

INLEDNING

Uppsatserna i denna antologi kretsar alla på ett eller annat sätt kring musiker som utövar svensk folkmusik. De har tillkommit över en längre period, som C- uppsatser i etnologi/musiketnologi vid Umeå universitet, som självständiga arbeten; samtidigt finns det poänger med att ställa samman dem och låta dem belysa ett gemensamt problemområde utifrån olika vinklar.

Perspektivet på spelmansmusik blir här dubbelt eller tredubbelt; å ena sidan har vi en tradition där en låtrepertoar förs vidare, utvidgas, förändras, mellan generationer av musiker som utövar den i över tiden varierande sociala sammanhang. Till den repertoaren är sedan åtminstone 1800-talets slut i det offentliga samhället knuten en mytologisk bild, en uppsättning förväntningar om vad en genuin *spelman* är och gör, inte är och inte gör. Samtidigt som denna mytologiska spelmansroll kontinuerligt hålls levande i berättelser och skrifter, formas för olika generationer – ofta mest tydligt under enskilda decennier – nya roller, som bygger på förväntningar om hur de ska vara som förvaltar folkmusiken och som för den vidare. När samhället förändras, förändras också uppfattningar om vem som är trovärdig som traditionsförvaltare i det samtida samhället.

Varför är spelmansrollen viktig? Bland annat därför att musiker tillskrivs auktoritet för att definiera musikens centrum och dess gränser. Vilka låtar hör hemma inom svensk folkmusik, hur ska låtar framföras, hur fritt får man förhålla sig till förebilder – sådana frågor besvaras ofta med hänvisning till namngivna spelmän (vars status som spelmän inte är ifrågasatt), eller till *de gamla spelmännen* som generellt kollektivt begrepp. En marsch som spelades vid ett regemente 1812 hör hemma inom folkmusiken eftersom den finns nedtecknad i en spelmans notbok. En annan marsch som spelades vid samma tid vid samma regemente är enbart militärmusik eftersom ingen spelman skrivit ned den. Gamla foton på identifierade spelmän kan bli argument för att ett särskilt sätt att hålla stråken, eller samspel med dragspel och gitarr, hör hemma inom folkmusiken. En etablerad folkmusiker kan introducera nya instrument och det accepteras som nyskapande, medan en skivproducent på ett skivbolag utan auktoritet inom folkmusiken som prövar samma instrumentkombination betraktas med skepsis som kommersiell exploatör. Den som uppfyller förväntningarna inom spelmansrollen har alltså auktoritet inom svensk folkmusik, något som får ses som ett karaktäristiskt drag inom musikformen. I jämförelse kan vi se att musikerna inom andra musikformer och genrer ofta har underordnad position – auktoriteten kanske vilar främst hos tonsättaren (genom sina noter), dirigenten, managern, skivproducenten, kritikern.

I folkmusikens ideologi ingår alltså *spelmannen* som en starkt verksam tankefigur. Här ska inte närmare utredas de historiska rötterna; noteras kan att redan runt år 1910 – året för den stora nationella spelmansstämman på Skansen - är det en giltig modell att svensk folklig instrumentalmusik framförs i det moderna offentliga rummet av en annorlunda sorts musiker – en man från landsbygdens jordbruksnäringar och med släktbakgrund i bondeled, otvetydigt skicklig på sitt instrument men utan den gängse bakgrunden inom den formella institutionaliserade musikundervisningen; någon som måste bli ”upptäckt” av en auktoritet för att få tillträde till offentligheten. En individ som samtidigt förkroppsligade bilden av det kreativa kollektivet, som det framstod i diskursen om folkkulturen; en vem-som-helst i bondemiljön som utan nämnvärda medvetna individuella ambitioner – kanske utsetts till lärling av en mästare, snarare än att själv aktivt sträva efter positionen – tagit uppgiften att föra den kollektiva nationella traditionen vidare. Berättelser om trolldom och association med folktrogestalter som näcken och strömkarlen underströk att det handlade om ett kulturellt uttryck av ursprunglig karaktär.

