engelskans "musicking". Kort kan man säga att allt vi gör som har med musik att göra är "musicking". Spela, lyssna, dansa, prata och så vidare där musiken finns med. Owe är på många sätt lika mycket en musiker som en akademisk forskare och lärare, eller snarare en kombination av alla tre. En återkommande symbol i ett flertal av denna boks texter är kryckan som instrument. Owe har vid flera tillfällen använt en vanlig krycka som blåsinstrument, vilket alltid framkallar en viss munterhet. Hans forskning har handlat mycket om musikutövande, och om kritiken mot att se musik som mosaik och/eller mångkultur i stället för en vildvuxen trädgård. Att Visby och Gotland är Owe's hembygd går heller inte att missa, det syns i flertalet artiklar. Det är alltså ingen slump att redaktörerna redan i introduktionen lyfter fram Owe's kritiska diskussioner vad gäller världsarvet Hansestaden Visby, som förutom en bok med samma namn utmynnat i projektet hållbar destinationsutveckling. Läsaren kan kanske snubbla på en typisk Ronströmsk formulering som "vad gör öar med dem som bor i (inte på!) och besöker dem" (s. 12) som är ett tema i projektet, men det är ett typiskt sätt för Owe att vrida till det för att skapa nya synsätt. En ö behöver inte vara en geografisk ö, utan blir då en metafor för ett sätt att tänka.

BOOK

Former som formar

*Musik, kulturarv, öar.
Festskrift till Owe Ronström*

Asplund Ingemark,
Camilla, Johansson,
Carina & Pripp, Oscar (red.)

*Uppsala: Etnologiska avdelningen,
Uppsala universitet. 2019.*

(*Etnolore* 38.)

MATS NILSSON

”Det heter forska när man inte vet vad man gör. Ett vänporträtt” av Eva Sjöstrand är en fristående del av inledningen. Sjöstrand är journalist och har mött Owe framför allt i hans utåttriktade, expressiva gärning. Citatet är efter Owes son Johan. Devisen är tankeväckande, men jag kan inte hålla med, och det gör nog inte Owe heller. Kulturforskaren vet inte alltid vad man gör *innan* man gjort det, men efteråt. Tankarna och analysen kommer efteråt, medan musiken och dansen görs är man bara där. För mig är Sjöstrands bidrag det mest ”himlastormande” i hela antologin. Hon berättar om en mängd möten med Owe och de idéer och projekt han står för, och skriver själv att ”Nu tänker du som läser: ja ja, detta är en hyllningstext. Visst. Men det är sant” (s. 18) Och sant är det att svaret på frågan ”Hur låter Gotland?” var att han fick alla Gotlands kyrkklockor att spela samtidigt i konserten ”Klockrent”. En galen idé och ett projekt som gick att genomföra och fungerade där både Sjöstrand och Ronström bland många andra deltog.

Delen ”Musik och ljud” knyter som sagt an till Owes musikhjärta. Även om artiklarna spretar en hel del åt olika håll får läsaren en god bild av vad musiketnologi *kan vara*. Att skriva vad musiketnologi *är* vore inte i linje med Ronströms sätt att tänka. Jag har hört Owe säga att ständig förändring är det enda konstanta, och det håller jag med honom om.

Först ut är Mark Slobins artikel ”Fiddler on the Roof as Folk Revival”. Detta är en reviderad version av en presentation vid Stanford och 50-årsjubileet av musikalen Spelman på taket, som onekligen passar bra in i detta sammanhang. Intressant är bland annat att begreppet revival i anglosaxisk litteratur används lite annorlunda än vad vi vanligen gör i Sverige. Det är i möten mellan människor, mellan känt och okänt och mellan olika musikaliska uttryck ”ny” musik skapas. Dan Lundbergs ”I mötet mellan folkmusik och jazz” börjar i mötet mellan det västerländska, europeiska, och orientaliska, turkiska, i 1700-talets klassiska musik och vandrar vidare till uppkomsten av jazz, blues, folkmusik och rapp. Nya musikaliska uttryck skapas och formas i möten med andra musikformer. Lundberg återger Max Peter Baumanns tre varianter av kulturmöte: mosaik, där allt har sin givna och avgränsade plats, fruktsalladen, där ingredienserna känns igen och groggen där allt blandas och delarna inte kan särskiljas.

Flytten mellan Gotland och fastlandet, mellan Visby och Stockholm är något som förenar Owe med ”Fredrik Wilhelm Klint som folkmusikupptecknare och arrangör”. I alla fall får jag den känslan när jag läser Gunnar Ternhags artikel. Båda födda i Visby, flyttade till Uppsala och/eller Stockholm för studier och flyttade senare tillbaka till Visby. Johannes Brusila funderar i sin artikel över ”Musiketnologin i Finland. En disciplins etablering och utveckling (samt avveckling?)”. Han ser en skillnad mellan musiketnologi i Sverige och Finland. I Sverige är musiketnologi en icke-disciplinär informell samling forskare, främst etnologer, musikvetare och antropologer, i Finland en egen vetenskapsgren med egna institutioner. Brusila anar dessutom en musiketnologins nedgång i Finland – trots möjligheten och behovet av att studera etnicitetsfrågor genom ett musikaliskt prisma. ”Musikgemenskaper, migration och civilt samhälle” av Oscar Pripp hakar direkt i Brusilas artikel. Pripp har studerat musikandet, spelandet och dansandet i etniska föreningar, bland folkdanslag med olika nationalitetsbeteckningar. Föreningarna är viktiga praktikgemenskaper och att

man blir glad av dans och musik liksom att det är bra för hälsan ger enligt Pripp en förhöjd livskänsla.

Karin Eriksson-Aras har upplevt "Spelmansglädje i Österbybruk", och beskriver genom personporträtt och ljudminnen nyckelharpanns mecka genom sin närvaro på platsen. Ett "typiskt" etnologiskt fältarbete med observationer och intervjuer. Tre musikaliska livstrådar, tre musiker, som möts av en slump i ett rum är utgångspunkten i Sverker Hyltén-Cavallius bidrag "En fläta i tiden. Om mobilitet, migration och mångtidslighet i det sena sextioalet". Jokkmokks-Jokke, Greg Fitzpatrick och Bill Öhrström, tre olika musikgenrer och bakgrunder blir för honom ett titthål in i sextioalets musikvärld. "Vömmöl Spellemanslag's Chronopic" handlar om en norsk musikgrupp som på tröndermål sjunger om ett påhittat landskap, Vömmeldalen och vars texter speglar sin tid tolkar Consuelo Griggio som just tidstypiska för ett norskt 1970-tal.

I delen "Kulturarv och hållbarhet" är det framför allt Owe hembygd Visby som har inspirerat författarna, liksom hans engagemang för en hållbar värld. Carina Johanssons "Kusten som hembygd" studerar sommarboende längs Gotlands kuster, och konstaterar att vi bör prata om hembygd i plural, hembygder. Många människor har idag minst två boenden, ett i vinterstaden och ett på sommarlandet. Owe bok *Visby som världsarv* är redan en etnologisk klassiker konstaterar Anne Eriksen i "Vikinger, veibygging og verdensarv. Borrehaugene i Vestfold og kulturarvens konsekvenser". Hon lyfter att nomineringar till FN:s geopolitiska världsarvsprojekt ska vara unika men också universella, en inte alltid så lätt balansgång. Utifrån två gamla ordspråk från Kina och Cree-indianerna resonerar Swaminathan Ramanathan i sin artikel "From Sustainable Development to Sustainability as Development. Is It Even Possible?" kring en fråga som ligger i tiden, hållbarhet. Vi måste, men kan vi, ändra diskursen om vad utveckling är?

Delen "Öar och resor" tar avstamp i Gotland som ö, inte bara som en geografisk ö utan också som en figur som strukturerar våra tankar. Utgångspunkt för mycket folketro har varit, och är, det som faller mellan givna kategorier. John R. Gillis bidrag "Rediscovering the Value of In-Between" pekar på att vi ska studera och ta till vara på platser i marginalen och se resor som just mellanrum, mellan rum. Kryckan som instrument, ett av Owe paradnummer, liksom konserten med alla Gotlands kyrkklockor har gjort stort intryck på Godfrey Baldacchino, vilket tydligt framgår i "Island Fiddler". Varför har det lilla öriket Tuvalu i Stilla havet fått ikonstatus vad gäller klimatförändringar? Därför att det är helt okänt av oss! Åtminstone anser Camilla Asplund Ingemark det i artikeln "Islands Submerged into the Sea. Islands and the Cultural Imaginary of Climate Change". Ikonstatusen förstärks av att Tuvalu ger associationer till det sjunkna Atlantis. Men Tuvalu sjunker inte! Mätningar visar snarare att landarealen ökar. Ikonbilder är svåra att ändra.

Antologins sista del "Berättande och performans" handlar om görandet, framträdandet, av andra uttryck än musik, både som aktivitet och i språklig form. Språkets och berättelsernas betydelse för all vår kommunikation, både som tal och skrift, lyfts fram liksom hur demonstrationer förändras och förändrar. Troligen är det Owe stora intresse för den turkinfluerade balkanmusiken som inspirerat Ulf Palmenfelts bidrag "Turken. En dominant eurocentrisk

tankefigur” där Palmenfelt lyfter fram uttrycket ”turken” som symbol för att bete sig ”icke-svenskt” och diskuterar denna tankefigur med folkloristiska begrepp som traditionsdominant och motivattraktion. Hundturken har i äldre folkliga berättelser av olika slag fått representera något icke önskvärt, hur svenskar inte vill vara. Liksom vad gäller Tuvalu, är turken lagom bekant och samtidigt tillräckligt okänd för bland annat svenskarna, och blir därför lätt en symbol för just det okända. ”Protest and Performance. The Pot and Pan Protests in Iceland” är Terry Gunnells bidrag. Han beskriver hur demonstrationer i Island mot bland annat dammbyggen använder samma kastrullmusik som i Sydamerika. Som en god folklorist gör Gunnell också en koppling till äldre charivari, folkliga karnevaler, och visar på likheter och skillnader över tid och rum. I ”Modeling Anholt. Legend and Locality on a Nineteenth Century Island” utgår Timothy R. Tangherlini från den danske folkminnesinsamlaren Evald Tang Kristensens bok om Anholt från 1891 för att exemplifiera digital humaniora. Genom enkla datorbaserade metoder rekonstrueras alternativa och mångtydiga, slingrande stigar genom corpusmaterialet som ger ny förståelse och nya tolkningsmöjlighet av befintliga arkivsamlingar. Anne Leonora Blaakildes artikel ”Svækked ældre i livets limbo. Plejekultur i en verden præget av migration” handlar om åldringsvård och emigration utifrån två konkreta empiriska exempel, dels danska Berte på ett hem i Spanien, dels statslöse Demitri på ett danskt plejehem. I bägge fallen handlar det om att bli gammal i ”okänd” miljö, och Blaakildes tydligaste slutsats är att språket är vår viktigaste kulturbärare. Utan möjlighet att kommunicera med omgivningen är man ensam och utlämnad på en främmande plats. Performans som framförande, iscensättning eller dramatisering kan betraktas som en estetiskt markerad form. Birgitta Meurling diskuterar i sin artikel ”I grevinnans kläder. Plagg och performans i slottsmiljö” det hon kallar frusen performans. Hon syftar på de fotografiska bilder där museipersonalen klär sig i de gamla kläderna och bär dem i vår tid. Dessa fotografier ingår sedan i en bok. Meurling menar att en rekonstruktion av det förflutna är en performans, ett framträdande i nutid.

Former som formar är en idérik blandning av teori och empiri, där de olika artiklarna kan fånga och intressera olika läsare. Titeln anspelar på att alla kulturella former, konkreta kulturella uttryck, är viktiga i både forandet av oss som individer och som samtidigt formar det samhälle vi lever i. Boken är främst en festskrift och ger egentligen inga nya bidrag till dans- och musiketnologisk forskning. Å andra sidan finns det beroende på vem läsaren är alltid någon ny vinkel eller nytt perspektiv att fascineras av.

Jag har ett svagt minne från en spelmansstämma 1975 då jag för första gången mötte Owe. Han spelade och jag dansade. Det var flow, hett och trångt, som det ska vara när musik och dans görs. Sedan dess har vi som både utövare av musik och dans och som etnologer funnits parallellt genom åren. Jag den något långsammare och med dansen i fokus, Owe den något snabbare och mer energiskt musicerande och sprudlande. Även om ”allt är sant”, som Eva Sjöstrand skrev i början, måste energiska personer som Owe också hämta andan – i en bok som denna syns inte allt det slit som vi alla vet, och själva känner av ibland, som ligger bakom de idéer, aktiviteter och texter som han producerat och som absolut är värt en hyllning och festskrift. Som pensionär får man ta det lugnt. Jag vet, jag ligger ett år före. ■

I Sverige var skillingtrycken på 1700- och 1800-talet det viktigaste mediet för visspridning, ett massmedium som kan ses som kombination av skrift och muntlighet. Under de senaste åren har forskningen i allt högre grad börjat uppmärksamma skillingtrycksvisorna. Speciellt året 2019 var produktivt i Sverige. Då utkom tre böcker, som alla publicerades i Svenskt visarkivs serier. Alla dessa tre studier baserar sig på samma omfattande källmaterial, som består av bland annat Kungliga bibliotekets och Svenskt visarkivs skillingtryckssamlingar. Författarna Eva Danielson, Märta Ramsten och Karin Strand är alla erfarna forskare som har stor sakkunskap i folkligt svenskt kulturarv.

