

WICTOR JOHANSSON

NORDERGUTARNAS SPELMANSLAG – OM KONSTRUKTION AV GOTLÄNDSK FOLKMUSIKTRADITION

Inledning

Syfte

Nordergutarnas spelmannslag har beskrivits som en institution i den gotländska folkmusiken. Med rätta kan man instämma. Nordergutarna bildades 1948 och var verksamma i mer än fyrtio års tid. Under dessa fyrtio år hände det mycket inom folkmusiken. Nordergutarna var verksamma från den tid då spelmannslagen spelade en roll som nyskapare tills spelmannslagen av en ny generation folkmusiker i mångt och mycket sågs som förlegad. Nordergutarnas spelmannslag blev en symbol för den gotländska folkmusiken under de åren de var verksamma. Syftet med uppsatsen är att diskutera vilken betydelse Nordergutarnas spelmannslag haft för den gotländska folkmusiken och hur folkmusiken och folkmusikerna formats av att det funnits en sådan folkmusikalisk ”institution” på Gotland. Det är den övergripande frågeställningen denna uppsats har som syfte att besvara. Men för att besvara frågeställningen måste man också ställa frågan, vad påverkade Nordergutarnas spelmannslag? Var Nordergutarna ett resultat av den folkmusikrörelse som präglade folkmusiken vid tiden för Nordergutarnas bildande, eller kan man i Nordergutarnas spelmannslag finna spår av en äldre gotländsk folkmusiktradition? ¹

Gotland är ju som bekant en ö, men inte en isolerad sådan. Den gotländska folkmusiken är en del av ett större sammanhang, och därför kommer jämförelser att göras med folkmusikens utveckling i andra landskap, och med spelmannsrörelsen i Sverige i stort.

¹ Jag vill framföra mitt varmaste tack till uppsatsens informanter som alla ställt sina kunskaper om den gotländska folkmusiken till mitt förfogande. Det har sannerligen inte saknats informanter och jag får också passa på att be om ursäkt till de som jag inte haft möjlighet att intervjua, men som med all säkerhet skulle kunnat bidra till att göra en ännu bättre uppsats. Vidare vill jag tacka vännerna Jonas och Jeanette som ställde upp med mat och husrum samt god samvaro under en fältarbetsstur till Stockholm, liksom Daniel som bidragit med husrum hemma på Gotland, och i egenskap av chaufför fick delta i lite etnologiskt fältarbete. Mina föräldrar har ställt upp som chaufför åt en körkortslös musiketnolog, och också kritiskt läst igenom ett första utkast till uppsatsen. Gotlands spelmannsförbund har bidragit med ett välbehövligt ekonomiskt bidrag ur Svante Petterssons minnesfond.

Disposition

Uppsatsen är indelad i tre huvuddelar, inledning - huvudtext- sammanfattning. Huvudtexten är den mest omfattande delen och innehåller fyra olika delar, där de två inledande delarna fungerar som ett diskussionsunderlag till de avslutande två. Inledningsvis presenteras Nordergutarnas spelmanslag, medlemmar, spelsätt, repertoar m.m. Sedan kommer en kortare översikt över hur det Gotländska folkmusiklivet såg ut i övrigt under den tidsepok Nordergutarna var verksamma. Därefter kommer en diskussion om den Gotländska folkmusiktraditionen och Nordergutarnas roll i densamma. Huvudtexten avslutas med ett avsnitt där Nordergutarnas betydelse och påverkan på den gotländska folkmusiken diskuteras. Uppsatsen avslutas med sammanfattning och diskussion.

Material och metod

Huvudmaterialet till denna uppsats består av intervjuer med fem personer som har olika relationer till Nordergutarnas spelmanslag och den gotländska folkmusiken. Syftet med valet av informanter har varit att välja dels musiker som haft en nära relation till Nordergutarna och det gotländska folkmusiklivet och dels musiker som är inflyttade till Gotland och som kunnat se den gotländska folkmusiken med nya ögon och utifrån andra perspektiv. Det gemensamma för samtliga informanter är att de är utövande folkmusiker och en generation yngre än medlemmarna i Nordergutarnas spelmanslag. Eftersom samtliga informanter är välkända i gotländska folkmusikkretsar har jag valt att inte anonymisera dem.

Bengt Arwidsson är medlem i den gotländska folkmusikgruppen Gunnfjauns kapell. Han har forskat kring den gotländska folkmusiken, vilket resulterade i boken *Gimainskt U Bänskt* som gavs ut 1989. Bengt Arwidsson kommer ursprungligen från Stockholm och flyttade till Gotland i slutet av 1970-talet och blev snabbt en av de drivande i den gotländska varianten av folkmusikvägen. Katarina Björn är nyckelharpsspelman som spelat tillsammans med Svante Pettersson, ledaren för Nordergutarnas spelmanslag. Katarina har i övrigt inte spelat gotländsk folkmusik. Vid intervjutillfället närvarade även Katarinas man, nyckelharpsspelmannen Björn Björn, som också hade viss kontakt med Svante Pettersson. Catarina Bylund är dotter till Bengt Endrell, medlem i Nordergutarna. Catarina Bylund var tidvis medlem i Nordergutarna och spelade även med Svante Pettersson. Anna-Karin Renard är folkmusiker och musiklärare. Hon fick kontakt med Nordergutarnas spelmanslag och Svante Pettersson genom sin pappa Erik W Olsson som årligen arrangerade en orkidéresa där Nordergutarna stod för underhållningen. Håkan Renard är gift med Anna-Karin, och arbetar som fiol- och ensemblelärare på kulturskolan

i Visby (f.d. Kommunala musikskolan). Han flyttade till Gotland 1982 och har sedan dess varit aktiv i det gotländska folkmusiklivet.