Länge dominerades dock forskningen om svensk folkmusik – i dess ringa totala omfattning – av frågor om stil- och genrehistoria. Detta var inget unikt svenskt, utan i linje med internationell musikforskning; folkmusik var företrädesvis en historisk relik, dess värde låg i intressanta drag på generell nivå (presumtivt ålderdomliga skalor, instrument, speltekniker, urformer av melodier etc), individerna som utövat den var främst led i flera generationer som tonat bort i historiens glömska. Folkmusiken, när den väl var identifierad som folk-musik, studerades som folkmusiken-i-sig, oberoende av vem som framfört den.

Så småningom dök det upp frågor. I ett musikhistoriskt perspektiv kunde man upptäcka att en mängd stilistiska drag hemmahörande i 16- och 1700-talens högreståndstradition också fanns i spelmannsmusiken. Hur kom de dit? Antingen genom någon slags allmän kulturdiffusion mellan klasser, eller mer specifikt genom särskilda individer – spelmännen? Likaså kom bilden av det skapande bondekollektivet att problematiseras, vetenskapligt formulerat av folkloristen C W von Sydow som lanserade begreppet ”traditionsbärare” för att fokusera på att kunskap måste vara förkroppsligad hos individer för att kunna existera, och att det funnits en estetisk specialisering även inom den utifrån sett så homogena bondebefolkningen. Begreppet var produktivt fram till 1970-talet då dess begränsning, bilden av den estetiska specialisten som enbart en reproducerande kraft utan egen kreativitet, blev uppenbar.

Samtidigt förändrades också den offentliga bilden av svensk folkmusik. Spelmännen, de som självmedvetet förvaltar musiktraditionen, manifesterar sin egen särart under perioden efter andra världskriget genom att organisera sig i egna landskapsförbund och ett riksförbund. I den folkmusikvåg som drar fram under 1970-talet lyfts så individer fram starkare: när musikförlag och

skivbolag tidigare paketerat folkmusik med landskaps- eller sockenetiketter, blir nu individerna synliga: Skäggmanslaget, Björn Ståbi, Anders Rosén m fl kommer ut på skivor i eget namn. 1979 kommer Samuel Charters intervju- och porträttbok ”Spelmännen”, utgiven av ett kommersiellt musikförlag.

Detta skedde i samspel med att motsvarande inslag bereddes plats inom forskningen. Jan Ling hade i sin översikt *Svensk folkmusik* (1964) ett kapitel betitlat Spelmannen. Han betonar heterogeniteten bakom begreppet: ”Dessa musikanter utgjorde ett brokigt och färgstarkt släkte, vars enda gemensamma nämnare var själva yrkesutövningen. Spelmannen kunde nämligen vara sockens organist eller klockare, en självlärd bondson eller dräng, en kringstrykande rackare eller någon rotesoldat” (Ling 1964:68). I hans översikt framkommer vidare att det utsågs häradspelemän i Skåne, att sockenorganisten ofta var spelman, vilket var en kanal för nya musikinfluenser. Lärande, spelteknik, historier om näcken, om tävlingar mellan spelmän och slutligen väckelserörelsens influenser är andra aspekter som Ling tar upp.

Lings bok omarbetades under 1970-talet av ett kollektiv till *Folkmusikboken* (Ling, Ramsten, Ternhag 1980). Gunnar Ermedahl tog sig an kapitlet om Spelmannen, med ungefär samma uppläggning som Ling men i utökat omfång.

Dan Lundberg och Gunnar Ternhag har även de i sin översikt *Folkmusik i Sverige* (1996) ett avsnitt om Spelmannen. De tar upp olika grader av erkänd kompetens, och lyfter fram gränsdragningen mellan att kunna spela t ex fiol och vara socialt erkänd som spelman. De skiljer på tillskriven och förvärvad status och påpekar att i Sverige har det gällt förvärvad status, d v s vem som helst hade möjlighet att bli erkänd som musiker – men samtidigt att ”spelmanskategorin endast undantagsvis rymmer kvinnor, barn, samer etc, och alltså i stort sett varit begränsad till vuxna män ur bondebefolkningen.”