Etnologen Eva Danielson belyser i sin bok *Skillingtryckarna*.

Skillingtrycksproducenter under det långa 1800-talet, den del av skillingtryckslitteraturen som tidigare sällan undersökts. Hon ger huvudrollen åt visproduktionens aktörer. Hur gick det egentligen till att trycka upp detta väldiga och brokiga vismaterial som publicerades som skillingtryck i 1800-talets Sverige? I bokens första del presenterar Danielson de ramar som utgjorde basen för hela skillingtrycksproduktionen. Hon berättar inte så mycket om visornas innehåll utan redogör för de människor som tryckte visorna. Vilken roll hade boktryckarna, de som oftast avgjorde vilka och hur många visor trycket skulle innehålla? Boken redogör för hur man lärde sig behärska boktryckarkonsten, vad det betydde att först vara "lärling", därefter "sättare" eller "tryckare", tills man slutligen som "faktor" kunde behärska den kunskap som behövdes för att saluföra visorna. Danielson undersöker in i minsta detalj arbetsmiljön i tryckeriet och vilka de olika skedena i arbetet var, hur man lärde sig välja lämpliga fonter, känna olika slags tryckpapper, vilket format som passade för en viss visa, hur många sidor man får ut av ett ark et cetera. Boken ger en god och mångsidig bild av den komplicerade processen i tryckeriet, innan visan var i köparens och sångarens hand.

Skillingtrycksproduktionen var – i Sverige liksom på annat håll – en kommersiell verksamhet. Producenten själv måste ha ett stort ekonomiskt kunnande. Han måste kunna räkna ut vad allting kostade. Han måste ha kunskap om var man kunde skaffa ingredienserna till trycksvärta, linolja och kimrök och mycket annat. Det var också viktigt att känna till de tekniska framsteg som hela tiden gjordes. Man måste kunna välja duktiga anställda och utvecklingsdugliga lärlingar. Det var också vanligt att äga mer än ett tryckeri och ofta hade man tryckerier på flera olika orter. Intressant är också kvinnornas roll i skillingtrycksproduktionen under 1800-talet, en tid, då kvinnorna annars bara sällan hade ekonomiska möjligheter att försörja sig själva. Det var mestadels änkor som försökte få sin familj och sitt ärvda tryckeri att överleva.

Alla tryckerier sålde sin egen produktion direkt från tryckeriet, i en särskild tryckeribod eller på marknader. Det var vanligt att förläggare hade beställningar hos tryckerierna. Danielson har granskat deras verksamhet i stora städer som i Stockholm, Göteborg, Malmö, Norrköping och också i övriga delar landet. I samband med detta redogör hon också för lokala visförfattare och visförsäljare och till slut också för köparna, med Eva Danielsons ord: "Men den vanligaste och slutliga kunden var ändå en privatperson som helt enkelt tyckte det var roligt att sjunga och köpte visor för nöjes skull." (s. 90).

BOOK

Skillingtryckarna

Skillingtrycksproducenter under det långa 1800-talet

Eva Danielson

Stockholm: Svenskt visarkiv/
Musikverket. 2019. (Meddelanden
från Svenskt visarkiv 53.)

De osynliga melodierna

*Musikvärdar i 1800-talets
skillingtryck*

Märta Ramsten

Stockholm: Svenskt visarkiv/
Statens musikverk. 2019. (Skrifter
utgivna av Svenskt visarkiv 48.)

En botfärdig synderskas svanesång

*Barnamord i skillingtryck
mellan visa och verklighet*

Karin Strand

Möklinta: Gidlunds förlag.
2019. (Skrifter utgivna av
Svenskt visarkiv 47.)

ANNELI ASPLUND

Om skillingtryckarna berättas mera i bokens andra del som är en kommenterad katalog på 145 sidor. Där presenteras i alfabetisk ordning från Arboga till Östersund alla 173 tryckerier och skillingtrycksproducenter på 55 orter i Sverige. Alla dessa, både kvinnliga och manliga producenter tryckte visor under det långa 1800-talet från 1700-talets sista år till omkring 1920. I denna del i boken presenterar Eva Danielson rikligt med detaljer i intressanta personhistorier och beskrivningar av lokala tryckeriers verksamhet och utveckling. Katalogen, liksom hela boken, är verkligen en otroligt rik och värdefull databank om de svenska tryckeriernas historia. Den skildrar noggrant och intressant allt det som rör skillingtryckeriernas produktion på 1800-talet.

Eva Danielson tar upp ett tidigare nästan utforskat ämne. Det samma gäller också till stor del Märta Ramstens tema, musiken i skillingtrycksvisorna. Men man kan inte säga att hennes val av tema överraskar. Hon har ju under sin långa karriär särskilt profilerat sig som musikkforskare. Hon konstaterar att det när det gäller de svenska skillingtrycksvisornas musik finns det bara en enda grundlig utredning, nämligen Margareta Jersilds avhandling om 1700-talets melodier (1975). Märta Ramstens nya bok, *De osynliga melodierna. Musikvärdar i 1800-talets skillingtryck*, är på sätt och vis en fortsättning på Jersilds arbete. Bokens rubrik innehåller den intressanta paradoxen, att även om skillingtrycksvisorna skulle sjungas, var melodierna verkligen osynliga. De fanns inte i form av notskrift, utan antyddes genom melodiångivelse, som till exempel "sjunges som Den blomstertid nu kommer". I stället för en hänvisning till en viss visa kunde det på skillingtryckets titelsida stå: "Kan sjungas under flera vackra melodier" (s. 14). I många fall tänkte tryckets utgivare att sångaren själv kunde välja en melodi som han eller hon kände till och som passade till textens meter. Vilka de melodierna var som rekommenderades i 1800-talstryckens melodiångivelser, har ännu inte undersökts uppger Märta Ramsten samtidigt som hon säger att det egentligen är omöjligt att skriva om skillingtryckens melodier. Ändå är det just det hon har gjort.

Boken består av sex kapitel. I det första av dessa får man information om svenska samlingar av skillingtryck, var de finns och hur stora de är. Märta Ramsten tar också fram frågan om melodiångivelsernas roll i skillingtrycken. Hur vanliga har de varit i 1800-talets produktion? Man vet att ungefär hälften av visorna hade melodianvisningar på 1700-talet. På den tiden var en stor del av visorna andliga sånger och just dessa är ofta försedda med melodianvisningar. För att få uppfattning om frekvensen i 1800-talsvisorna har Ramsten studerat några mindre samlingar med resultatet att endast ungefär 10 procent av de världsliga visorna var försedda med melodihänvisningar. Hon funderar också på orsaken till varför antalet av melodianvisningar på 1800-talet minskade så mycket: "Har detta kanske också med försäljning av trycken att göra, genom att trycken såldes i anslutning till gatumusicerande, teaterföreställningar etc. som aktualiserade melodin muntligt." (s. 17).

Vad upphovsmännen bakom visorna beträffar antar Ramsten att ungefär en tredjedel av vistexterna är anonyma. Bland upphovsmännen har hon hittat många kända författare och tonsättare. Det har också framgått att många melodier som hade en intensiv men kort blomstringsperiod ganska snart föll i glömska. Men det fanns också några som var på modet en längre tid. Vid

1800-talets mitt introducerades visor med nytt melodimaterial. Dessa nya visor avviker från det äldre materialet tonalt, rytmiskt och melodiskt och deras enkla durmelodier är byggda på treklanger. Det nya melodimodet kommer framför allt från Tyskland och kom att förändra den folkliga melodiken tonalt. Texterna berättade mestadels om sviken kärlek och evig trohet. ”De kan sägas ha blivit synonyma med skillingtrycksbegreppet”, säger Ramsten (s. 22) och presenterar några sådana visor, som är mest frekventa i det sena 1800-talets skillingtryck.

I de följande avsnitten vill Ramsten fördjupa sig i skillingtryckens användning av melodier, men konstaterar genast att det är nödvändigt att begränsa sig till ”delstudier”. Dessa delstudier omfattar fyra mindre undersökningar i vilka hon har olika angreppssätt för att se hur skilda miljöer och yttre händelser påverkar interaktionen mellan text och melodi.

Den första av dessa delstudier ”Melodier i sifferskrift” omfattar skillingtryck vilkas vismelodier noterats i sifferskrift. Siffernotering lanserades av kyrkoherden Dillner att användas som hjälp vid inläring av nya psalmer. Det fanns några boktryckerier i Sverige som vid 1800-talets mitt gav ut skillingtryck med sifferskrift, men annars var det ovanligt med sifferskrift i skillingtryck. Det finns allt som allt 57 melodier, som Ramsten nu publicerar med kommentarer. Dessa melodier har inte publicerats tidigare i transkriberad form med ett undantag. Det är en intressant och brokig samling och handlar om en brytningstid. Melodier med rötter i 1700-talet var fortfarande på modet under 1800-talets första hälft. De används till nya texter och de blev därför aktuella på nytt. Men samtidigt kom ett nytt lyriskt melodimaterial, känslösamma kärleksvisor och nya modedanser, till exempel polkan.

Den andra delstudien ”Soldat- och krigsvisor” behandlar skillingtrycksvisor med anknytning till dansk-tyska kriget (1848–50 och 1864). Ett antal svenskar var med som frivilliga. Många av dessa skillingtryck var skämtvisor om fiender och användes också som krigspropaganda. På detta sätt påverkades skillingtrycksutgivningen av samtida händelser. I den tredje delstudien ”Skillingtrycken och teatern” kan man följa hur kulturell miljö påverkar skillingtrycksrepertoaren. Många av de populäraste pjäserna blev på sin tid stora ”hits” och publicerades också som skillingtryck. Teatern både använde och förmedlade melodierna, och i den nya omgivningen fick visorna också en ny identitet. I den fjärde studien ligger fokus på detaljnivån. Ramsten tar fram en poetisk-musikalisk refräng som användes i nid- och skandalvisor och lyfter fram ett exempel på, hur texter och melodier integrerats. Denna refräng var allmän redan på 1700-talet, men förekommer i skillingtrycksvisor under hela 1800-talet.

Märta Ramstens studie om skillingtryckens melodivärld är informativ och intressant som helhet. Hon närmar sig sitt forskningsföremål från olika synvinklar, använder olika metoder och gör många nya och viktiga observationer. På det sättet kan hon följa trender och strömningar i musiken som tidigare inte iakttagits. Margareta Jersild skildrar i sin forskning av 1700-talets skillingtryck det komplicerade nätverk, som dominerade tidens skillingtrycksmelodier. Märta Ramsten visar att likadana nätverksmönster var en trend även under 1800-talet. En berömlig prestation är också att publicera siffernotssamlingens material transkriberad och med kommentarer. Där får man mycket nytt och nyttigt.

I det sista kapitlets sammanfattning ger Ramsten en förklaring till, varför man just under de senaste åren i Sverige nått så goda resultat inom den folkliga musikforskningen. Hon lyfter fram stora uppteckningsarbeten från 1800-talet och 1900-talets otaliga fältinspelningar, men säger att grunden ändå är de stora visregister som under många år har utarbetats vid Svenskt visarkiv. Hon betonar Svenskt visarkivs betydelse och allt det man där har gjort för att utveckla arkiverings- och katalogiseringssystemet. Men hon påminner om att en grundläggande totalkartläggning av skillingtryckens melodivärld fortfarande saknas. Det krävs ännu mycket arbete och går inte utan databehandling. Märta Ramstens bok har i varje fall mycket att ge åt den som är intresserad av skillingtrycksvisor och andra folkliga visor i Sverige.

Den tredje av de ovan nämnda böckerna presenterar en undersökning av skillingtrycksvisor som skildrar sådant ”som fick visförfattarna att fatta pennan”. Med dessa ord (s. 11) karaktäriserar bokens författare, visforskaren Karin Strand sin nya studie *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet*. Temat är ovanligt, rubriken är poetisk men också chockerande. Karin Strand har fattat tag i de märkvärdigaste och kanske mest dramatiska av alla skillingtrycksvisor. Vad betyder barnamord i skillingtrycksvisorna? Författaren definierar först sitt forskningsobjekt och framhåller att barnamord i allmänhet har förknippats med ogifta kvinnor ur de lägre klasserna och i första hand avsett ett mord på ett nyfött, utomäktenskapligt barn, ett mord som begåtts av modern för att hon skulle undgå straff och skam.

Skillingtrycksvisor om kvinnliga brottslingar diktades och publicerades redan från 1700-talets början ända till fram 1900-talet. ”Hur berättar skillingtryckens visor om barnamörderskor och deras dåd för samtidspubliken? Hur medlar författarna mellan det förmodade publikintresset och kyrkans och rättsväsendets påbud? Vad var den verkliga historien bakom visorna?” (s. 13). Det här är frågor som Karin Strand ställer sig i den aktuella studien, men hon betonar att fokus ändå ligger på skillingtryckens texter. Metoden är att göra fallstudier av ett urval av brottmål som alla har föranlett visor i skillingtryck.