Utöver de intervjuer jag själv har gjort har jag använt mig av intervjuer med de gotländska spelmännen Svante Pettersson, Gustaf Johansson och Arthur Bäckstäde, som finns arkiverade på Svenskt Visarkiv. Svante Pettersson och Gustaf Johansson var båda medlemmar i Nordergutarnas spelmanslag. Arthur Bäckstäde spelade i Bäckstädetrion, en gotländsk folkmusikgrupp som var verksam från mitten 1920-talet till 1973. Intervjun med Arthur Bäckstäde valde jag för att ha en referens till en annan del av den gotländska folkmusiken än Nordergutarna och som var något sänär samtida.

Ur de lokala Gotlandstidningarna har jag hämtat ett flertal artiklar som rör Nordergutarnas spelmanslag. De flesta har jag hämtat ur Visby stadsbiblioteks tidningsarkiv, men några stycken är hämtade ur en klippbok i Daniel Björkanders ägo, vars morfar Tryggve Hellström var medlem i Nordergutarnas spelmanslag. Beträffande de artiklar som är hämtade ur klippboken saknas i de flesta fall uppgifter om vilken tidning artikeln är hämtad ur och vilket datum den är publicerad. Däremot står årtalet angivet. I de fall jag använder mig av dessa artiklar anger jag ”Gotlandspresen” som hemvist.

Genom Catarina Bylund har jag fått en låtförteckning innehållandes 98 låtar ur Nordergutarnas repertoar, som jag använt som grund till en repertoaranalys. Vidare har jag använt mig av skivor där Nordergutarna medverkar, och ytterligare några skivor med gotländsk folkmusik. Samtliga skivor finns i min egen ägo, utom Gotländskt bondbröllop, som jag lånat av Anna-Karin Renard, och skivan Vad gör egentligen algerna på vintern?, som Alf Arvidsson bidragit med.

Avslutningsvis bör också något om min egen roll i sammanhanget sägas. I begreppet reflexivitet, som används av etnologer och antropologer, är en av grundteserna att etnologen är en del av det som studeras och att det inte går att förhålla sig objektiv till det som studeras eftersom man själv, vare sig man vill eller inte, påverkas av det man studerar. I denna uppsats är det extra tydligt. Jag har själv sedan flera år särskilt intresserat mig för att spela gotländsk folkmusik, och har så att säga ett egenintresse i att lyfta fram just den gotländska folkmusiken. Likaså utgörs mina informanter av vänner och bekanta som jag känt mer eller mindre bra sedan tidigare. I vilken mån det påverkat uppsatsens resultat vet jag inte, men jag upplever det som en tillgång att jag varit väl bekant med informanterna sedan tidigare, samtidigt som jag kanske generaliserat i valet av informanter och valt sådana som legat nära till hands.

Tidigare forskning

Den Gotländska folkmusiken är väldokumenterad, såväl i form av uppteckningar av folkmusik, som historik och spelmansbiografier. Det stora standardverket är August Fredins *Gotlandstoner* som gavs ut häftesvis mellan åren 1909-33. Förutom över sjuhundra nedtecknade visor och låtar innehåller *Gotlandstoner* kortare spelmansbiografier samt anvisningar om spelsätt, dansinstruktioner och historik över den gotländska folkmusiken. Ett viktigt komplement till *Gotlandstoner* finner vi i Svante Petterssons *Gutalåtar*, som förutom en notdel med ca trehundra låtar även innehåller en fyllig spelmansbiografi, som presenterar spelmän som tidsmässigt rör från slutet av 1700-talet fram till våra dagar. I Svante Petterssons förord presenteras en historik över den gotländska folkmusiken, där bl.a. spelmansrörelsens och estradspelets betydelse för bevarandet av folkmusiken tas upp. 1989 gav Läns museet Gotlands Fornsal ut boken *Gimainsket u bänsket – Folkmusikens historia på Gotland*, som bl.a. innehåller ett utförligt kapitel om den gotländska folkmusikens historia skriven av Bengt Arwidsson, och en presentation av de gotländska folkmusikupptecknarna Pär Arvid Säve, August Fredin och Svante Pettersson, skriven av Märta Ramsten. Dagens gotländska folkmusikliv har studerats i Jens Ramnebro C-uppsats *De gotländska låtarna – hur har de det nu för tiden?*

Någon studie över Nordergutarnas spelmanslag har inte gjorts tidigare, men spelmanslag som företeelse har däremot studerats ur olika aspekter. Leksands spelmanslag och dess ledare Knis Karl Aronsson har ägnats en studie av Jan Ling och Märta Ramsten i artikeln *Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik*, där syftet är att studera den kulturella ideologi som genomsyrar musiklivet i Leksand. Ling/Ramstens artikel visar både intressanta skillnader och likheter med Nordergutarnas spelmanslag.

Stor betydelse för lanseringen av spelmanslagen hade Sveriges Radio och Matts Arnberg, vilket diskuteras av Märta Ramsten i artiklarna *Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken* och *Hartsa med brylcreme – Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik*. Båda dessa artiklar ingår i Ramstens doktorsavhandling *Återklang – Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*.

Centralt i denna studie över Nordergutarnas spelmanslag är estradspelet, som växte fram när folkmusiken slutade fungera som dansmusik. Estradspelets framväxt har studerats av Ville Roempke i artikeln *Lysna till toner från bemygd och fädernesland – Om estradspelets framväxt i svensk spelmanshistoria*. En av de största, och första, estradspelmännen var Hjort Anders Olsson, som Gunnar Ternhag ägnat en avhandling, *Hjort Anders Olsson – spelman, artist*. Ternhags avhandling innehåller också betydelsefulla teoretiska metoder, där jag använder mig av hans diskussioner kring traditionsbevarare och repertoar.

I en nyutkommen doktorsavhandling, *Bland polskor gånglåtar och valser – Hallands spelmansförbund*

och den halländska folkmusiken, diskuterar Karin Eriksson hur bilden av den halländska folkmusiken formats och förvaltats av Hallands spelmansförbund, en diskussion som i stora delar påminner om den här uppsatsens syfte. Anders Häggström har i sin avhandling *Levda rum och beskrivna platser* studerat skapandet av regional identitet och tillhörighet.