Under 1990-talet har Gunnar Ternhag fortsatt med att lyfta fram individperspektivet som metodiskt grepp, först i sin avhandling om *Hjort Anders Olsson* (1992) och senare i ett nordiskt projekt bl a tillsammans med Dan Lundberg (2000). Här poängteras i inledningen för- och nackdelar med ett individperspektiv i musiketnologiska studier. Till de fördelar de såg hörde möjligheterna att studera läroprocesser, kreativa processer, hur en repertoar skapas, samt att individstudier är pedagogiskt tacksamma genom att de möjliggör att spegla musikhistoria eller en musikkultur genom en person. Till de mer problematiska aspekterna hör frågor om representativitet, risken för fragmentering av forskningen, individstudiens begränsade kontext, samt de etiska frågorna kring individens integritet. Nya studier av Karin Eriksson om Hallands spelmansförbund som arena och aktör (2004) och av David Kaminsky om ideologier inom

dagens folkmusikrörelse (2005) har också bidragit till att fördjupa förståelsen av spänningen individ/kollektiv/ideal.

I denna antologi är en bärande tanke vikten av att förtydliga spelmannens roll (växlande roller) i folkmusikdiskursen. Som antytts ovan är den gängse bilden av en spelman att det är en äldre, man, från landsbygden (gärna Dalarna, Hälsingland eller annat prioriterat landskap), inom agrar näring, som lärt sig låtar på gehör efter tidigare generationer spelmän, gärna i samma släkt. Ungdomar, kvinnor, Stockholmare, högutbildade, som lärt sig låtar efter noter utgör på så sätt motpoler till idealbilden – men har samtidigt varit viktiga kategorier för återväxten inom svensk folkmusik de senaste 50 åren. Det är alltså av vikt att undersöka vilka som är de faktiskt existerande spelmännen, för att understryka den sociala variation som ryms inom rollen – men inte bara för att komplettera och korrigera stereotypa bilder, utan också för att se vad som händer när individer ska förhålla sin verksamhet till stereotypa rollförebilder. Förväntningar på vad spelmannen ska vara och representera kan vara en positiv resurs - Gunnar Ternhag visar i sin avhandling om Hjort Anders, att han förmådde att leva upp till förväntningarna i 1910-talets Sverige på hur en äkta spelman skulle vara. Men för många är mytbilderna ett hinder som måste hanteras.

De uppsatser som ingår i denna antologi handlar samtliga om spelmän som på ett eller annat sätt avviker från gängse bilder – för bilder, i betydelsen något som utgör en stiliserad representation av något annat, är vad det handlar om. Så låg till exempel i konstruktionen av begreppet folkmusik en kontrasterande logik. Folkmusik skulle vara något annorlunda än den kända musiken, den som inte behöver något språkligt förled för att benämnas och identifieras. Denna annorlundahet konstruerades kring idén om den analfabetiska bondebefolkningen som i sin geografiska och sociala isolering från städer och deras internationella bildning och modeströmningar bevarat drag av en ursprunglig, nationell, kultur. Men, det visade sig att den form av musik som man i Sverige helst ville se representera folkmusikidén, spelmanstraditionen, i många av sina regionala existensformer bar tydliga spår av inspiration från 1700-talets internationella musikstilar. Idén om kulturell isolering höll inte måttet; inte desto mindre har de särskiljande stilistiska dragen haft tillräcklig självständig kraft. Men hur har processen gått till när stilelement från 1700-talets över- och medelklassmiljöer förmedlats till och integrerats i spelmannsmusiken? Eric Hammarström har genom arkivaliska studier kommit nära spelmän med andra karaktäristiska drag än de som ingår i den gängse mytbilden – de är kunniga i notskrift och musikteori, de har eller söker tjänster som organister, de är verksamma i ett mer differentierat bondesamhälle där det finns roller och sysslor som överbryggar land och stad, underklass och medelklass, bondby och kyrksocken. De representerar varken den trygga självägande bonden eller

den mystiske outsiders i skogstorpet. Genom att följa flera släktled kan han också ringa in hur spelmanssysslan fjärras från bildningen. I förlängningen får vi istället en yrkesroll som folkskollärare och kantor – där det så småningom blir en möjlig frivillig uppgift att dokumentera, bearbeta och återanvända spelmanslåtar.