Boken består av fem delar. I den inledande delen ”Grova brott i tunna tryck” diskuteras först källorna. Huvudmaterialet är skillingtryck med brottstematik i Kungliga bibliotekets samlingar, men det har kompletterats med alster från Svenskt visarkivs samlingar. För att undersöka visornas verklighetsbakgrund har källmaterial av olika slag konsulterats, till exempel rannsaknings- och rättegångsprotokoll samt annat arkivmaterial, kyrkoböcker och tidningar et cetera. Karin Strand analyserar barnamord i förhållande till rättsskipning och konstaterar att ”så länge som sexuella förbindelser utanför äktenskapet var straffbara omfattade brottet både ett sedlighetsbrott och ett mord, där den stränga synen på det förra utgjorde incitament till det senare” (s. 12). Barnamörderskan dömdes långt fram i tiden till döden, och straffet verkställdes genom offentlig avrättning. Författaren presenterar strafflagstiftningens utveckling från 1700-talet till 1800-talets slut. Sedan diskuteras kvinnliga brottslingar genom en inventering av de brott som skildrats i skillingtryck. Läsaren får också veta de reella antalen barnamord.

Bokens tre följande delar presenterar fem fallstudier med tonvikt på staden Stockholm. Av alla barnamörderskor som omskrivits i skillingtryck har fem huvudpersoner valts ut som även stått att finna i domstolsarkiven. Tidsrymden omfattar ett drygt sekel från 1730-talet till 1800-talets mitt. Målet är att rekonstruera brottet och dess bakgrundshistoria så fullständigt som möjligt utifrån källmaterialets förutsättningar och vad vittnena själva har uppgivit i rätten.

Den första fallstudien "Ett brott för att dölja ett annat" berättar om det mest välkända barnamordsbrottet: den ogifta moderns avlivande av ett "oäkta" barn. Studien återger en dramatisk händelse en söndagsmorgon den 2 september 1733. Vaktmästare Wetterberg vid Stockholms rådhus var på högmässan, men hans hustru Stina steg upp och mötte i köket sin piga, Annika som beklagade sig över värk i hela kroppen. Stina Wetterberg uppmanade henne att gå och lägga sig men noterade att bädden saknade lakan. Snart visade det sig till Stinas stora häpnad att pigan hade lyckats med att hemlighålla sin graviditet och att hon på natten fött en pojke. Den 23-åriga Annika Larsdotter erkände att hon hade kvävt sitt barn efter födseln och kastat honom i vattnet nedanför rådhuset.

Annika Larsdotter greps samma dag och ett par veckor senare inleddes rannsakingen i stadens rätt. Barnafadern var hennes tidigare husbonde bagarmästare Herbst, som inte erkände sitt faderskap. Rannsakingen pågick hela hösten och en god del av vintern. Den väntade dödsdomen föll den 1 februari och Larsdotter avrättades den 17 juli 1734. Samma dag erbjöds stockholmspubliken två skillingtrycksvisor som på omslaget kungjorde på vilket klockslag Annika Larsdotter skulle avrättas. Den ena visan framställde en botfärdig synderska som i 22 strofer rör sig från djupaste själslände till syndernas förlåtelse för att i slutet glädjas över sin förestående salighet. Karin Strand fäster uppmärksamheten vid att kompositionen följer dramaturgin av en idealisk kristlig dödsberedelse och är formulerad i första person ur en dödsdömds perspektiv. Den andra visan med åtta strofer presenteras som en varning till alla Evas döttrar som borde lära sig av synderskans exempel.

På samma sätt presenterar Karin Strand alla de andra fallstudierna. I "Att mörda sig från livet" berättas om Maja-Lena Wiberg, som år 1774 mördade sin nioåriga dotter med en yxa. Suicidalmord som fenomen, att mörda för att själv bli dömd till döden, förefaller ur dagens synvinkel i all sin faslighet helt obegripligt. Det är dock inte något okänt fenomen i svensk kriminalhistoria. Önskan att få dö har varit ett vanligt mordmotiv, periodvis det allra vanligaste, i de protestantiska delarna av Europa. Karin Strand skriver: "En allmän förklaring till att många livströtta valde att begå suicidalmord framför att ta sitt eget liv är det starka självmordstabu som var förhärskande såväl i kyrkans offentliga fördömande som i folkliga föreställningar." (s.118). Strand fortsätter att kommentera kyrkliga och juridiska betingelser av suicidalmord: "Mord var förvisso en grov missgärning och ett brott mot femte budordet men en synd som ändå ansågs kunna ångras och förlåtas av Gud. Fram till avkriminaliseringen 1864 betraktades självmord rättsligt som ett mord bland andra men var för kyrkans aspekt en oförlätlig synd." (s.118).

Detta motiv, att mörda för att få dö, framgår inte i visorna. Karin Strand har iakttagit att motivet framträder först i gärningskvinnornas vittnesmål i rätten.

Visorna tar upp dådets moraliska sida och betonar i stället gärningens brutalitet; offret var ju ett skyddslöst barn och gärningspersonen ofta barnets mor. "Visornas tystnad är ingen tillfällighet utan ligger i linje med myndigheternas ovilja att offentligt omtala detta sätt att fly livet", skriver Strand (s.255). Hon granskar detta mordmotiv djupgående ur olika synvinklar. Genom att ta sitt barns liv ämnade Maja-Lena Wiberg bidra till hennes salighet och själv därefter få lida dödsstraffet.

Fallstudien "För guldets usla låga" presenterar mordet av ekonomiska skäl. Kvinnor som var ensamförälder kunde svårligen förena arbete med barnvård. För många blev lösningen att mot betalning lämna bort barnet till Allmänna barnhuset. Brita Christina Wanselius och Charlotta Christina Löfvenmark var kvinnor som förde barnen till barnhuset. Inom kort kom det fram att många av dessa barn aldrig kom till barnhuset. Till slut avslöjades att de hade blivit mördade. Det visade sig att dessa två kvinnor var kallblodiga brottslingar som hänsynslöst använde fattiga människors nöd till sin egen ekonomiska nytta. Båda kvinnorna hamnade i fängelse. Wanselius gav upphov till fyra skillingtryck som gavs ut till hennes avrättning 1827. Visorna presenterade henne som en botfärdig synderska. Löfvenmark kunde inte dömas för mord. Hon fälldes dock för bedrägeri och om henne gavs ut skillingtrycken och artiklar i tidningar, en av dem i oktober 1849 med rubriken "En hemsk men sann Wisa om den omenskliga Barnmorskan Löfvenmark, som slurfwat bort fyratio barn" (s. 226).

Karin Strands bok är en viktig och berörande läsoplevelse. Den lyfter fram en sida av den svenska social- och rättshistorien som man tidigare inte har haft många möjligheter att sätta sig in i. Hon har ingående granskat sitt material om barnamordföreteelsen, dess bakgrund och orsaker. Hon finner att fattigdomen var den gemensamma faktorn bakom barnamord och att visorna oftast skildrar de lägre samhällsklasserna. De var anonymt utgivna och de hade inte någon roll i de officiella avrättningsceremonierna, men trots det var visorna senare för utgivarna goda försäljningsframgångar. Bland upphovspersonerna fanns författare, boktryckare, förläggare, folkbildare, även präster och teatermän, men mestadels män. Visorna berättar ingenting om själva brottet. I stället skildrar de ett inre drama: synderskans ånger och bön om sin själs räddning. De är formulerade som en didaktisk dramatisering av den lutherska frälsningsläras bud att det aldrig är för sent att ta emot syndernas förlåtelse. Denna andliga betoning syns också i visornas melodiangivelser: de är alltid koralmelodier.

Karin Strand understryker att bakom det missdåd som visorna rubricerar som barnamord döljer sig flera brott med olika slags offer; det oäkta barnet är omgärdad av hemlighetsmakeri och skam. Förutom att bli dödad av sin egen mor direkt efter födseln, kom många utomäktenskapligt födda barn att fara illa i 1800-talets fosterbarnsystem. Att dömas för hor innebar offentlig skam och att enligt tidens tro bli avskuren från kontakten med Gud. Detta drev många kvinnor till att hemlighålla och undanskaffa själva beviset för överträdelsen, det utomäktenskapliga barnet. Mot bakgrund av brottets sociala kontext är barnamörderskorna inte endast gärningspersoner utan själva offer för en omöjlig samhällsmoral. Straffrättsligt har det här slaget av barnamord ändå betraktats som en av de grövsta missgärningarna och renderat dödsstraff. Mot denna bakgrund var visorna om de avslöjade och dödsdömda barnamörderskorna en del av den

kulturella responsen på dådet. Karin Strand menar att visor om missdåderskor inte bara skildrar själva dådet utan snarare utgör de moraliska kommentarer till brottet och straffet. Något som visorna aldrig omtalar är barnmordens bakomliggande orsaker. De talar inte om att brottet alltid är en förtvivlad gärning av fattiga kvinnor som i sitt liv inte såg någon annan utväg än att söka döden. Brottet kan härledas till de sociala, religiösa och sexuella regleringarna som omgärdat kvinnor genom historien, en kontroll som främst har utövats av män.

Karin Strands bok är en dramatisk och imponerande studie om 1700- och 1800-tals kvinnoliv, som barnmordsvisorna blir en viktig dokumentation av. Hon betonar inte gärningarnas hemsgheter utan lyfter realistiskt fram den historiska verkligheten. Boken är ett viktigt inlägg också i dagens samhälle. Allt är inte bara historia, säger Karin Strand: "I skrivande stund höjs konservativa röster för en skärpt abortlagstiftning i västvärlden där de ivrigaste talespersonerna är män. Det är en dyster påminnelse om att fenomenen bakom visorna som har undersökts i denna studie inte enbart tillför det förflutna." (s. 257).

För dessa tre ovannämnda böcker är det gemensamt att de baserar sig på samma omfattande forskningsmaterial. Likheten kan ses också i böckernas illustrationer, vilka med många omslagsbilder på skillingtryck gör texten ännu mer intensiv. Men för övrigt liknar dessa böcker inte varandra. De är alla karakteristiska och oavhängiga av varandra. Var och en av dem har tagit upp sådana sidor om 1800-talets människoliv som inte tidigare har belysts på detta sätt. Eva Danielsons bok skildrar den tekniska och kommersiella processen som möjliggjorde att skillingtrycksvisor kom fram till de breda folklagens räckhåll. Märta Ramsten har utforskat visornas olika miljöer och musikvärldar och gått djupare in i skillingtryckens bruk av melodier. Karin Strand avslöjar det dramatiska och tragiska samhällsliga missförhållandet, som man kunde sjunga om, men som också ännu i 1800-talets Sverige var en del av kvinnolivets verklighet. 1800-talet har också kallats det "stora" århundradet i skillingtryckens historia med upplagesiffror som är obegripligt höga. "Detta var tveklöst ett försummat kapitel i visforskningens historia, som borde åtgärdas" konstaterar Märta Ramsten (s. 215). Dessa tre forskare har nu åtgärdat saken. Deras arbete främjar forskningen på ett betydande sätt och visar hur en undersökning av denna genre inom folklig vissång kan lyfta fram nya viktiga perspektiv. ■

Det finns tecken på ett nyvaknat intresse för det område som med en lös term kan kallas protestsång och som omfattar en rad sinsemellan mycket olika uttryck. Ett exempel är denna bok, vilkens ursprung är en internationell konferens som hölls 2015 på temat "Songs of social protest" vid University of Limerick, Irland. Redaktörerna betonar i sin inledning konferensens och antologins globala perspektiv; dock framstår "global" som en lätt överdrift när mer än hälften av texterna har sin tyngdpunkt i det angloamerikanska kulturområdet och alla författare utom fyra, oavsett geografiskt ursprung, arbetar vid universitet i engelskspråkiga länder. Flera bidrag fokuserar, naturligt nog, på Irland; ett par bidrag finns från andra delar av Europa samt Mellanöstern. De afrikanska och asiatiska kontinenterna är sparsamt representerade, perspektiv från Latinamerika och de arktiska områdena saknas helt. Postkoloniala perspektiv är

BOOK

Songs of Social Protest*International perspectives***Aileen Dillane, Martin J. Power, Eoin Devereux & Amanda Haynes (red.)***London & New York:**Rowman & Littlefield. 2018.*

INGRID ÅKESSON

framträdande, dock finns till exempel ingen text om urbefolkningars musik och protester.

Boken omfattar 33 texter och över 600 sidor – jag kommenterar här ett urval och några huvuddrag. Det är intressant att följa hur författarna har uppfattat begreppet "songs of social protest" och vilka helt skilda perspektiv som läggs på ämnet. Några kapitel utgörs av individstudier (där alla utom ett behandlar manliga musiker). Många av texterna fokuserar på musikfenomen som bärs fram av en grupp människor i ett visst socialt sammanhang. Ett par författare utgår från en viss sångs historia och skiftande betydelser. Perspektiven tar fasta bland annat på sjungandets sociala, ideologiska och politiska roll, på performativitet och användning av medier, på kritik mot nyliberal kapitalism eller musikens roll i kamp mot rasism och andra hierarkier.