Teori och metod

Som hjälpmedel i diskussionen om Nordergutarnas spelmanslag använder jag de analytiska begreppen *Tradition* och *Repertoar*. Folkmusikbegreppet är, i likhet med andra genrebeteckningar, ingenting oföränderligt. Folkmusikbegreppet skapades kring sekelskiftet 1800 i olika litterära kretsar, där den tyske skalden och filosofen Johann Gottfried von Herder står som en förgrundsgestalt. ”Folket” blev i dessa kretsar ett högt ideal som hyllades som en oförstörd kraft, i kontrast till det konstlade liv man ansåg samhällsutvecklingen medförde. Denna vurm för ”folket” medförde också ett ökat intresse för dess musik. Det gamla bondesamhällets spelmän kallade inte sin musik för folkmusik, utan folkmusik som genre har skapats och givits olika innebörder vid olika tidpunkter, allt för att leva upp till de ideal som tidsandan ställt på musiken; folkvisor till pianoackompanjemang under 1800-talet, spelmanslag under 1940-talet, folkrock a la Hedningarna och Garmarna under 1990-talet, för att ge några typiska exempel. Ett annat exempel på en form för folkmusikens framförande som varit av stor betydelse, och som Nordergutarnas spelmanslag var en del av, är estradspelet, vilket behandlas utförligt i denna uppsats.

Begreppet tradition har haft en central roll inom folkmusiken, och har så även i denna uppsats. Jag använder traditionsbegreppet utifrån ett liknande förhållningssätt som i diskussionen kring folkmusikbegreppet ovan, och diskuterar hur de fylls med olika innehåll vid olika tidpunkter och av olika aktörer. Repertoar använder jag, utifrån Gunnar Ternhags diskussion, för att analysera hur ett spelmanslag i handling fyller ord som folkmusik och tradition med konkret innehåll. Dessa begrepp presenteras utförligare i de ställen i texten där de används.

Nordergutarnas Spelmanslag

Inledning

I detta kapitel skall vi presentera uppsatsens huvudaktör, Nordergutarnas Spelmanslag. Vi kommer att bekanta oss med medlemmarna, vilka låtar man spelade, hur man spelade dom samt i vilka sammanhang man spelade. Kapitlet gör inte anspråk på att utgöra en fullständig historik

över Nordergutarna, utan skall ses som en översikt och diskussionsunderlag. Jag har medvetet valt att försöka göra denna presentation till en något sänär kortfattad översikt och sparat diskussionen till den del i uppsatsen där den kan kopplas samman med den gotländska folkmusiken i ett större perspektiv.

Bildandet

Nordergutarna blev till just efter 1948 års spelmansfest. Eller rättare sagt, idén till ett spelmanslag fick sig en avgörande knuff just vid stämman. Då stötte Svante Pettersson, riksspelmannen, nämligen ihop med Matts Arnberg från Sveriges Radio. Den senare tyckte det var på tiden att Gotland fick ett spelmanslag. Det var alltså en fastlämning som stötte på så att laget verkligen bildades. Men inte vilken fastlämning som helst förstås. Matts Arnberg är ju radions verkliga expert på folkmusik och han ville gärna att också de gotländska låtarna skulle få en chans i etern. Så bildades Nordergutarnas spelmanslag - eller Svante Petterssons spelmanslag som gänget hette den första tiden (Gotlands Tidningar, julnummer 1972).

I detta citat har vi kontentan i Nordergutarnas bildande. Spelmansstämman 1948 anges som startpunkt, när Matts Arnberg, folkmusikexperten från Sveriges Radio uppmanade Svante Pettersson att bilda ett spelmanslag. Men citatet säger också att idén om ett spelmanslag funnits sedan tidigare, nu fick den en avgörande knuff. I själva verket var bildandet en process som pågick under flera år under 1940-talet. Svante Pettersson uppger att delar av Nordergutarna spelade tillsammans tidigare under 1940-talet, och att han själv och Sigvard Huldt framträdde i radio tre, fyra gånger per år från 1940-talets början och framåt (SVA BA 3885-89). Gustaf Johansson berättar att han kom med i spelmanslaget 1946 eller 1947, och att man då var fem stycken, men att fler och fler kom med (SVA BA 1964-65). Till detta skall påpekas att en viktig grund till Nordergutarnas spelmanslag fanns i Norra Gotlands Stråkorkester, där flera av dem som var med i originalsättningen av Nordergutarna var medlemmar. Norra Gotlands Stråkorkester spelade klassisk musik, lättsammare underhållningsmusik samt gotländska folklåtar i arrangemang av Hugo Johansson och Elis Hansson (SVA BA 3885-89).

Till själva bildandeprocessen skall man heller inte glömma bort det faktum att det fanns en folkmusikalisk eldsjäl i Svante Pettersson, som var mån om att spela och bevara den gotländska folkmusiken. Utan Svante Petterssons intresse hade det knappast blivit något Nordergutarna, något Catarina Bylund påpekar:

/.../och sen var det ju Svante som var den drivande, det var han som hade intresset, det var han som hade aktivt sökt upp och varit mån om att dokumentera och spela/.../Dom andra tyckte nog att det var kul att spela och att ha folkdräkt på sig och så där, men att, jag tror inte man lyssnade så mycket på annat utan man gjorde sin grej (Catarina Bylund 31/10 2004).

Matts Arnbergs roll i bildandet av Nordergutarnas spelmanslag har ofta uppmärksamrats. I det ovan angivna citatet ur Gotlands Tidningar påpekas att det är "radions verkliga expert på folkmusik" som gärna ville "att också de gotländska folklåtarna skulle få en chans i etern". Sanningen är att Matts Arnberg visserligen skulle bli radions verkliga folkmusikexpert, men knappast var det när han reste till Gotland 1948. Däremot skulle hans intresse för folkmusik ha vaknat när han åkte hem igen, men inte för folkmusik såsom den framfördes från den officiella delen av spelmansstämman. Märta Ramsten berättar i sin artikel Sveriges Radio, Matts Arnberg och folkmusiken:

Radion skulle på midsommarafton ha direktsändning från en spelmansstämma på Gotland. Ingen på Musikavdelningen ville avstå från midsommarledigheten, så Arnberg - såsom den yngste på avdelningen - fick uppdraget att rapportera från stämman./.../Matts Arnberg förblev alltså likgiltigt för själva den officiella delen av stämman med spelmanslag och danslag i dräkter. Men efter stämmans slut, när "buskspelet" tog vid, blev han folkmusikaliskt väckt (Ramsten 1992:133,134).