Hammarström skisserar också den generella utvecklingen där spelmansmusiken blir del av ett nationellt kulturprojekt och hur det i sin tur får olika utformning under loppet av 1900-talet. Det är nämligen möjligt att läsa det offentliga samhällets intresse för folkmusik från det tidiga 1800-talet och framåt som en process där det i olika tidsskikt omförhandlats vad som är det centrala i folkmusikbegreppet, vilka genrer som varit mest viktiga och hur den arketypiske utövaren ser ut. I en viss historisk kontext formeras en dominerande folkmusikbild, vilken därefter bildar en strukturell ram för folkmusikens fortsatta existens under några decennier. Så kommer en ny dynamisk fas – som kan vara uttryck för nya grupprelationer, teknisk, ideologisk förändring, generationsskiftet etc – där förståelsen av folkmusik får nytt fokus samtidigt som tidigare tankestrukturer kan fortsätta att vara verksamma. Så har vi i viss mån en ackumulerande historia där 1810-talets upptäckt av folkvisan (balladen) på 1840-talet kompletteras med vallvisan, vid seklets slut med polskor och sånglekar; under 1900-talet fortsätter dessa genrer att vara giltiga samtidigt som de både omdefinieras estetiskt och förflyttas till nya grupper av utövare och förutsätts leva vidare i nya sociala situationer.

1800-talets offentliga samhälle upplät sina musikestrader enbart till dem som permanent räknades som samhällsmedborgare. Folkmusiken framfördes av Rickard Dybeck och Kristina Nilsson, den framfördes av musiker i hovkapellet och av den borgerliga salongens amatörer. Samtidigt förutsattes folkmusiken existera på landsbygden hos den anonyma kollektiva folkmassan. Några år in på det nya seklet får folkmusiken nya ansikten. Anders Zorns initiativ med spelmanstävlingar syftar till att försäkra om folkmusikens fortsatta existens på landsbygden, med en individualisering av musikerna som följd. Här har nyligen Märta Ramsten och Gunnar Ternhag (2006) studerat hur detta gick till i detalj och med Zorns drivkrafter och associationsvärld i fokus. Ternhag har tidigare (1992) granskat hur Hjort Anders Olsson från Rättvik tar plats i den nya värld som öppnas genom att det offentliga samhället erkänner allmogespelmanen som legitim musikutövare på sina estrader – men då under förutsättning att han i framtoning och verksamhet motsvarar förväntningarna och håller sig inom de givna ramarna.

De nya sammanhang som blir tillgängliga är först folkbildningsrörelsen och hembygdsrörelsen, från 1920-talet också folkdansrörelsen och, för en utvald skara spelmän, radion. Vid sidan av den genuine bondspelmanen som läromästare finns det också utrymme för

den skolade violinisten som integrerat spelmanslåtar med sin bildade repertoar, t ex Sven Kjellström (se Sundkvist 1978) som turnerade i decennier med egen stråkkvartett eller som solist, vid sidan av uppdrag som domare i spelmanstävlingar. Vi kan också notera att det finns ungdomar som både tar upp spelmanslåtar och deltar i de symfoniskt inriktade orkesterföreningar som bildas på amatörnivå under mellankrigstiden; ett exempel är att Anton och Herbert Jernberg ingick i Olands kammarorkester (Ahlbäck & Åstrand 1986:20). För denna typ av samspel skrivs arrangemang på spelmanslåtar, för stråkkvartetter och stråkorkestrar, i svit- och rapsodiform.

Efter andra världskriget framträder spelmanslaget som ny form. Här har de regionala kontakter som mer sporadiskt funnits bland musiker fått en institutionaliserad form, ofta med socknen, grannsocknar eller möjligen landskapet som bas. Här tar en ny typ av spelman plats, en som har administrativa kunskaper, kan övertyga kommunalpolitiker och folkbildningskonsulenter, samtidigt som han har musikteoretisk bildning och kan arrangera låtar 2- och 3-stämmigt och lära ut stämmorna gehörsmässigt. I Wictor Johanssons uppsats granskas hur Nordergutarnas spelmanslag med Svante Pettersson i täten får rollen av att gestalta gotländsk spelmansmusik under ett par decennier, och hur spelmanslaget står i relation till såväl äldre tradition som nyare generationer av gotländska folkmusikutövare.