De inledande avdelningarna i boken fokuserar på USA och i någon mån Storbritannien. Två kapitel går tillbaka i historien till slavhandeln. Robert W Stephens och Mary Ellen Junda betonar den afrikansk-amerikanska kampens – och sångens – unicitet på grund av slaveriet, som avskiljer den från andra etniska grupper. I fokus står den (dock även i andra kulturella sammanhang vanliga) tekniken att förmedla budskap som samtidigt är öppna och dolda. Här exemplifieras den med tvåspråkiga sånger från The Georgia Sea Island Singers, ättlingar till slavar från Västafrika på en grupp öar öster om USAs sydstater.

Robbie Lieberman reder ut hur sången "Kumbaya my Lord" troligtvis uppstod som spiritual i sydstaterna, togs med till Västafrika av missionärer, förändrades, kom tillbaka till USA, allt mera kom att fungera som protestsång och i den funktionen togs upp i medborgarrättsrörelsens repertoar på 1960-talet. I Europa är sången troligen mest spridd i formen av vaggång med betydligt tamare laddning. Vidare följer författaren hur högerkrafter i USA har förlöjligat såväl "Kumbaya" som själva företeelsen protest- och kampsång i allmänhet i sina försök att försvaga rörelser för fred och frihet, från Reagans 1980-tal till idag. Lieberman betonar emellertid sången som symbol för dagens behov av att medvetandemässigt koppla samman tidigare rörelser med till exempel Black Lives Matter.

Jonathon Bakan skriver med ingående musikalisk och textlig analys, om en av de få kvinnor som studeras i antologins texter: Billie Holiday. Hennes roll inom kretsarna kring 1930- och 40-talens amerikanska folkfront analyseras i termer av Gramscis begrepp "organic intellectual", det vill säga "thinkers and skilled cultural practitioners, socially embedded within subaltern groups and classes, who foster 'homogeneity, self-awareness, and organization' " (s. 44). Denna roll tillskrivs Holiday i samband med att "Strange Fruit" samt hennes egen sång "God Bless the Child" åren kring 1940 fick en central position i hennes repertoar och samtidigt betydligt förstärkte hennes musikaliska och sociala betydelse.

De tre kapitlen om vita sångare behandlar tre karismatiska män. Rob Rosenthal skriver om Pete Seeger och hans idé om vikten av att människor sjunger tillsammans för att samla kraft och mod i svåra situationer, inte bara lyssnar till en artist. Anthony Ashbolt gör en nytänkande tolkning av hur singer-songwritern och satirikern Phil Ochs i sina sånger radikaliserades parallellt

med – eller möjligen som en föregångare till – radikaliserings inom 1960-talets vänsterrörelse i USA. I en essäistisk och språkligt intresseväckande text studerar Joseph O'Connor Bob Dylan som en – trots att han själv förnekade det – skapare av briljanta de facto protestsånger. Han analyserar särskilt "The Lonesome Death of Hattie Carroll" (som byggde på ett faktiskt mord) och framhåller hur Dylan griper tag i lyssnaren genom att bryta upp protestsångens begränsade form.

Under läsningen av de tre sistnämnda texterna lägger jag märke till att liksom 1950- och 60-talens politiska och kulturella rörelser dominerades av män, dominerar här inte bara de manliga författarna utan också en maskulin synvinkel. Ganska många manliga men ytterst få kvinnliga låtskrivare och sångare i den skildrade miljön nämns vid namn, till exempel varken Malvina Reynolds eller Buffy Sainte-Marie som också satte tydliga spår i tiden (i ett annat av antologins kapitel nämns emellertid Judy Collins och systrarna Baez). Matthew Ords text i samma avdelning om BBC-serien *Radio Ballads* under 1950- och 60-talen fokuserar helt på låtskrivaren och manusförfattaren Ewan McColl; dock stod Peggy Seeger för den musikaliska utformningen av programmen.

Ibland uppstår tankeväckande dialoger mellan olika författarröster och perspektiv. Att läsa kapitlen om protestsång i USA i en följd ger en bild av två relativt åtskilda musikvärldar och deras perspektiv, en svart och en vit värld som bara nuddar varandra. Det kollektiva sjungandet betonas i två av de afrikansk-amerikanska studierna och delvis i kapitlet om Seeger, medan de författare som skriver om Ochs och Dylan förstås fokuserar på de individuella artisterna. Holiday-texten utgör som individstudie av en svart kvinnlig musiker ett undantag och är också den enda artikel som lyfter fram att folkfronten bestod av människor ur olika etniska grupper, liksom senare medborgarrättsrörelsen under 1950- och 60-talen. Begreppet "organic intellectual" används för övrigt även i en text om portugisiska protestsångers roll när diktaturen störtades.

Också andra musiker studeras i några kapitel som individer ur olika perspektiv, bland andra Morrissey som protestsymbol i queer latino Los Angeles, protest i Ry Cooders album *Chávez Ravine* och den italienska singer/songwritern Fabrizio De Andrés användning av inte bara sångtexter och musik men också marginaliserade italienska gruppers dialekter som motståndsstrategi.

Av sångmiljöer utanför Europa och Amerika behandlas Algeriet, Uganda, Sydafrika, Syrien, Indien och Tahiti, samtliga med en bakgrund av brittisk, holländsk eller fransk kolonialism. I den ena artikeln om Indien skriver Vivek Virani om hur religiösa sångare från lågkastiga grupper, genom att skapa ett balansskifte inom hinduiska hierarkiska ritualer och betona en riktning som ser det gudomliga i alla människor och i allt, har bidragit till att dels popularisera just denna form av andlig sång som ett slags indirekt demokratiska uttalanden och dels att höja statusen – i termer av kulturellt kapital – för många lågkastiga personer. Statushöjningen verkar dock vara relativ och av osäker varaktighet snarare än en genomgripande social förändring. Den andra texten, av Rahul Sambaraju, behandlar en sydindisk form av folkliga profana sånguttryck med försångare och kör som del av en politisk kamp för att göra området Telangana till en självständig delstat med bättre rättigheter för bönderna.

Temat för Omotayo Jolaoshos analys av post-apartheid protestsånger i Sydafrika är hur närvaron av sånger påverkar hur pass synlig (eller hörbar) en social rörelse är och att sångerna kan hålla liv i en för tillfället vilande/inaktiv rörelse. Hans exempel är The Anti-Privatisation Forum, APF, som skapades på 1990-talet i motståndet mot den nyliberala ekonomiska politik som infördes en tid efter ANC:s valseger, och där den starka traditionen av kollektivt framförda anti-apartheidsånger fick adapteras för ett nytt sammanhang. Under rörelsens nedgång fanns sångerna kvar och började åter sjungas i 2010-talets kampanjer mot prishöjningar och den nutida kapitalismen.

Den internationella arbetarrörelsen och kvinnorrörelsen har båda mycket liten plats i antologin, kapitlet om sången "Bread and roses", med text av James Oppenheim och musik av bland andra Mimi Baez Farina, får representera båda. Gwen Moores analys frågar under vilka omständigheter sången uttrycker protest; ett av svaren är att det sker vid kollektivt framförande.

Vikten av gemensamt sjungande tas som sagt upp i flera av bokens texter; i kombination med feminism tas det kollektiva upp i ytterligare två kapitel om musikalisk protest som produktion och performans genomförd av feminister. Evrim Hikmet Ögüt studerar det turkiska kvinnokollektivet Bandsistas produktion av en EP med två sånger, släppt 2012 samtidigt med protester kring Taksimtorget i Istanbul. Sångerna vann stor popularitet inom den turkiska feministiska rörelsen och bland många andra kvinnor, men texten fokuserar på själva den kulturella produktionen som politisk handling. Kollektivets horisontella strategi att sätta samman textliga och musikaliska element från många källor, att "återanonymisera" verket, vägra att uppträda som artister och inkludera publiken i framförandet analyseras i termer av feministisk estetisk och politisk protest mot såväl patriarkala och kapitalistiska relationer som konventionellt musikskapande.

I den andra av dessa texter analyserar Julianne Graper Pussy Riots estetiska och mediala uttryck, inte ur ett ryskt eller globalt utan ur ett ganska snävt nordamerikanskt perspektiv, framför allt hur och varför gruppens "punkbön" i Moskva 2014 fick stort genomslag i USA. Hon hävdar att gruppen valde sin strategi, "performing punkness", med inspiration främst från Riot Grrrls och med inriktning på just USA-publiken. Vinklingen bortser alltså helt från rysk verklighet och det politiska innehållet i konstnärskollektivets aktiviteter i stort. Protest blir i den här texten synonymt med performativitet.

Ett motsatt perspektiv präglar ett antal texter som behandlar sånger som kritiserar kapitalismen och den nyliberala eran, främst i form av grupp- eller individstudier och de flesta av dem med irländska författare. Bland dessa skriver Martin J Bower om den brittiska sångaren och låtskrivaren Billy Brags texter med tonvikt på hur hans sånger från Thatchereran i brittisk politik, i synnerhet "Ideology" från 1986, trots sin tidsbundenhet överskrider sin historiska plats och fortfarande har en potential och politisk kraft att förändra.

Ytterligare två irländska kapitel knyter samman en politisk protesttradition med en folkmusikalisk dito. Kieran Cashell skriver om Christy Moore, som med inspiration från efterkrigstidens brittiska folkmusikrevival och irländska

resandes sångstil fann sin egen röst både klangmässigt och politiskt. Moores praktik betonar de latenta oppositionella budskapen i till exempel traditionella ballader och betraktar den traditionella musiken som fylld av kritik och förändringsmöjligheter genom känslomässig resonans.

Antologins redaktörer, Dillane, Power, Devereux och Haynes, har gått samman om en intressant gemensam studie av hur ”keltiska tigern”-åren speglas i den irländska sångaren Damien Dempseys sångtexter. De analyserar hur Dempsey flätar samman bilder av sin egen hemtrakt i norra Dublin med element ur äldre irländsk balladtradition och ornamenterad *sean-nós*, liksom ur den långa traditionen av uppror mot brittisk övermakt. Med sin arbetarklassbakgrund står Dempsey för motstånd mot orättvisor och ojämlikhet; författarna menar att sångerna representerar en kosmopolitisk ”Irishness” som överskrider en nationalistisk eller insulär diskurs – de fungerar som inte bara protest utan som verktyg för förändring i ett globalt perspektiv.

Somliga texter i antologin ger intryck av att författaren har valt sitt ämne för att belysa de applicerade teorierna snarare än utifrån ett djupt intresse för det aktuella musikaliska uttrycket – flera andra framstår emellertid som sprungna ur intresse för och djup kunskap om det empiriska materialet. Jag har av utrymmesskäl inte nämnt de många teorier och tankeskolor som används av författarna, även om det vore intressant att gå in på det. Många texter är välskrivna och språkligt njutbara, men vissa kapitel präglas av ytliga, icke-resonerande litteraturreferenser efter var och varannan mening på ett sätt som gör texten på en gång tungläst och vag.

Möjligen hänger diskrepanser i både stil, upplägg och tyngdpunkt samman med att många av författarna kommer från en rad discipliner där empirin nog ofta spelar en mindre roll än vad som är vanligt inom musiketnologin; de är lingvister, konstvetare, sociologer, statsvetare, eller kommer från *global studies*, kreativt skrivande, kommunikationsvetenskap med mera. De skilda hemvisterna gör antologin tvärvetenskaplig, men också tämligen splittrad och svår att sammanfatta – säkert har den inte heller varit lätt att redigera. Många fler perspektiv på fenomenet protestsång är möjliga än de som representeras i antologin. Som alltid färgas såväl konferenser som antologier starkt av i vilka nätverk Call for Papers har nått ut. Trots dessa invändningar är mitt helhetsomdöme att många av bokens kapitel i hög grad är läsvärda, väsentliga och ger nya insikter. ■

BOOK

Spelmansböcker i Norden

*Perspektiv på
handskrivna notböcker*

Märta Ramsten, Mathias
Boström, Karin L. Eriksson &
Magnus Gustafsson (red.)

Uppsala & Växjö: Kungl.
Gustav Adolfs Akademien för
svensk folkkultur & Smålands
Musikarkiv/Musik i Syd. 2019.

MADELEINE MODIN

Antologin *Spelmansböcker i Norden* utgörs av en sammanfattande inledning och sju föredrag omarbetade till artiklar från en konferens med samma titel. Den välbesökta och intressanta konferensen samlade professionella och icke-professionella folkmusik- och dansforskare, musiker och dansare från hela Norden (förutom Island) på Linnéuniversitetet i Växjö 2017.

Redan i bokens titel postuleras terminologin för det källmaterial som man har valt att benämna *spelmansböcker*. I inledningen ger Mathias Boström en överblickande och informativ presentation av spelmansböcker och forskningen därom. Terminologin diskuteras både där och i de tre första kapitlen. Det mest uppenbara problemet med termen *spelmansbok* är att de handskrivna notböcker vilka avses, med främst dansmusik från 1600-talet till 1900-talets början, ofta inte har nedtecknats och använts av de som man tänkt sig utgöra personerna bakom en äldre definition av *spelman*; en fiolspelare av folket på landet i en gehörsbaserad och lokalt förankrad musiktradition. Argumentationen för att ändå hålla kvar vid denna främst i Sverige använda benämning, verkar vara densamma som accepterandet av förledet "folk-" tillsammans med dans, konst och musik; man förstår ungefär vilken genre/vilken korpus som avses eftersom benämningarna är etablerade. Alternativen blir ännu snävare eller alltför allmänna (*dansböcker* blir missvisande då även en hel del marscher och annan ceremoniell musik återfinns liksom visor m. m. och *handskrivna notböcker* säger ingenting om det musikaliska innehållet eller användningsområdet).