De buskspelande spelmän Arnberg hörde var de två dalaspelmännen Tjäpp-Daniel och Nils Agenmark, vars musik Arnberg beskrev som "musik med kvalitet, musik med substans - det hade jag aldrig upptäckt tidigare inom folkmusiken" (citerat efter Ramsten 1992:134). Efter Gotlandsbesöket påbörjade Matts Arnberg sin stora gärning med att dels spela in och dokumentera spelmän och dels ge folkmusiken en plats i radion.

Vid en första anblick kan det tyckas märkligt att Matts Arnberg uppmuntrade bildandet av Nordergutarnas spelmanslag, när han var uttalat likgiltig inför "spelmanslag och danslag i dräkter". Men det ligger nog en hel del i påståendet i Gotlands Tidningar, "att också de gotländska folklåtarna skulle få en chans i etern". Arnberg har uttryckt uppfattningen att "för att inte göra folkmusikprogrammen i radio alltför exklusiva måste man ofta tillgripa den utvägen att låta skolade musiker spela låtar i mer eller mindre konstfulla arrangemang". Detta sagt efter att först ha konstaterat att "vi har inom vårt lands gränser en musik, som för otränade lyssnare verkar nästan lika exotisk och obegriplig som en gamelangorkester från Java..." (citerat efter

Ramsten 1992:85). Arnberg valde att gå via spelmannslagen för att nå de "otränade lyssnarna". Nordergutarna uppträdde i radio redan hösten 1948, d.v.s. kort efter bildandet, och debutframträdandet skulle följas av flera.

Medlemmarna²

Vilka var då medlemmarna i Nordergutarnas spelmannslag, och vilken musikalisk bakgrund hade de? Finns det någon gemensam nämnare mellan medlemmarna? Enligt Bengt Arwidsson var följande medlemmar från början:

Börje Carlsson
Arne Ekedahl
Elis Hansson
Tryggve Hellström
Oscar Herlitz
Sigvard Huldt
Gustaf Johansson
Sven Levedahl
Nils Ljungberg
Svante Pettersson

1965 såg uppsättningen ut på följande vis:

Arne Ekedahl
Bengt Ekedahl
Bengt Endrell
Oscar Herlitz
Sigvard Huldt
Gustaf Johansson
Edvin Levin
Svante Pettersson

² Uppgifterna om Nordergutarnas medlemmar är, där inget annat anges, hämtad ur Svante Petterssons spelmannsbiografi i Gotalåtar.

Vidare nämner Arwidsson flera som fungerat som inhoppare "på senare år", vilket skall tolkas som 1970- och 80-tal då flera av de tidigare medlemmarna dog eller p.g.a. stigande ålder inte hade möjlighet att medverka i samma utsträckning som tidigare. Av dessa ersättare kan nämnas följande:

Catarina Bylund

Bo Landberg

Bengt Lundahl

Lennart Nordberg

Allan Olsson

Sven-Ingemund Svantesson

Vi kan se hur dessa tre grupperingar av medlemmar också bildar tre epoker i spelmanslagets liv. Originalsättningen bestod av tio personer, mot åtta som senare blev standardantalet. Förmodligen hade man på ett så här tidigt stadium ännu inte format spelmanslaget på en fastare grund. Sättningen från 1965 får ses som Nordergutarnas standarduppsättning som var intakt under en längre tidsperiod och utgjorde den uppsättningen av Nordergutarna som var den mest kända. Slutligen har vi Nordergutarnas slutepok där olika inhoppare, tillfälliga och mer permanenta, efterträdde de medlemmar som dog eller på grund av stigande ålder inte längre kunde delta i spelmanslagets verksamhet.

Vi skall nu titta närmare på medlemmarna och se vad som förenar dem, alternativt skiljer dem åt. Originaluppsättningen av Nordergutarna består av en blandad kompott. Av de tio medlemmar som bildade Nordergutarna hade åtminstone hälften erfarenhet av att spela i orkester. Elis Hansson, Sigvard Huldt, Nils Ljungberg och Svante Pettersson var alla medlemmar i Norra Gotlands Stråkorkester under 1930 och 40-talen. De tre sistnämnda var också medlemmar i Visby Konsertförening där även Oscar Herlitz var medlem. Några spelmän kan i olika utsträckning räknas in som "traditionsspelmän", d.v.s. som lärt sig av äldre spelmän, deras repertoar, spelsätt etc. Det är Svante Pettersson, Gustaf Johansson och Tryggve Hellström. Eventuellt kan Arne Ekedahl i viss mån räknas dit. Arne Ekedahl och Tryggve Hellström spelade även i olika danskapell. Ser vi på medlemmarnas yrken finner vi en kamrer (Svante Pettersson), två kantorer (Sven Levedahl, Elis Hansson, den sistnämnde även musiklärare), en kontorist (Arne Ekedahl), två lantbrukare (Gustaf Johansson, Nils Ljungberg), en kassaförvaltare vid Visby intendenturkår (Sigvard Huldt), en stenarbetare (Tryggve Hellström) samt en polis (Oscar Herlitz). Originaluppsättningen kan sammanfattas som i huvudsak bestående av

musikintresserade personer som var aktiva i musiklivet på norra Gotland under 1930 och 40-talen och som alla fanns i Svante Petterssons direkta omgivning.