Runt 1970 skapas så en ny spelmansroll som överensstämmer med den nya ungdomsgenerationen; män med långt hår, skägg, jeanskläder som syns likaväl i Vietnamdemonstrationer som på spelmansstämmor. Individer och självständiga grupper med karaktäristiska namn. Jens Erik Eriksson analyserar i sin uppsats hur Skäggmanslagets andra LP i repertoar, spelstil, tillkomst och förpackning på många sätt representerar nya förhållningssätt, och hur Skäggmanslaget genom att i så hög grad lanseras i och för media kom att stå för en ny roll.

Susanne Odells uppsats har flera olika bottenar. En är att den berättar om en same som är spelman – en inte alls ovanlig etnisk dimension som sällan beaktats i bilden av svensk folkmusik. Att Jämtlands instrumentala folkmusiktradition i hög grad kretsar kring en spelman med tillnamnet Lapp-Nils har ofta ställts ovanför de etniska skiljelinjer namnet faktiskt uttalar. Andra paralleller kan dras, till spelmän från resandefolket (t ex Carl Jularbo) eller fantefolket i Norge (jfr Thedens 1999), romernas roll inom musiken i Östeuropa. En annan botten handlar om tradition bland spelmän om spelmän, d v s den spelmansroll som musikerna själva konstruerar om och med varandra. Vem blir ihågkommen som en betydelsefull spelman, och vilka egenskaper är det en sådan representerar? Hur går en sådan intern kanoniseringsprocess till? Slutligen är uppsatsen också en presentation av en nutida spelman, Thomas Andersson, som utvecklat sitt tillträde till offentliga scener med att berätta historier och vidarefört detta till enmansteater.

Maria Larssons uppsats problematiserar andra ledet i ordet spelman – varför är ordet bekönat, vilka förväntningar om kön finns runt spelmansmusiken, vilka könsrelaterade erfarenheter gör kvinnor som ägnar sig åt instrumental folkmusik offentligt? Här finns både bristen på synliga kvinnliga förebilder, och den manliga blicken som underordnar musikaliteten under konsttillhörighet, som bromsande erfarenheter att hantera.

Eva Deivert har som syfte att studera den svenska folkmusikens betydelse på det individuella planet med utgångspunkt från fem fiolspelande kvinnor och män; vilken relation de har till denna musik, och vilka värderingar de tycker att musiken står för. Hon söker efter gemensamma nämnare som påvisar identitet och tillhörighet i den svenska folkmusiken. Hon kontrasterar den sociala aspekt som tillskrivs stort värde inom folkmusiken idag, där nöjet i samspel och glädjen att lära ut och lära sig är två aspekter, med ett mer asocialt hemlighetsmakeri hos 1800-talets och det tidiga 1900-talets allmogespelmän. Musiken sägs stå för värderingar som enkelhet, lättsamhet, informalitet, acceptans och kontakt med andra människor – vilket också kan ses som en bild av egenskaper hos de som utövar folkmusik, eller, som förväntningar vilka formar dagens spelmansroll.

*

De resonemang som förts ovan vill jag här låta utmyнна i ett försök till en analytisk ”checklista”, långt ifrån komplett, men förhoppningsvis ett hjälpmedel som kan inspirera i musiketnologiska studier oavsett stil och genre. Den utgörs av några frågor att ta som utgångspunkt.

Vem är spelmanen (musikern) – eller bör vara? Kön, ålder, social bakgrund, geografisk hemort, lärogång? Här finns framför allt två dimensioner; den synliga musikern, vad publiken direkt kan identifiera och klassificera i framträdande, bilder och uttalanden, och musikerns ursprung, där frågor om autenticitet aktualiseras i folkmusikgenrer.

Var spelar musikern? Vilka situationer är det som musikern möter sin publik, vilka sammanhang? Konsertform, skiva, i hemmet? Olika musikformer har sina privilegierade situationer, där musiken bäst kommer till sin rätt, där den ideala publiken finns. Frågan för vem spelar musikern handlar också om musikerns bakgrund – ”representerar” musikern sin publik genom att ha samma sociala ursprung? Eller är det väsentliga att publiken accepterat individen i rollen som musiker?