Något som också diskuteras av de flesta av författarna är orsakerna till att detta material fram till 1980-talet inte i någon större utsträckning vare sig beforskades eller användes praktiskt. Som huvudanledning anges att konstmusikforskare har funnit det musikaliska innehållet i böckerna som alltför enkelt för att intressera dem och för folkmusikforskarna, vilka helst ägnat sig åt de gehörsbaserade aspekterna av traditionsmusiken, har notnedteckningarna med få spår av folkmusikalisk uppförandepaxis fallit utanför intresseramen. De gehörsspelande folkmusikutövarna vände av samma anledning notböckerna ryggen. Ett annat problem för forskarna har notböckernas komplicerade och ofta dunkla historia varit, vilket har gjort att deras källvärde har ansetts tvivelaktigt. Till exempel har samma notböcker ofta innehaft av flera olika ägare, vilka har ackumulerat innehållet i dem under en lång tid och detta gör att enskilda låtar är svåra att koppla till specifika tider och personer. Att nå kunskap om vilka låtar i böckerna som verkligen har framförts eller inte är också mycket svårt. Dessa källkritiska problem framförde särskilt den tongivande musikforskaren Carl-Allan Moberg, till skillnad från hans föregångare inom svensk musikvetenskap Tobias Norlind, som både samlade och i begränsad utsträckning använde notböckerna i sin forskning. Huvudsyftet med antologin verkar vara att visa vilka värdefulla och intressanta kunskaper som ändå kan utvinnas ur notböckerna genom både kvantitativa och kvalitativa studier utifrån ett flertal olika metoder.

Konferensens keynoteföreläsare, som i var sitt kapitel tar ett helhetsgrepp om spelmansböckerna i deras respektive land Danmark, Norge och Sverige, hör alla tre till de forskare som påbörjade studier av materialet på 1980-talet och som fortfarande gör nya intressanta resultat allt eftersom ökad tillgänglighet av

material, närliggande forskningsresultat med relevans för böckernas kontext och en pågående analys och praktisk musikalisk användning av noterna ständigt ökar kunskapsläget. Jens Henrik Koudal, Bjørn Aksdal och Magnus Gustafsson sammanfattar i dessa välskrivna kapitel sina tidigare forskningsresultat på området och kommer även fram till nya reflektioner och slutsatser, kanske just med hjälp av konferensens och antologins nordiska tvärsnitt. I bokens inledning sammanfattas hur förhållandena i Finland ser ut. De övriga fyra bidragen i antologin utgörs istället av mer avgränsade fallstudier med olika infallsvinklar av Eva Hov, Märta Ramsten, Karin L. Eriksson och Mathias Boström.

I en jämförelse mellan de tre inledande kapitlen framstår många likheter mellan grannländerna, men också en del olikheter tydliggörs. Intressant är till exempel att jämföra ländernas olika samhällsstrukturer, vilket påverkat musikflödet på olika sätt. Koudal belyser hur skillnaden mellan stad och land i Danmark inte är helt jämförbar med den i Norge och Sverige, då de flesta bönder hade mindre än 15 kilometer till närmaste köpstad och med det mycket täta ekonomiska och kulturella förbindelser. Koudal, Aksdal och Gustafsson presenterar alla tre statistik över och resonemang om vilka som kan förmodas ha varit ägare, nedtecknare och användare av spelmansböckerna. I Sverige verkar klockare och organister, och näst därefter bönder och torpare, höra till de största kategorierna.

Jens Henrik Koudals kapitel är det längsta och bjuder på allt man kan önska i fråga om visualiseringar och tydlighet: ikonografiska exempel, tabeller, punktlister, diagram liksom talrika notbilder både i faksimil och transkriptioner. Den mest intressanta punktlistan är beskrivningen av elva olika funktioner som notböckerna kan ha haft, vilket visar vilket heterogent material spelmansböckerna utgör. Utan kunskapen om dessa olika funktioner skulle forskningen lätt kunna hamna snett. Kapitlet växlar mellan överblick och närstudium av specifika spelmansböcker. En av Koudals huvudpöänger är att visa på de kulturhistoriska kunskaper man kan utvinna ur spelmansböckerna och ett av resultaten är hur stor rörligheten var mellan olika musikgenrer och samhällsmiljöer.

Alla keynoteförfattarna understryker för övrigt musikutövarnas obekymrade förhållande till genrer. De visar också alla tre statistik över danstyper, både baserat på inskrivna låttitlar i spelmansböckerna och genom analys av själva noterna. Denna statistik säger främst något om växlande dansmoden över tid i de olika länderna, vilket är mycket värdefulla resultat för dansforskare. Det framstår som att källäget skiljer sig åt i de nordiska grannländerna, då Gustafssons svenska statistik bygger på överlägset störst underlag, men det kan förstås snarare handla om Gustafssons urvalsmetod och avgränsningar, då han i arbetet med sin doktorsavhandling om polskans historia har gått igenom närmare 90 000 (!) melodier som spänner över en period mellan 1640 till ca 1880. Tillgången till källmaterial i Sverige kan man till viss del tacka Folkmusikkommissionens intensiva samlande i Sverige under 1900-talets första hälft för, ett material som dessutom finns digitaliserat och fritt tillgängligt på Svenskt visarkivs webbplats. Folkmusikkommissionens material grundar sig både på nedskrift i spelmansböcker och uppteckningar i bevarandesyfte (det senare faller utanför Gustafssons definition av en spelmansbok och är anledningen till att han drar tidsgränsen vid 1880-talet då bevarandeppteckningar blev

vanligare). Intresseväckande är Gustafssons identifiering av den svenska dansmusikens schematiska släktskap med spridda melodityper i Europa och hur vissa schemata direkt kan kopplas till de kompositionspedagogiska modeller som användes i Neapel på 1600- och 1700-talen. Den framgångsrika metoden utgick från så kallade partimenti, pedagogiska basgångar med harmoniska progressioner, en metod som generade mängder av nyskriven musik och en export av kompositörer till hela Europa. Dessa upptäckter är exempel på hur nya resultat från olika forskningsområden befruktar varandra.

Bjørn Aksdals pedagogiska strukturering av sin artikel i punktlistor med olika kategorier gillas av undertecknad, liksom de tre representationsnivåerna som studiet av spelmansböcker föreslås struktureras i: 1. Melodityper/genre, 2. Melodier, 3. Transkriptioner. Ett resonemang i kapitlet handlar om hur notbilderna i spelmansböckerna gestaltades av notböckernas samtida utövare och Aksdals metod för att nå insikter i detta leder min tanke till något Mathias Boström nämner i antologins avslutande kapitel. Vare sig Nils Dencker eller Olof Andersson, som var samtida variantletare i mitten av 1900-talet, beskrev uttryckligen sin metod för att avgöra melodiers släktskap. Boström föreslår att det i praktiken handlade om en ”intuitiv process där uppfattningen om likheter styrde” (s. 212). När Aksdal rent hypotetiskt försöker att bedöma i vilken grad notbilder i spelmansböcker representerar en samtida uppförandepaxis uppskattar han siffervärden för elva olika parametrar som sedan räknas ihop till ett procenttal, men hur han kommer fram till siffervärdena framgår inte. Naturligtvis är utrymmet begränsat i ett antologikapitel, vilket troligen förklarar detta, men om de skulle vara grundade i en liknande intuitiv process, så uppstår en intressant fråga. I förhållande till vetenskapens krav på reproducerbarhet är detta förstås problematiskt, men om kunskapen inte kan utvinnas på annat sätt, så skulle uppskattningarna fortfarande kunna bidra till kunskapsupbyggnaden, även om resultaten bara kan värderas i förhållande till forskarens dokumenterade erfarenhet av materialet de grundar sig i.

Märta Ramstens kapitel pekar på olika fallgropar som spelmansböckerna lätt bjuder både musiker och forskare på. Hon visar också hur man med noggranna källkritiska metoder och ett detaljstudium – Ramsten lånar begreppet närläsning från litteraturvetenskapen – kan avslöja dessa fallgropar och få fram hållbara antaganden om hur bland annat innehållet i enskilda böcker förhåller sig till en viss spelmans repertoarbild. Ramsten utgår också från den källkritiska principen att både identifiera vad man verkligen ser och vad man inte ser. Detta visar hon genom två olika exempel på närläsning av två spelmansböcker. För de intressanta resultat hon uppnår krävs dock mer än närläsning av själva spelmansböckerna. Ramsten konsulterar även en rad andra källor, som i det ena fallet till exempel Einar Övergaard's uppteckningar och brevkorrespondens, vilka utgör nycklarna till att förstå förhållandet mellan den notbok som har kallats ”Snickar Eriks notbok” och Snickar Eriks repertoarbild. Notboken visar sig vara nedtecknad av någon annan innan den kom i hans ägo och innehåller inte de låtar han egentligen spelade.

Eva Hovs bidrag bjuder på fallstudier där handskrivna notböcker utgör tråden som binder samman berättelserna om några kvinnors levnadsöden på 1600-

1700- och 1800-talen. De beskrivna kvinnorna, som alla på olika sätt hade kopplingar till Trondheim, var ägare till notböcker som också kan berätta något om kvinnornas musikaliska intressen och aktiviteter. Det intressanta kapitlet ger förutom ett stycke kvinnohistoria även insikter i några Trondheimsläkters rörelse i Norge och Europa och hur musiken färdades med dem.

Karin L. Eriksson använder i sin studie typiska musiketnologiska metoder med en kombination av intervjuer, deltagande observationer och musikaliska analyser, vilket hanteras enligt konstens alla regler. Hennes mål är att förstå hur spelmansböcker används i en låtkurskontext idag. Ett intressant resultat av undersökningen är hur låtkursledarna gestaltar de avskalade notbilderna i spelmansböckerna, då det blottlägger nutida folkmusikaliska ideal och praxis. Av det som framgår i kapitlet verkar det inte som att folkmusikerna (som låtkursledare oftast är) medvetet tar hänsyn till en historiskt informerad uppförandep Praxis i relation till de konkreta historiska spelmansböckerna, utan att utformningen mer utgör en kombination av den enskilde utövarens prägel och en allmän nutida folkmusikpraxis (vilka i och för sig i ett tidigare skede kan vara grundade i en mer generell historiskt informerad uppförandep Praxis).

Flera av artikelförfattarna vidgar undersökningsfältet utanför Norden och i det avslutande kapitlet beskriver Mathias Boström hur folkhögskolemannen Nils Dencker (1887–1963) gjorde detsamma runt 1900-talets mitt, vilket hörde till ovanligheterna vid denna tid när folkmusikforskningen liksom tidsandan var mer nationellt orienterad. Dencker gjorde runt 1930 ett antal insamlingsresor i Östersjöområdet där han studerade och kopierade ett stort antal både tryckta och handskrivna notböcker i till exempel Baltikum, Polen och Tyskland. Under 1950-talet inriktades insamlingsresorna till de nordiska grannländerna liksom till Nederländerna och Belgien fram till 1961. Insamlingen syftade till att spåra den svenska polskans ursprung. Boström har vid det här laget gjort många intressanta historiografiska studier över den svenska folkmusikforskningen och detta kapitel är ett värdefullt tillskott som belyser viktiga insamlingsresor utanför Sverige, vilka tidigare inte varit utredda eller särskilt kända.

Antologins flertal bidrag som tar den idag ganska ovanliga utgångspunkten i klassisk källkritisk forskning utifrån stora empiriska material i en filologisk och ibland närmast diffusionistisk tradition, får sin nutida färgning av fokuset på rörlighet och gränsöverskridande, de återkommande metaperspektiven på forskningen i sig, liksom av kapitlet med en nutidsstudie utifrån musiketnologiska metoder. En förståelse för komplexiteten i musikens rörelse mellan olika genrer, samhällsskikt och funktioner, liksom den rent geografiska gränslösheten genomsyrar hela publikationen. En reflektion kring kombinationen av detaljstudier och den stora kvantitet av melodier och andra källor som förs in i dessa, är att resultaten blir mycket övertygande. Författarna besitter imponerande personliga kunskapsbanker som väl egentligen bara kan uppnås över en viss tid och som varje ny forskare själv måste erövra om samma metoder och angreppssätt ska användas.

Koudal avslutar sitt kapitel med en önskan om upprättandet av en nordeuropeisk spelmansboksregistrant, vilket man skulle kunna säga vore en fortsättning

på Denckers påbörjade arbete (men förstås också en utveckling av alla de nationella insamlingar och systematiseringar som redan finns). Ett bra förslag som man kan hoppas att denna fantastiskt intressanta antologi kan inspirera till att förverkliga! ■

BOOK

**The Archeology of Sound,
Acoustics and Music**

*Studies in honour of
Cajsa S. Lund*

Kolltveit, Gjermund &
Rainio, Riitta (red.).