Den sättning av Nordergutarna som vi kunde se år 1965 följer i det stora hela samma mönster, men är kanske aningen mera homogen. Kvar sedan tidigare är Svante Pettersson, Sigvard Huldt, Arne Ekedahl, Gustaf Johansson och Oscar Herlitz. Av de nya är både Bengt Endrell och Bengt Ekedahl orkestermusiker. De har tagit lektioner för musikdirektör Friedrich Mehler och spelat i ruinspelens orkester³. Bengt Endrell spelade i Norra Gotlands Stråkorkester och Bengt Ekedahl i Visby Konsertförening. Bengt Ekedahl var dessutom aktiv i körsammanhang och var bl.a. dirigent för EKV-kören, som Nordergutarna ofta uppträdde tillsammans med. Vad gäller den tredje nykomlingen, Edvin Levin, framgår det utifrån Svante Petterssons Gutalåtar ingenting om hans musikaliska bakgrund, mer än att han deltog på spelmanstävlingar redan som tolvåring. Ser vi till nykomlingarnas yrkestillhörighet har vi fått en ingenjör (Bengt Endrell), en direktör (Bengt Ekedahl) samt en poststationsföreståndare (Edvin Levin). Om vi försöker summera denna sammansättning av musiker kan vi först och främst notera att ingen av medlemmarna hade musiken som sitt yrke, undantaget Oscar Herlitz som slutat arbeta som polis och nu arbetade som musiklärare i Roma och Stenkumla kommuner (Arwidsson 1989:116). Enligt Svante Pettersson var det dock en tjänst han upprätthöll parallellt med en vaktmästartjänst i Visby. I övrigt jobbar medlemmarna med olika former av tjänstemannayrken, Gustaf Johansson undantaget. Ser vi sedan till de olika medlemmarnas musikaliska hemvist finner vi nästan alla de riktningar som fanns inom det offentliga musiklivet under den tidpunkten då de flesta av dessa musiker började spela, d.v.s. i de flesta fall 1930-talet. Vi har ett flertal orkestermusiker, vi har dansmusiker (Bengt Ekedahl spelade under ungdomen i flera dansband, bl.a. kontrabas i Ekeby swingband), vi har körledare och vi har "traditionsspelmän".

Låt oss så till sist titta lite på de musiker som kom att fungera som ersättare. Här finner vi musiker av tre olika kategorier. Sven-Ingemund Svantesson och Catarina Bylund är båda barn till medlemmar i Nordergutarna, till Svante Pettersson respektive Bengt Endrell, och får ses som självklara inhoppare i spelmanslaget. Bo Landberg var inflyttad från Värmland och var verksam som musiklärare i Slite mellan åren 1973-83. Lennart Norberg var rektor vid kommunala musikskolan, och även han inflyttad till Gotland, från Ångermanland. Musiklärare lär också ha varit en naturlig rekryteringsbas. Allan Olsson var sommargotlänning och spelade sommartid både med Nordergutarna och med Storsudrets spelmanslag. Bengt Lundahl har en bakgrund som påminner om flera av medlemmarna i Nordergutarna, han hade tagit fiollektioner för Friedrich

³ Ruinspelen, musikskådespelet Petrus De Dacia, komponerades av Friedrich Mehler och framfördes i S:t Nicolai Ruin mellan åren 1929-1990. Ruinspelen var av stor betydelse för det lokala musiklivet.

Mehler och spelat både i Ruinspelens orkester⁴ och i Visby Konsertförening. Enligt vad som framgår av Svante Petterssons Gutalåtar så blev Bengt Lundahl intresserad av folkmusik "på ålderns höst". Han spelade förutom i Nordergutarna även i Olof Bobergs spelmanslag.

Repertoar

Gunnar Ternhag diskuterar i sin avhandling om Hjort-Anders Olsson repertoarstudier och problematiken kring att göra repertoarstudier. Den grundläggande frågan är givetvis varför de ska göras. Ternhag menar att "repertoaren är nyckelbegreppet för en kulturanalys" och att "en repertoar rymmer med andra ord information om individen, hans/hennes omgivning och samspelet dem emellan. Repertoaren och dess beståndsdelar kan beskriva handlingar, värderingar och inte minst frågor som rör musiken i sig. Det sistnämnda kan handla om stilfrågor, men lika gärna om t.ex. läro- och skapandeprocesser" (Ternhag 1992:196). Ett problem med Ternhags resonemang om repertoarstudier är att han utgår från den enskilda individens repertoar. I det här fallet handlar det om den repertoar en grupp individer valt att spela tillsammans. Individen är givetvis inte oviktig i sammanhanget, men kan bli svårhanterlig. Vi skulle bli tvungna göra en repertoarstudie av varje medlem i Nordergutarnas och sedan kunna få en bild hur de olika individerna i spelmanslaget bidragit till att forma repertoaren. Det har inte varit möjligt i det här fallet, och inte heller nödvändigt. Det intressanta är att se om Nordergutarnas val av repertoar "kan beskriva handlingar, värderingar och inte minst frågor som rör musiken i sig". Här kan man t.ex. fråga sig om Nordergutarnas val av repertoar präglats av den gotländska folkmusiken, eller är det tvärtom, att Nordergutarna i sitt val av repertoar färgats av de folkmusikideal som var rådande vid tiden för Nordergutarnas bildande, en fråga som kommer att diskuteras senare. Så här långt nöjer vi oss med en övergripande presentation av Nordergutarnas repertoar.

Först måste givetvis frågan ställas, vad är en repertoar? I Ternhags fall handlar det om de låtar som en enskild spelman tillägnat sig under sin tid som verksam spelman. Ternhag visar också att frågan inte är helt oproblematiserad. Om vi tar en spelman vid tiden för förra sekelskiftet som exempel kunde denne spelmans repertoar se olika ut när spelmannen spelade till dans och när samme spelmans låtar presenteras i t.ex. en notsamling. Ett talande exempel är standardverket Svenska låtar, där dess upphovsman Nils Andersson hade bestämda uppfattningar om olika låttypers värden, vilket medför att det i Svenska låtar nästan helt saknas låtar ur den modernare dansrepertoaren (polka, schottis, hambo etc.) som kom fram runt förra sekelskiftet (Ternhag 1992:209). Det som var intressant var så gamla låtar som möjligt (polskor, brudmarscher etc.).