Vad spelar musikern? Repertoaren ska vara ”rätt” sammansatt, vissa genrer är godkända. Vem har auktoritet i musikvalet? Musikern genom sitt professionella kunnande, publiken genom sina

önskemål? Vidare så finns också i framförandet frågan Hur spelar musikern? Den ideale musikern måste vara exponent för rätt musikalisk stil - något som varierar över tid.

Vad betyder musikern? Förutom vad som tidigare nämnts om betydelsen av bakgrund och relation till publiken så kan också publikens och kritikers åsikter och tolkningar vara av stor vikt. Musikern kan bli förknippad med identitet, värderingar, positiva och negativa egenskaper, religiöst eller politiskt symbolinnehåll, vilket har betydelse för publikens sammansättning och dess förväntningar. Ett talande exempel är hur Bob Dylan från mitten av 1960-talet försökte värja sig från stora publikgrupper och de betydelse de lagt in i hans artistroll, genom att flera gånger byta musikstil, textteman, offentlig framtoning. Även spelmän inom svensk folkmusik har periodvis haft obekvämsits t ex genom förväntningar på betonande av svensk nationalsymbolik.

Vad som också spelar in är den process där historien skrivs och det förgångna utvärderas. Vilka musiker blir i efterhand viktiga som förebilder (d v s vilka egenskaper värderas i nutiden och söks i förfluten tid)? Hur skrivs musiker in i en historia – som förvaltare, förnyare, popularisatorer, makthavare som inte kan uteslutas? Blir musiker i efterhand negativa exempel, definieras bort från positioner de tidigare tillskrivits?

Sådana frågor kan hjälpa till för att klarlägga vad som ingår i den historiskt och socialt inbäddade musikerrollen, och därigenom öka förståelsen för frågor som handlar om vem/vilka som lyckas inom en musikstil vid en viss tidpunkt, vilka möjligheter en viss roll innebär socialt och musikaliskt, och vilka begränsningar de är utsatta för vad gäller repertoar, stil och sammanhang. Framgångar, misslyckanden och stagnation för enskilda musiker och hela musikgenrer kan prövas utifrån vilket utrymme eller brist på utrymme som finns för en musikerroll och möjligheten att uppfylla den med trovärdighet.

*

De artiklar som jag på detta sätt knutit samman med varandra har tillkommit som fristående individuella C- uppsatser i etnologi och (från 2001) i musiketnologi under perioden 1999-2005. De har inte reviderats innehållsmässigt för denna utgåva, däremot har de i vissa fall förkortats.

LITTERATUR

Ahlbäck, Sven & Åstrand, Lena 1986: Spelmän och musicerande i släkten Jernberg. I: *Jernberglåtar*. Gävle:Länsmuseet i Gävleborgs län, s 11-24.

- Charters, Samuel 1979: *Spelmännen :I bilder och egna ord*. Stockholm: Edition Sonet/W & W.
- Eriksson, Karin 2004:*Bland polskor, gånglåtar och valser : Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Göteborg:Göteborgs universitet.
- Kaminsky, David Leslie 2005: Hidden traditions:Conceptualizing Swedish Folk Music in the Twenty-First Century. PhD-thesis, Harvard Music Department, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, october 2005.
- Ling, Jan 1964: *Svenske folkmusik*. Stockholm:Prisma.
- Ling, Jan; Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar (red) 1980: *Folkmusikboken*. Stockholm:Prisma.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996: *Folkmusik i Sverige*. Hedemora:Gidlunds.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (red) 2000: *The Musician in Focus:Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Stockholm: the Royal Swedish Academy of Music.
- Ramsten, Märta & Ternhag, Gunnar 2006: *Anders Zorn och musiken*. Mora:Zornsamlingarna.
- Sundkvist, Axel V 1978: *Sven Kjellström-institutet för rikskonsalter : Sverige runt med Cremonesare*. Umeå.
- Ternhag, Gunnar 1992: *Hjort Anders Olsson: spelman, artist*. Hedemora:Gidlunds.
- Thedens, Hans-Hinrich (red) 1999: De reisendes musikk: Inlegg fra seminaret på Gol, februar 1999. *Norsk Folkemusikklags Skrifter* nr 13.
- von Sydow, Carl Wilhelm 1948/1932: On the Spread of Tradition. I von Sydow: *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen, s 11-43.