Berlin: Ekho Verlag. 2020.

MATS KROUTHÉN

Denna antologi är ett resultat av det internationella symposiet "Honour of Cajsa S. Lund" på Linnéuniversitetet, Växjö 2016, vilket också omfattade paneldiskussioner och konserter. 21 europeiska forskare har bidragit med texter, de flesta sprungna ur papers från symposiet. Denna bakgrundsprocess har format boken där det går att se två tydliga, ofta parallella, linjer. Längs den ena samlas texter om och till den svenska musikarkeologen Cajsa Stomberg Lund, i vilka hennes karriär, nätverksbygge och inflytande på svensk och internationell forskning under ett halvt sekel lyfts fram. Hon bidrar själv med en avslutande introspektiv och historiografisk artikel. På den andra linjen löper en rad olika texter med nedslag inom olika delområden vilka visar på dagens metodologiska bredd inom ämnet.

Musikarkeologi är ett relativt smalt forskningsfält i skärningspunkten mellan musikvetenskap och arkeologi. Ämnet kan sägas omfatta studiet av ljud, ljudmiljöer, ljudredskap och musik i förhistorisk tid. Det är många olika discipliner som fungerar som hjälpvetenskaper: akustik, etnologi, osteologi/odontologi et cetera. I Lunds avslutande artikel skisseras bland annat hennes egen forskningsmetodik. Kortversionen är följande: Framgrävda artefakter utgör det viktigaste materialet, vilka sätts under lupp genom olika undersökningar av materialen samt experiment via rekonstruktioner med mera. Centralt står också undersökningen av artefaktens probabilitet som ljudredskap eller relaterat material. Alla undersökningar resulterar i tolkningar och skapar teorier. Självklart kan processen gå åt andra hållet, induktivt: från uppsatta hypoteser kan stöd återfinnas i empirin. Ett slående exempel på det senare utgör Cajsa S. Lunds startskott för att systematiskt undersöka bevarade presumptiva ljudredskap i nordiska samlingar. Lund skriver på ett underhållande sätt om sitt möte på sjuttioalet med ett museiföremål från järnåldern bevarat på Stavanger arkeologisk museum och hur hon omtolkade det från museets beskrivning "troligen ett dryckeskärl eller en vas" (s. 325) till att förstå det som en lergök! Genom att helt enkelt blåsa i den!!

Ovan nämnda händelse skedde i samma tidsperiod som tidig-musikrörelsens förespråkare på bred front började att gräva fram mer eller mindre glömda skatter från museimagasinen och gav instrumenten nytt liv. Ungefär samtidigt bidrog Lund som forskare, parallellt med musiksociologer och -etnologer, till att redefiniera begreppen musik och musikinstrument; det senare kom att omfatta alla tänkbara ljudredskap användna till signaler, jaktrop, religiösa sammanhang et cetera. Dessutom utmanades, som känt, den tidigare klassiska konstmusiken som huvudsakligt studieobjekt inom musikvetenskapen. Man kan säga att porträttet av Caisa S. Lund som under läsningen växer fram visar att hon är barn av sin tid. Ett energiskt, innovativt och generöst barn av sin tid!

Antologin kan delas in i fyra delar: förord och introduktion, teoretiska perspektiv, artiklar med teman grupperade i huvudsak efter sedvanliga klassifikationssystem

av musikinstrument, samt den nämnda texten av Cajsa S. Lund följd av en lista över hennes samlade publikationer.

Boken inleds med hela fyra förord av författare med olika personliga förhållanden till Lund. Efter en påföljande introduktion av redaktörerna Gjermund Kolltveit och Riitta Rainio presenteras fyra artiklar som innehåller olika musikarkeologiska perspektiv inom vilka Lund har satt sitt avtryck. I den första diskuterar Rupert Till relationen mellan musik och ljud. Han är en förespråkare av termen *sound archaeology* istället för det i hans tycke smalare *music archaeology*. Hans forskning om akustiken i olika delar av grottor och relationen (och eventuella samband) med placeringar av grottmålningar tas som exempel. Det är svårt att tillämpa termen musik i detta svårtolkade funktionssammanhang, menar han.

I nästa artikel rosar Frances Gill Cajsa S. Lund för hennes framtidsinriktade utveckling av metodologi inom musikarkeologi. Hon lyfter fram Lund som ett föredöme inom experimentell arkeologi (att genom rekonstruktioner av fynd till hela instrument lära sig mer om spelsätt, instrumentbygge et cetera) samt det som på senare tid har kommit att kallas *experimentellt kulturarv*. Det senare beskrivs av Gill som en gräsrotsrörelse där forskare, musiker och publik på lika villkor möts ”to share privilege in a space where archaeology and art fuse in an experimental way” (s. 69). Här spelar Lunds erfarenhet som musiker samt vilja till att förmedla forskning till en bred publik en stor roll.

Ett av Lunds tydligaste avtryck i forskarvärlden är teorin om sannolikhetsgruppering av föremål för möjligt bruk inom ljudproduktion (*probability grouping*). I grova drag innebär den en klassifikation av artefakter i fem nivåer. I grupp 1 placeras säkra musikinstrument och därefter i fallande skala utifrån artefakternas potential som avsiktliga ljudredskap parallellt med andra användningsområden (exempelvis som sked) till grupp 5. I den femte gruppen ingår artefakter som saknar direkt referens till ljudproduktion men som ändå genom sin design kan omarbetas till ett ljudredskap. Metoden presenteras av Annemies Tamboer som tillämpar den på lerskålsfynd i Nederländerna med frågeställningen om materialet i sig bär tillräcklig potential för att primärt ha använts som rommelpot (en friktionstrumma där ett membran spänns över en cylindrisk behållare och en pinne som är stucken i mitten genom membranet dras upp och ner vilket skapar ett säreget ljud). Hennes poäng är att genom modifiering av artefakten – tillförsel av membran och friktionspinne satt på vid ett senare tillfälle – så kan artefakten skifta grupp, från 5 till 1.

Sektionen avslutas med en medvetet ideologiskt laddad artikel av Graeme Lawson, ”The Mammoth in the Room”, i vilken han argumenterar för behovet att lyfta fram musikaspekter inom det breda fältet arkeologi. Han utmanar en för honom traditionell bild hos arkeologer: att musik är som en ostkaka till efterrätt som inte har spelat någon meningsfull roll för kulturella förändringar. Med sex fallstudier lyfter Lawson fram olika aspekter av musikteknologi som tecken på det motsatta. Ett exempel är fynd av två trumpetliknande blåsinstrument av mammutbete från paleolitisk tid (40 000–10 000 f. Kr.). Dessa fynd avviker markant från övriga fynd från samma område och tidsperiod (enkla benflöjter

av fågelben). Fynden av mammutbetar kräver mer tid, kunskap och verktyg för att kunna tillverkas. Lawson pekar därmed på musikens framträdande plats i kulturen och att musik inte enbart kan räknas som tidsfördriv. Tvärtom, musikarkeologer bör föreställa sig möjligheten att musikteknologin bidragit till att förändra kulturen.

I åtta mer fristående instrumentorienterade artiklar fokuserar författarna på olika typer av musikinstrument, eller delar av dem, från skilda tidsperioder och olika europeiska områden: lyra, psalterium, nyckelharpa, citole, trumma (med ett membran), trumpinnar (för ram- och/eller skåltrumma) och bronsålderslur. Med artefakterna som utgångspunkt lyfts de in i skilda diskussioner bland annat om neurologi som stödvetenskap för att förklara stämning av instrument (Timo Leisiö), förändring av instruments funktion över tid (Dorota Popławska m. fl., Simon Wyatt, Joachim Schween) eller etnoarkeologisk regressiv metod, det vill säga att studera nuvarande uppförandepaxis, här i shamanistiska kulturer, för att sedan gå tillbaka till förhistorisk tid för att pröva sannolikheten att trumspel hade en liknande roll och paxis (Raquel Jiménez Pasalodos & Riita Rainio).

Ett av dessa bidrag avviker beträffande fokus. John Purser ger en forskningsöversikt över musikarkeologifältet i Skottland idag, vilket enligt honom spretar metodologiskt i många riktningar, materialet spänner över en enorm tidsrymd och det saknas en samlande institution för att organisera forskningen.

En av styrkorna i antologin ligger i den rika mångfalden av material, metodik och teoretiska perspektiv. Boken tjänar därmed som en ingång i ämnet för den oinvigde. En annan styrka är att Cajsa S. Lunds inflytande ligger immanent i några av texterna och därmed implicit vittnar om hennes betydelse för ämnet. En av hennes käpphästar har varit att poängtera att Norden som arkeologiskt fält kräver en annan metodologi än till exempel medelhavsarkeologi, då det här finns bevarat så få samtida skriftliga kompletterande källor. Exempel på detta synsätt kan lyftas fram ur några av de åtta ovan nämnda artiklarna. Såväl Stefan Hagels text om den nordeuropeiska medeltida lyrans homogena stämning, som fragmentariska fynd beskrivna i artiklarna av Dorota Popławska m. fl. (en resonansbotten till ett stränginstrument) och Anders Söderbergs enskilda fynd av en tangent till ett stränginstrument från medeltiden, blir här viktiga om än ej uttalade exempel på detta. De två senare diskuterar enstaka fynd av föremål som *möjligen* kan identifieras som delar av ett musikinstrument (i bägge fall en nyckelharpa) trots att inga skriftliga källor stödjer en så tidig datering. I Popławskas fall styrks hypotesen med hjälp av senare ikonografi medan den i Söderbergs fall understöds av ytterligare fynd av flera stämskruvar.

Med sitt växelspel mellan naturvetenskapliga artefaktanalyser, experimentella rekonstruktioner och humanistiska tolkningar bör också många av bokens metoddiskussioner och -modeller vara aktuella att tillämpa av dem som forskar på materialitet, till exempel på museer eller museisamlingar, även om museiföremål oftast aldrig har legat under marken. ■

Tobias Norlind – musikforskare, museichef, folkhögskoleman (red. Håkan Lundström) är den andra antologi om Tobias Norlind som givits ut av Tobias Norlind-samfundet för musikforskning. I den första, *Om Tobias Norlind: en pionjär inom musikforskningen*, utgiven 2004 i samband med samfundets 25-årsjubiléum, uttrycktes en förhoppning om en mer utförlig biografi över Norlind, med särskilt fokus på arbetet med att etablera musikvetenskap som akademisk disciplin i Sverige. Någon sådan har tyvärr inte skrivits under de mellanliggande 15 åren, men denna andra antologi utgör dock ett fint bidrag både till den svenska musikvetenskapens historia och till Tobias Norlind-forskningen.

Boel Lindbergs bidrag, "En ifrågasatt pionjär – om Tobias Norlind och den svenska musikvetenskapens tillkomstshistoria", startar i en teoretiskt ambitiös och lovvärd ansats: Pierre Bourdieus sociologi. Artikeln pekar på att tidigare forskning ofta har handlat om att utse en "upphovsman" (var det Tobias Norlind som grundade ämnet, eller var det egentligen Carl Allan Moberg?) och på behovet av en analys av institutionernas betydelse för etablerandet av ämnet. Individernas närvaro är viktig, men det är inom institutionerna som, med Bourdieus terminologi, individernas habitus omvandlas till kapital på sociala fält. Det är i det ljuset Lindbergs detaljrika och gedigna biografiska arbete över Norlind ska ses. Lindbergs studie över Norlind, med dess genomgång av Norlinds sociala bakgrund, musikstudier och vetenskapliga verksamhet, skulle kunna fungera som en modell i arbetet med att spåra habitus genom biografisk metod som ett led i arbetet med att förstå etableringen av musikvetenskap i Sverige inom ramen för Bourdieus begreppsapparat.

Personligen finner jag de nya detaljerna om Norlinds situation och ställning i Stockholm under 1920-talet särskilt intressanta, just för att de sätter det tidigare kända om Norlinds å ena sidan centrala position i arbetet med att etablera Svenska samfundet för musikforskning och musikvetenskap (musikhistoria med musikteori) som universitetsämne, och hans å andra sidan allt svagare positioner vid dessa institutioner i slutet av decenniet, i nytt ljus. Lindbergs artikel väcker också viktiga frågor om relationer mellan institutioner, relativ status mellan centrala positioner på musikvetenskap som socialt fält, och vilka handlingar och kunskaper om musik som räknades som vetenskapliga. Artikeln ger nya pusselbitar till en mer övergripande bourdieuanalys, även om forskningen inom området inte är så långt gånget att en sådan analys ännu låter sig paketeras i artikelformat.

Den som känner sig manad att skriva den svenska musikvetenskapens historia ur ett bourdieuperspektiv har en diger uppgift framför sig. Institutionellt skulle en sådan studie röra sig i eller i närheten av bland annat Kungliga musikaliska akademien och dess konservatorium, Musikaliska akademiens bibliotek, flera svenska universitet och högskolor, Musikhistoriska muséet, Radiotjänst, Stockholms och Göteborgs orkesterföreningar, Svenska samfundet för musikforskning och dess tidskrift(er), en lång rad andra tidskrifter, dagspressen och förlagsbranschen. Tobias Norlind var under loppet av 1920-talet förvisso allt mer perifer i relation till universitetsvärlden och Svenska samfundet för musikforskning. Han var emellertid väl etablerad som populärvetenskaplig

BOOK

Tobias Norlind

Musikforskare, museichef, folkhögskoleman

Lundström, Håkan (red.)