⁴ Bengt Lundahls far, Josef Lundahl, var förövrigt textförfattare till ruinspelet.

Samme spelman kunde alltså ha skilda repertoarer vid skilda tillfällen. Vad gäller Nordergutarna är det emellertid ganska lätt att fastslå vad som är deras repertoar. Här handlar det inte bara om vissa bestämda låtar, utan för att de skall kunna räknas till Nordergutarnas repertoar krävs det också att låtarna är arrangerade i fyra stämmor för tre fioler och en altfiol. Man kan alltså inte räkna in t.ex. Gärdebylåten i Nordergutarnas repertoar, som säkert alla medlemmar i Nordergutarna kunde spela, så till vida den inte arrangerats särskilt för att framföras i spelmannslaget. Som definition av vad som räknas till Nordergutarnas spelmannslags repertoar gäller alltså låtar som valts ut och arrangerats fyrstämmigt för tre fioler och en altfiol.

Vilken typ av låtar bestod då repertoaren av? Jag utgår här ifrån den låtförteckning bestående av 98 låtar, som ställts till mitt förfogande av Catarina Bylund. Det skall vara osagt om detta är Nordergutarnas totala repertoar, men den tjänar sitt syfte att ge en bild av vilken typ av låtar som spelades. Låtförteckningen består av 37 polskor, 22 valser, 11 brudmarscher, 8 kadriljer (därav en s.k. Mon Farino som är en efterdans till kadriljen), 7 visor, 4 gånglåtar/marscher, 3 stakstrik (steklåtar), 3 skålstycken, 2 ridmarscher samt 1 vallåt. Av dessa låtar är 20 stycken nykomponerade, där medlemmar i Nordergutarna står för merparten av kompositionerna. Svante Pettersson har skrivit 10 stycken och Oscar Herlitz, Sigvard Huldt och Arne Ekedahl en vardera. Av kompositörer utanför Nordergutarnas egna led bidrar David Ahlqvist med 5 låtar och Edvin Jakobsson och Ernst Ahlér med varsin. Tre låtar är jag osäker på huruvida dessa är nykomponerade eller trad. Endast en låt är inte från Gotland, en brudmarsch från Dalarna.

Vad säger oss då denna repertoar? T.ex. saknas helt lätttyper som polka, schottis, hambo etc. Vid en första anblick kan man tro att Nordergutarna ansluter sig till den uppfattning om olika lätttyper värden som tidigare redogjordes för med exemplet Svenska låtar. Men det finns det som talar emot den slutsatsen. Svante Pettersson har t.ex. i sin roll som folkmusikupptecknare inte dragit någon särskild gräns till gammeldansrepertoaren, utan försökt få en så heltäckande bild av spelmännens repertoar som möjligt (Ramsten 1989:167). Troligare är att denna typ av låtar helt enkelt inte passat in i Nordergutarnas konstmusikaliskt präglade arrangemang, som däremot passar flera av de gotländska polskorna som hand i handske.

Vilka andra kriterier var det då som låg till grund för valet av låtar? Enligt Catarina Bylund var det framförallt Svante Pettersson som stod för valet av låtar, och att det då ofta handlade om ett program utifrån något särskilt tema. Det kunde vara ett bröllopsprogram, ett program med s.k. ”fågellåtar” (svanvals, gökpolska etc.) eller ett program baserat på Groddalåtar. Ser man på låtförteckningen finner man snabbt stöd för detta urvalskriterium. Inte mindre än 21 låtar består av brudmarscher och andra ceremonilåtar samt polskor som är direkt förknippade med

bröllopstraditionerna. Vad gäller de andra exemplen så är de visserligen inte lika rikt representerade i låtförteckningen. Sju låtar har sitt ursprung från Grodda och endast tre låtar är "fågellåtar", vilket givetvis inte behöver innebära att fler låtar av detta slag inte funnits på repertoaren bara för att det inte står med på just den här låtförteckningen. Anledningen till att man valde sådana "tematiserade" repertoarer lär ha berott på att man ofta uppträdde i samband med olika föreläsningar om gotländsk folkmusik eller uppträdde på hembygdsfester och liknande tillställningar där musikinslaget skulle representera det gotländska. Spelade man t.ex. på Groddagården så var det självklart att bygga upp programmet kring Groddalåtar och samtidigt berätta om spelmännen från Grodda.

Majoriteten av låtarna är hämtade ur August Fredins Gotlandstoner och är komponerade av eller upptecknade efter de som Fredin kallar för "musikidkande ståndspersoner, som jämte utövandet av konstmusik även för sitt höga nöje på ett idealiskt sätt föredrogo vår folkmusik /.../" (Fredin 1909-33). Det är sådana som komminister Laurin och fanjunkare Lindblom för att nämna några. Däremot är endast ett fåtal av låtarna hämtade från Svante Petterssons egna uppteckningar, vilket är anmärkningsvärt eftersom Svante Pettersson var spelmanslagets ledare och, enligt Catarina Bylund, den drivande i valet av låtar.

Gunnar Ternhag påpekar att man vid en repertoaranalys "måste utgå från den insamlade delen av repertoaren, men också diskutera vad som inte kom med" (Ternhag 1992:199). Och den frågan måste givetvis ställas, vilken typ av låtar hamnade inte på Nordergutarnas repertoar?

Bengt Arwidsson berättar att när man i slutet av 1970-talet försökte återuppliva dansen på Gotland så började man också leta efter enkla låtar som passade att spela till dans, och det var en annan typ av låtar än de som Nordergutarna spelade:

Vi satt ju och spelade igenom Gotlandstoner gång på gång för att hitta låtar, och på andra ställen, vi hitta i dom här gamla inspelningarna med Svante och så, vi hitta dom här typ Schottis från Lye och dom här låtarna, dom spelade vi under bygdegårdsdanserna faktiskt, vi försökte hitta gotländska låtar som funka å dansa till. Många av dom gotländska låtarna var ju ganska svåra också att få fart på. Vi hittade en del enkla låtar, ett typexempel är just den där schottis från Lye, och Bungevalsen då, dom kom ju fram då. Bungevalsen den hade jag inte hört inspelad förrän Svante spelade den på den här skivan vi spelade in. Den kom ju fram som låt tidigare, en sån här enklare låt som man lätt kunde ta till sig och spela. Och det var ju såna låtar som inte Nordergutarna spelade, en annan repertoar egentligen, för dom valde ut såna här låtar som Romins polska och dom här som gjorde sig att lyssna på dom, man kunde också visa att det blev bra, jag ska inte säga att dom visade hur duktiga dom var men det kunde vara tillräckligt bra

låtmaterial för att framföra för en publik så där/.../Som till exempel Bungevalsen var ju inget att ha då, eller schottis från Lye, för den blev ju rätt så tråkig om man ska ha den och lyssna på, men den är helt okej att dansa till. Olika funktioner så att säga. Så det låg ju massa låtar under den här Nordergutarnarepertoaren och väntade på att luftas igen. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Vi kan också jämföra Nordergutarnas repertoar med den skiva med Svante Pettersson som gavs ut 1986. Här finner vi att ungefär hälften av låtarna återfinns på Nordergutarnas repertoar, och att de övriga, med något undantag, passar väl in i den bild vi fått av Nordergutarnas repertoar. Däremot står det utom tvivel att Svante Pettersson hade en stor repertoar som inte spelades med Nordergutarna. Catarina Bylund berättar att när hon spelade med Svante på tu man hand "då plockades det ju fram dom här låtarna som man aldrig hörde dom spela, och det är ju självklart att han hade då, som han hade upptecknat efter sina spelmän, så var det ju inte i kvartettvariant" (Catarina Bylund 31/10 2004). Likaså kan vi se att på den låtförteckning som ligger till grund för repertoaranalysen finns endast två låtar som är upptecknade efter Gustaf Johansson, medlem i Nordergutarna och den spelman som bidragit med störst antal låtar till Svante Petterssons Gutalåtar. Det fanns alltså en repertoar, tillgänglig i spelmanslaget genom Svante Pettersson och Gustaf Johansson, som inte spelades.

Arrangemang

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag har påpekat att det fanns två riktningar när spelmanslagen växte fram. Den ena följde "i salongsorkestrarnas spår och arrangerade de folkliga melodierna i enlighet med ett konstmusikaliskt ideal", och den andra sökte sig medvetet bort från de konstmusikaliska idealen, och sökte istället efter äldre spelstilar och samspelsformer (Lundberg/Ternhag 1996:155,156). Det råder ingen tvekan om i vilken av dessa två riktningar Nordergutarnas spelmanslag hör hemma. Karaktäristiskt för Nordergutarna är just de konstmusikaliskt präglade arrangemangen för tre fioler och en altfiol. Till denna konstmusikaliska prägel bidrar också, som vi redan sett, valet av låtar som är tydligt konstmusikaliskt influerade. För arrangemangen svarade Elis Hansson, och senare, efter Elis Hansson lämnat Gotland, Arne Ekedahl (Arwidsson 1989:118).

Det kanske inte är så märkligt att Nordergutarna valde denna konstmusikaliskt präglade arrangemangsform. Som vi redan sett spelade flertalet av originalmedlemmarna i Norra Gotlands Stråkorkester, där Elis Hansson var en av arrangörerna. Man får anta att det var naturligt att ta

med sig både arrangemang och arrangör till det nybildade spelmannslaget. Man följde så att säga "i salongsorkestrarnas spår". Till detta kan man lägga att det rådande idealet vid den här tiden var att arrangera folkmusik enligt konstmusikaliska mönster, och det var så folkmusik framfördes i radio.

Det kan dock vara intressant att notera att Svante Pettersson berättar att när man åren innan själva bildandet spelade med vad som var grunden till Nordergutarnas spelmannslag, så spelade man ofta med gehörsstämmor. Efter bildandet skrev man stämmor eftersom flera av medlemmarna inte var så duktiga att spela efter gehör (SVA BA 3885-89). Kanske ser vi här en anledning till att de medlemmar som rekryterades när några av originalmedlemmarna lämnade hade sin musikaliska hemvist i olika orkestrar.

En av anledningarna till valet av arrangemangsform var också, enligt Svante Pettersson, av rent perfektionistiska skäl, "vi tyckte det lät bäst med utskrivna stämmor/.../det är ju inte alltid så i ett spelmannslag, en del kanske står och spelar lite fel, en annan spelar falskt och så där" (SVA BA 3585-89).

Inspelningar

Vi skall nu gå igenom de skivinspelningar som finns med Nordergutarnas Spelmannslag, och se vad de säger oss om spelmannslaget och de sammanhang det verkade i. Nordergutarna medverkade på tre skivinspelningar. Dels i Radiotjänsts skivserie med svensk folkmusik som gavs ut mellan åren 1949-1953, och dels på två skivor med gotländsk musik, *Gotland i ord och ton*, utgiven 1969, och *Musik på Gotländska*, utgiven 1977 (Arwidsson 1989:219,220). Samtliga dessa skivinspelningar har det gemensamt att Nordergutarna medverkar för att representera det gotländska. Jag har diskuterat Nordergutarnas inspelningar hos Radiotjänst i min B-uppsats om Groddavalsen, och konstaterade där att "låtarna valts med omsorg för att utgöra ett representativt urval av den gotländska folkmusiken" (Johansson 2004:39). Det skall också nämnas att de skivor Radiotjänst gav ut under en längre period var den enda svenska folkmusik som fanns utgivet på skiva varför Nordergutarna rönt viss uppmärksamhet även i nationell skala.

De andra skivorna där Nordergutarna medverkar är tydliga gotländska musikmanifestationer, där man vill visa upp vad Gotland har att erbjuda i musikkväg. *Gotland i ord och ton* är en skiva som direkt riktar sig till turister som besökt Gotland. På skivkonvolutets baksida läser vi:

Gotlandsvän...