Lund: Tobias Norlind-samfundet för musikforskning. 2019.

TOBIAS PETERSSON

författare och föreståndare för Musikhistoriska museet, en institution som varit viktig för musikforskningen i Sverige även om den inte hör till högskolesektorn som sådan. Valet av Norlind som central figur i en bourdieusk, musikvetenskaplig ämneshistorik är lättmotiverat.

Folke Bohlins bidrag, "Så blev musikhistoria ett universitetsämne i Sverige", är uttalat tesdriven: studieplanen i musikhistoria med musikteori från 1915 "är av grundläggande betydelse för det stegvisa införandet av musikvetenskap vid svenska universitet" (s. 59). Det är lätt att hålla med om rimligheten i den tesen, inte bara för det källmaterial som Bohlin underbygger den med, utan också för att det med enkelhet går att fylla på med exempel från den verksamhet som följde inom och utom universitetsvärlden. Studieplanen gav i förlängningen möjlighet till doktorsexamen för Gunnar Jeanson och Carl-Allan Moberg. Dessas avhandlingar låg inom det musikhistoriska området. Dessutom behandlade de flesta av bidragen till *Svensk tidskrift för musikforskning* (1919–) under de första årtiondena musikhistoriska ämnen. Min enda invändning mot Bohlins artikel är att den är för kort. Jämfört med bidraget i den förra antologin har Bohlin här förvisso åstadkommit en mer utförlig och detaljrik text, i vilken han visar sina djupa kunskaper om den svenska universitetsvärlden under 1900-talets första hälft och om Tobias Norlinds arbete med att etablera musikvetenskap som universitetsämne. Men det är inte utan att jag längtar efter ett längre arbete inom detta område från Bohlins penna.

I nästa artikel, "Tobias Norlind och folkmusikkommissionen", skriven av Peter Berry, behandlas Norlinds arbete i relation till folkmusik, med fokus på just folkmusikkommissionen. Folkmusikkommissionen hade som princip "att inte låta kompositörer eller forskare styra utgivningen" (s. 70) och Norlind var löst kopplad till kommissionen som sakkunnig. Norlind använde dock sin position som museichef att stödja projektet (som namnet till trots inte var ett statligt drivet projekt, om än finansierat delvis med hjälp av statliga bidrag), genom att i mitten av 1930-talet anställa Olof Andersson som amanuens vid Musikhistoriska museet. Mot slutet av artikeln kopplar Berry samman Norlinds roll i kommissionens urval och utgivning med den folkmusikforskning Norlind själv bedrev. Även om artikeln inte ger någon ny eller sammanfattande bild av detta område, så framträder genom själva sammankopplandet viktiga frågor om folkmusikforskningens relativa status i svensk musikforskning, om (folk)musikforskningens relation till musiklivet och om hur frågeställningar och vetenskapsideal styr den kunskap som bildas genom forskningsprocessen.

Antologin behandlar också Tobias Norlinds verksamhet i den svenska folkhögskolans värld, som lärare och ledare. Denna verksamhet nämns av Boel Lindberg som en brödfödefråga utan direkta kopplingar till Norlinds musikvetenskapliga arbete. En delvis annan bild ges av Börje Norrman i bidraget "Tobias Norlind som folkhögskoleman". Förvisso innefattade folkhögskolearbetet en lång serie uppgifter som vare sig hade med musik eller forskning att göra, men Norrman ger exempel på hur Norlinds arbeten om "allmogekultur" (inklusive musik) delvis grundar sig i hans direktkontakt med landsbygdens befolkning via folkhögskolan.

I antologin ingår också "Tobias Norlind som organolog", skriven av Benjamin Vogel. Det är en kort text som närmast framstår som redigerade anteckningar. Artikeln har två bilagor. Den första bilagan är ett omtryck av en Norlindartikel från *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1932, "Musikinstrumentensystematik". Den andra bilagan är en i senare tid reviderad version av Hornbostel-Sachs instrumentsystematik från 1914. Den sistnämnda bilagan är ursprungligen skriven på engelska och publicerad på Musical Instruments Museums Online (<https://mimo-international.com/MIMO/>). Den engelska texten har översatts till svenska av Vogel, och det är den svenska översättningen som tryckts i antologin. Ambitionen med de båda bilagorna är att visa att Norlinds produktion var en del av den internationella organologiska forskningen. Även om det är tydligt att Norlind kände till den internationella forskningen på detta område, så är den eventuella kännedomen i utlandet om Norlinds arbete ännu utforskad. Den som önskar påbörja en sådan undersökning, finner i Vogels artikel några startpunkter för arbetet i arkiven.

Avslutningsvis måste jag uttrycka min uppskattning över Boel Lindbergs, Folke Bohlins och Benjamin Vogels arbete med bibliografin över Tobias Norlinds skrifter, vilken är uppställd först kronologiskt, sedan systematiskt och därefter alfabetiskt. För den forskare som vill arbeta med den tidiga svenska musikvetenskapens och/eller Tobias Norlinds historia är denna bibliografi ovärderlig. ■

I boken *Towards a Global Music History* vill författaren Mark Hijleh skildra musikhistorien genom ett globalt utvecklingsperspektiv inom ett interkulturellt sammanhang. Det finns belägg för mänsklig musikalisk aktivitet minst 35–45 000 år tillbaka i tiden, menar författaren. En global musikhistoria kan därför givetvis inte vara en beskrivning av alla musikkulturer som förekommit och förekommer i världen idag, det är heller inte en rad musikhistorier över olika kulturernas musikhistoria. Istället är det en skildring av hur kulturmöten, som skett framför allt genom resor och handel, genom tiderna påverkat utvecklingen av en gemensam, världsvid musikhistoria. Författaren menar att dagens musiker ska förstå den mänskliga musikhistorien som en historia om synteser, om sammansmältningar av kulturella uttryck. Genom utvecklingen av dessa synteser visas också, enligt Hijleh, att musiken är universell.

Boken är disponerad kronologiskt. Efter en inledning följer tre delar som vardera består av tre kapitel. Den första delen behandlar tiden ca 3500 f. Kr. till 1500 e. Kr., den andra ca 1500 e. Kr. till ca 1920 e. Kr. och den tredje tiden från 1920 till idag. Viktiga utgångspunkter för studien anges vara skriftliga beskrivningar, bilder, instrumentlära (organologi), musikteoretiska grunder och uppförandetraditioner. Författaren framhåller att musiken använts i olika sammanhang, som religionsutövning, arbete och underhållning. Musik som enbart är tänkt för lyssnande förekommer egentligen endast i konstmusik under senare århundraden och är därmed ett undantag sett i ett historiskt perspektiv.

Den första delen, kapitel två–fyra, behandlar framför allt tiden från 200 f. Kr. fram till ca 1500 e. Kr. En inledning görs dock i kapitel två, med en kort översikt

BOOK

Towards a Global Music History*Intercultural Convergence, Fusion, and Transformation in the Human Musical Story*

Mark Hijleh

London: Routledge. 2019.

KARIN HALLGREN

över relationer mellan kulturer som skedde vid det som författaren kallar "Föregångare till Sidenvägen", alltså tiden före 200 f. Kr. I det tredje kapitlet tar författaren upp den viktiga transportleden "Sidenvägen", mellan Rom i väst och Xi'an i öst under perioden 200 f. Kr. till ca 900 e. Kr. Här framhålls handelns betydelse för kulturmöten och den betydelse dessa möten haft för musikens utveckling. Samtida religiösa och musikteoretiska skrifter ligger till grund för slutsatser om musikens roll i denna tid.

Kapitel fyra behandlar perioden ca 700 e. Kr.–1500. Grundläggande för den här perioden är rörelsen västerut från Centralasien till östra Medelhavsområdet, norra Afrika och Iberiska halvön. Därifrån sprids rörelsen över större delar av Europa och musiken formar där en ny syntes. I kapitlet ges konkreta exempel på repertoar (som Cantigas de Santa Maria), instrument (till exempel "uppkomsten av violinen som ett globalt instrument") och konstmusikaliska genrer (exempelvis "europeisk opera").

Den andra delen tar upp tidsperioden ca 1500–1920. Kapitel fem ägnas åt de "transkulturella rötterna" i latinamerikansk musik. Exempel ges på vad författaren menar är universella rytmer och melodier. Med spanjoreernas resor till "Nya Världen" kom ytterligare tillfällen till musikalisk integration med flera kulturer involverade. Även regioner i Peru och Brasilien beskrivs kortfattat i kapitlet och gitarren lyfts fram som exempel på "ett globalt transkulturellt instrument". Kapitel sex beskriver hur den transkulturella musiken i USA utvecklas från tidigt 1600-tal, med kategorier som hymner, engelsk lutmusik, musik från Västafrika, musik i New Orleans, ragtime, blues och jazz. I kapitlet anges också att det rör sig om en för oss idag känd historia. Kapitel sju ger exempel på kontakter mellan länder i form av kolonisation, handel och missionsverksamhet under främst 1700- och 1800-talen, samt lyfter fram den betydelse för kulturmöten som dessa verksamheter medfört. Det görs ett svep över ett flertal länder i flera olika världsdelar, med korta kommentarer om dessa förhållanden.

Del tre fokuserar helt på tiden från 1920 och framåt. I kapitel åtta skildras USA:s musikhistoria utifrån genrerna blues, jazz och rock. Etniska förhållanden samt relationen mellan konstmusik och kommersiell musik diskuteras kortfattat. I kapitlet porträtteras också tio amerikanska musiker från jazz- och bluestraditionen och deras betydelse för musikutvecklingen diskuteras. Kapitel nio tar upp teknologins betydelse för musikförmedlingen under 1900-talet. Filmmusiken lyfts fram som en dominerande, global kulturyttring. Japan och Indonesien tas upp som två fallstudier rörande musik och teknologi. I ett avslutande kapitel diskuteras kortfattat de båda begrepp som i boken genomgående använts parallellt, nämligen "interkulturell" och "transkulturell". Begreppen tar upp relationen mellan olika kulturer och hur de påverkar varandra. Hijleh framhåller att musiken ständigt utvecklats genom fusion och transformation och att musiken är en universell mänsklig aktivitet.

Författaren har ambitionen att skriva en global musikhistoria som ska täcka omkring tretusen år. Det är ett spännande angreppssätt, som sätter fokus på kontakter mellan kulturer. Att kulturmöten haft stor betydelse för utvecklingen är också ett antagande som anammats inom musikhistorieforskning överlag,

inte minst under senare år. Den omfattande tidsperioden innebär att studien framför allt är beskrivande. Referenslistorna i slutet av varje kapitel redovisar en omfattande mängd relevant forskningslitteratur.

Trots den spännande ansatsen finns det en rad frågor och invändningar. Kan man tala om en global musikhistoria? Och vad avses i så fall? Författarens grundtanke om en världsvid musikhistoria får, enligt min mening, betraktas som en ideologisk utgångspunkt och inte som ett faktapåstående som kan granskas kritiskt. Musikhistorisk forskning i dag är väl medveten om förekomsten av parallella historier, både i tid och geografiskt. Om man hävdar förekomsten av en gemensam, global musikhistoria bör man också på ett övertygande sätt kunna inlemma även parallella historier i en sådan. På samma sätt blir påståendet om att musiken är universell inte något som går att kritiskt granska. Exempel ges visserligen i boken på rytmer och melodislingor, som författaren menar förekommer globalt, eller på musikinstrument som också används över hela världen. Men frågan om musikens eventuella universalitet är mycket större än så och kan inte avgöras med hjälp av ett fåtal konkreta exempel.

Om man bortser från invändningarna om möjligheten att skriva en global musikhistoria och utgår från författarens avsikter blir urvalsfrågan intressant. Vad ingår i en global musikhistoria? Urvalsfrågan tas dock inte upp till någon närmare diskussion, i inledningen sägs endast att vissa kulturer har varit viktigare än andra för utvecklingen av den gemensamma musikhistorien. Men av bokens uppläggning framgår att de senaste århundradena får mest utrymme och att perspektivet genomgående är amerikanskt. Andra kulturer tas upp, särskilt i de första övergripande kapitlen, men från 1900 och framåt står USA i centrum. Traditionell musik i Europa samt konstmusik förekommer knappast alls i boken, varför kontaktytor och kulturmöten mellan dessa områden endast berörs i ett fåtal fall. I boken ges kända exempel på kulturmöten som kontakterna mellan Claude Debussy och gamelanmusiken i slutet av 1800-talet, och kontakter mellan blues och tidig jazz. Avsaknaden av en urvalsdiskussion blir allt mer besvärande ju längre fram i tiden skildringen kommer. För denna tid finns omfattande kunskap om musikkulturer från hela världen och en mer ingående diskussion om varför merparten av denna musik valts bort hade varit givande. Nu får man lätt intrycket att det som tas upp är det som uppfattas som viktigt för vår musikutövning idag.

Begreppet "musik" diskuteras inte alls i boken, vilket är märkligt. Kan man förutsätta att begreppet har samma innebörd över hela jorden under 2500 år? Vi har idag kännedom om att det genom tiderna funnits många olika sätt att betrakta och benämna det vi idag kallar "musik". Författaren nämner också att det endast är under en kort tidsperiod som musiken setts som en autonom konstform, som inte varit kopplad till någon annan syssla inom exempelvis rituella eller arbetsrelaterade sammanhang. Därmed öppnar Hijleh, menar jag, för en problematiserande diskussion av musikbegreppet, något som dock alltså inte sker. Det blir ett exempel på hur tankemönstret utgår från den västerländska, nutida uppfattningen, även om studieobjektet ska vara en global musikhistoria.

En musikhistoria som spänner över ett så stort område måste med nödvändighet bli översiktlig, ofta på bekostnad av ingående resonemang. Från ett

musikhistoriskt perspektiv blir det väl många svepande påståenden. Frågan väcks också om vilken som är den tänkta läsekretsen för en global musikhistoria av det här slaget? I inledningen nämns att musiker av idag behöver en förståelse för en sammansmält musikhistoria av det slag som presenteras i boken och jag föreställer mig därför att boken är tänkt för undervisningssammanhang. Det skulle i så fall också förklara varför en så pass stor del redan kända fakta om populärmusikens utveckling i USA under 1900-talet får en sådan utbredning i boken. ■

Bulletin Board

Resources and Networks

In this section we highlight new resources for scholars and others, such as databases, digitalized materials and publications, networks, and forums. The resources presented in this first version of the bulletin board are selected from the perspective of the editorial board, but readers are invited to contribute to upcoming volumes.

Svenskt visarkiv's Documentational Recordings on the Web

A great number of Svenskt visarkiv's recordings are uploaded for free use on [Wikimedia Commons](#).

Experience 100 years of recording history and listen to many interesting audio examples from Svenskt visarkiv's collections on [Instagram](#).

New Scholar Networks

Musicovid – Network for Documentation and Research on Covid and the Musical Life. Contact: musicovid@ae.mpg.de

International Network of Herding Music Scholars (INHMS). Contact: jennie.tiderman-osterberg@oru.se

Vägvisare till folkmusiken

In the spring of 2021 the [Royal Swedish Academy of Music](#) will launch a new platform – *Vägvisare till folkmusiken* – a resource developed in collaboration with Svenskt visarkiv and Folkmusikens hus in Rättvik. The database will provide an overview and guide to Swedish folk music material and resources in different archives, museums, libraries, and fiddler's associations (spelmansförbund).

Litteraturbanken

Apart from the [online publications](#) available on Svenskt visarkiv's webpage, some of their more prominent publications – such as all five parts of *Sveriges medeltida ballader* and *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* – have been scanned by and published on [Litteraturbanken](#).

Svenska kommittén av ICTM

International Council for Traditional Music ([ICTM](#)) är den största internationella sammanslutningen av musik- och dansetnologer. Den är uppbyggd av dels nationella kommittéer eller kontaktpersoner i 122 länder (2021), dels 25 så kallade study groups specialiserade på olika aspekter av musik- och dansetnologi. ICTM har ett sekretariat i Wien, Österrike, och är bland annat formellt knutet som rådgivande organ till Undesco i frågor kring immateriellt kulturarv. Den svenska kommittén har ett 30-tal medlemmar från olika universitetsinstitutioner och andra kulturvetenskapliga institutioner som Institutet för språk och folkminnen, Isolf, och Musikverket.

Ordförande är för närvarande Sverker Hyltén-Cavallius, Svenskt visarkiv, Musikverket, och vice ordförande Mats Nilsson, Göteborg. Flera medlemmar av ICTM är aktiva i *Puls* redaktionsråd och vetenskapliga råd. Medlemmar i den svenska kommittén deltar regelbundet i internationella symposier och konferenser som arrangeras av ICTM centralt samt olika study groups, med ekonomiskt stöd från Statens kulturråd. Den svenska kommittén arrangerar också seminarier, doktorandträffar och workshops. På grund av coronapandemin har dock flertalet evenemang ställts in eller senarelagts.

Aktiviteter under 2020

Digitalt årsmöte 4 maj 2020.

Planerade aktiviteter

25–30 oktober (ursprungligen planerat till sommaren 2020) arrangerar Svenskt visarkiv i samarbete med svenska kommittén av ICTM, Institutet för Språk och Folkminnen, Uppsala Universitet, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur och Kungl. Musikaliska akademien, symposiet *Music and Minorities* (11th Symposium of the Study Group on Music and Migrations) i Uppsala. För mer information se: <http://ictmusic.org/group/ictm-study-group-music-and-minorities/post/call-papers-next-study-group-meeting-uppsala-sweden>

För ytterligare information, se <http://www.ictmusic.org>

Authors and Other Contributors

Kaj Ahlsved är post-doktoral forskare affilierad med Åbo Akademi och forskningsföreningen Suoni rf. I sin doktorsavhandling (2017) fokuserade han på praktiker relaterade till hur inspelad musik används i samband med idrottsevenemang i Finland. Ahlsved är en av de grundande medlemmarna i forskningsföreningen Suoni rf och en av redaktörerna och författarna till den svenska versionen av det manifest för aktivistisk musikforskning som föreningen publicerade 2018. För tillfället forskar han i den finländska idrottens klingande historia (1880–1939).

Linn Eckeskog är lektor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hon disputerade 2019 på avhandlingen *Kommunikation i förskolan*, som fokuserar på förskolepersonalens kommunikation med hemmen och den identitetskonstruktion som ständigt pågår i relation till omgivningen.

Viveka Hellström har en masterexamen i musikpedagogik och är verksam som frilansande pedagog, skribent och forskare. Hon har arbetat som forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv och har även genomfört flera forskningsprojekt om svenska jazzsångerskor vid Kungl. Musikhögskolan. Hon var en av initiativtagarna till den tvärvetenskapliga konferensen *Det sjungna ordet 2015* och dessutom medredaktör för konferensrapporten. Som medarbetare i Caprices senaste CD-utgåva av *Svensk Jazzhistoria* (vol. 11) har hon haft särskilt fokus på kvinnliga musiker.

Hans K Hognestad er sosialantropolog og professor ved Institutt for friluftsliv, idrett og kroppsøving, Universitetet i Sørøst-Norge. Med en mastergrad i sosialantropologi fra Universitetet i Oslo og en PhD fra Norges idrettshøgskole omfatter forskningsfeltet hans studier av globalisering, identitet og kommersialisering i fotball, samt internasjonal idrettspolitik og stadionarkitektur. Han har gjort feltarbeid i Skottland, Norge, Zambia og Kenya. Hognestad har

publisert sine siste arbeider i antologier som *Pacing Mobilities* (Berghahn books, 2020), *Routledge Handbook of Sport, Development and Peace* (Routledge, 2019), *Routledge Handbook of the Sociology of Sport* (Routledge, 2015) og tidsskrifter som *Journal of Global Sport Management* (2020) og *Sport in Society* (2017).

Lars Lilliestam är professor emeritus i musikvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs Universitet. Hans forskning har bland annat kretsat kring frågor om människors sätt att använda musik i böcker som *Musikliv: vad människor gör med musik och musik med människor* (2009) och *Musiken och jag* (2011), skriven tillsammans med Thomas Bossius. Ett annat intresse är svensk populärmusik, och bland flera studier kan nämnas *Rock på svenska: Från Little Gerhard till Laleh* (2013). Den senaste boken är *Lyssna på musik: Upplevelser, mening och hälsa* (2020) som bygger på djupintervjuer med tio människor om deras sätt att lyssna på musik och musikens effekter på hälsa och välbefinnande.

Sveinung Nordstoga er dosent ph.d. i norskdidaktikk ved Institutt for språk og litteratur ved Universitetet i Sørøst-Noreg. Han har publisert fleire bøker og artiklar om litterære og norskdidaktiske tema – om dannelsingsomgrepet, litteraturhistorie og nynorske forfatterskap. Han disputerte på ei avhandling om nynorsk lesebokhistorie. Siste publikasjon handlar om litteraturhistorie og stad og kjem ut i 2020 (*Der litteratur blir til. Nedslag i norsk litteratur etter 1814*). Han har også skrive artiklar om songlyrikk (Frode Grytten, Hellbillies og Ole Paus). Nordstoga forskar på tema som ofte ligg i skjeringspunktet mellom litteraturvitskap og norskdidaktikk og er dessutan oppteken av den historiske dimensjonen i norskfaget.

Sofia Pulls är lektor i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hon disputerade vid Umeå universitet 2019 med avhandlingen *Skrivande och blivande*, i vilken konstruktioner av

skrivande och skrivande subjekt i handböcker och läromedel undersöks.

Johan Magnus Staxrud er ansatt som ph.d.-stipendiat ved Universitetet i Sørøst-Norge siden 2019. Forskningsprosjektet har den foreløpige tittelen «Jernbanen i norsk sanglyrikk». Forskningsområder og –interesser er sanglyrikk, litteraturteori, kulturstudier, hermeneutikk, retorikk, narratologi, strukturalisme og kritisk teori.

Miguel Vázquez-Larruscaín er førsteamanuensis ved Institutt for Språk og Litteratur i Universitetet i Sør-Øst Norge og medlem av USN forskergruppe om sanglyrikk. Doktorgrad i Klassisk og Indoeuropeisk Filologi fra Universidad Complutense i Madrid, Spania. Han har vært forsker ved Universitetet i Bergen, University of Chicago, Harvard University, og Københavns Universitet og har undervist på Universidad Complutense i Madrid, Spania, Northeastern University i Boston, USA og Universitet i Sør-Øst Norge. Han har vært deltaker i internasjonale konferanser i USA, UK og Skandinavia, og har publisert i internasjonale tidsskrifter om grammatikk og pragmatikk.

Arnfinn Åslund er førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Norge. Hans forskningsinteresser er norsk litteratur, sanglyrikk, blues, estetisk teori og hermeneutikk og hans publikasjoner inkluderer essays og bøker om litterære og filosofiske emner. Noen relevante titler fra de senere årene er «Bluesen og dens lyrikk: Charley Patton og Charlie McCoy» (*Agora* 1–2/2013), «Adorno som Bjørnson-tolker. Om 'Ørneredet' i det negativt sublimes perspektiv» (*Rhetorica Scandinavica* 73, 2016), «Claes Gill om den andres død og den egne. En lesning av 'Portrett av en avdød venn' i lys av Heideggers dødsfilosofi» (*Døden i livet*, red. Aud Johannesen m. fl. 2018), «Om det essayistiske i akademisk skriving – belyst ved teoretiske eksempler» (*Kreativ akademisk skriving*, red. Jørgensen & Askeland, 2019) og «Språk og kritikk i vitenskapsteorien» (*Agora* 3–4/2020).

Other Contributors to This Issue

Alf Arvidsson, Anneli Asplund, Karin L. Eriksson, Karin Hallgren, Mats Krouthén, Siri Mæland, Madeleine Modin, Mats Nilsson, Annika Nordström, Tobias Pettersson, Eva Sæther, Karin Strand, Ingrid Åkesson.

Information

Puls – musik- och dansetnologisk tidskrift är en öppen e-tidskrift från Svenskt visarkiv (<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>) som utkommer en gång per år. Tidskriftens inriktning är bred med utgångspunkt i musik- och dansetnologi men omfattar även angränsande ämnen som andra delar av musikvetenskap och dansforskning, folkloristik, litteraturvetenskap och andra kulturvetenskaper. Den sammanhållande idén är att *Puls* ur ett brett vetenskapligt perspektiv ska belysa musikens och dansens uttryck, roller och funktioner i samhället.

Puls innehåller artiklar på de skandinaviska språken samt engelska. Artiklar granskas före publicering enligt vetenskaplig praxis.

[Inbjudan till författare för *Puls* nr 7 finns här.](#)

Deadline 15 april 2021.

[Författaranvisningar finns här.](#)

[Tidigare nummer och mer information finns här.](#)

Svenskt visarkiv är ett forskningsarkiv som bevarar, samlar in och publicerar material inom folkmusik, visor, äldre populärmusik, svensk jazz, folklig dans, spelmansmusik och framväxande musiktraditioner.

Svenskt visarkiv är en enhet inom Musikverket, <http://musikverket.se>.

Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology is an annual, online open access journal published by Svenskt visarkiv/Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research, Stockholm, Sweden (<http://musikverket.se/svensktvisarkiv/>). The main focus of the journal is ethnomusicology and ethnochoreology, but the journal also embraces adjacent disciplines, such as other aspects of musicology and choreology, folkloristics, comparative literature, and related studies of traditional and popular culture. The journal focuses on discussion of the expressions, roles and functions of music and dance in society.

In *Puls*, articles are published in the Scandinavian languages or in English. Articles are subject to a peer review process prior to publication.

[Call for contributions for *Puls* no 7 can be found here.](#)

Deadline April 15th, 2021.

[Guidelines for authors can be found here.](#)

[Earlier issues and more information are available here.](#)

Svenskt visarkiv is a research archive specialised in collecting, preserving and publishing material in the fields of traditional music, early popular music, Swedish jazz, traditional and social dance, and emerging traditions.

Svenskt visarkiv is a department within the Swedish Performing Arts Agency, <http://musikverket.se/om-musikverket/?lang=en>.