Välkommen skall Du känna Dig, antingen Du tillhör skaran som årligen återvänder hit för att på nytt uppleva den beryktade soliga

Gotlandssommaren, eller Du är här som första-gångs-resenär på vår gamla korallö mitt i Österhavet. Vi hoppas på många underbara sommandagar med allt vad det innebär för er alla.

Men ingen semester är tyvärr så lång att den inte har ett slut. Med färgbildens hjälp kan man visserligen till en del återuppleva de ljuvliga sommandagarna på nytt när vinterstormarna rasar som värst. Men ofta finns det någonting specifikt på en plats som inte kan fästas på någon filmremsa men som man gärna då och då skulle vilja uppleva.

Det är främst med tanke på detta senare som den här LP-skivan kommit till och som vill förmedla ett tvärsnitt just av specialiteter från vår avlägsna landsända, nämligen språket, musiken lyriken m.m.

Det är min stora förhoppning att Du genom den här skivan skall få ut lite mer än vad ett stumt vykort eller färgfoto någonsin kan förmedla, när Du för några stunder vill återhöra vårt urgamla gutamål eller kanske lyssna till ett knippe visor eller allmogelåtar varpå vår ö är så rik.

Här kan man knyta an till Anders Häggströms diskussion om skapandet av regional identitet. Häggström diskuterar bl.a. utifrån landskapsböcker, som han anser kan läsas som "regional populärlitteratur där bilder av Blekinge och Jämtland konstrueras genom en homogeniserande kulturdiskussion" (Häggström 2000:66). Häggström menar vidare att dessa populärkulturella teman har ett bruksvärde, och detta bruksvärde är att "förse oss med matriser i form av bilder, myter och föreställningar som befrämjar den egna identitetskonstruktionen" (Häggström 2000:67). Detta resonemang passar väl in på skivan Gotland i ord och ton. Här är det Gotlandsresenären som med LP-skivans hjälp skall förse oss med "matriser i form av bilder, myter och föreställningar som befrämjar den egna identitetskonstruktionen", genom att "återhöra vårt urgamla gutamål eller kanske lyssna till ett knippe visor eller allmogelåtar varpå vår ö är så rik".

Vad innehåller då skivan Gotland i ord och ton? Förutom Nordergutarna bjuder även Olof Bobergs spelmannslag på "allmogemusik". Men redan skivkonvolutet skvallrar om Nordergutarnas status som det verkligt representativa för gotländsk folkmusik genom att spelmannslaget är en av två grupper som presenteras utförligare. Under rubriken "Spelmän med tradition" läser vi:

Nordergutarnas spelmannslag bildades år 1948 av dess ledare, riksspelmannen Svante Pettersson, Lärbro. Vad som gjort hans namn vida känt är hans egen komposition Gotländsk Sommarnatt som ju för en del år sedan korades till århundradets schlager och som sedan dess gjort sitt

segertåg över världen. För första gången presentera nu detta örhänge i "originaltappning" med kompositören själv tillsammans med sina spelmän.

I denna korta presentation finner vi hur man vill lyfta fram spelmanslagets status. Man presenterar spelmännen som "spelmän med tradition", man påpekar att Svante Pettersson är riksspelman, och framförallt lyfter man fram att han är kompositören till "århundradets schlager", Gotländsk Sommarnatt, som förmodligen är bekant för de flesta, eller åtminstone var det 1969. Men man påpekar också att Gotländsk Sommarnatt nu för första gången framförs i "originaltappning", vilket ger det hela en exklusiv framtoning. Här får vi höra den välkända Gotländsk Sommarnatt framföras som den "egentligen" ska låta, framförd av "spelmän med tradition".

Den andra gruppen som givits en mer framträdande plats är gruppen Classes, "en av Gotlands populäraste orkestrar" som får representera "det unga Gotlands favoriter". Classes bjuder bland annat på "den välkända gamla melodin 'Fammen full utav solsken', som gjorts i en modern frisk tappning".

Övriga medverkande ges inte någon presentation, men de fyller alla sina syften väl, att tillsammans skapa en klingande bild av den gotländska sommaridyllen. Det "urgamla" Gutamålet är väl representerat, i form av folkvisor, av Gotlandsskalden Gustav Larsson som läser egna dikter och i en mer robust variant i form av en monolog hämtad ur När-revyn. Lennart Ekelunds Kvartett sjunger om den för turister välbekanta bilden av Visby, "Visby-skygning" och "I rosornas stad", liksom Susanne Blomér har ett mera lantligt och naturnära tema i sina bidrag, "Fröken Sommarlätt", "Den Gamla Gården" samt "Nycklarnas Sång". Skivan avslutas med Den Blomstertid Nu Kommer, framförd på trumpet till orgelackompanjemang.

Vi ser här hur man med skivans hjälp konstruerat en bild av det Gotland som den besökande turisten förväntas vilja ha. Ett Gotland rikt på kultur, vacker natur och ett Visby som är "rosornas stad". Även den turistande ungdomen får sitt genom att man låter "det unga Gotlands favoriter" Classes medverka. Och som självklar representant för den gotländska "allmogemusiken" finner vi Nordergutarnas Spelmanslag.

Den tredje skivan där Nordergutarna medverkar, Musik på gotländska, kan kanske i viss mån sägas ingå i en liknande diskussion som Gotland i ord och ton. Visserligen innehåller skivan ingen presentation likt den vi fann på Gotland i ord och ton, och det finns ingen uttalad målgrupp, som turister, som Gotland i ord och ton riktar sig till. Men skivans titel anger klart och tydligt vad det handlar om, och även här handlar det om att visa upp något typiskt gotländskt, och självklart är Nordergutarna med. Det verkar dock finnas en ganska fördomsfri inställning till hur de gotländska låtar som finns med på skivan ska framföras. T.ex. så bidrar Nordergutarnas

spelmanslag med Gotländsk Brudmarsch, jämte Bjers-Niklas Vals, och, får man anta, för andra gången i originaltappning, Gotländsk Sommarnatt. Det intressanta med just Gotländsk Brudmarsch är att den framförs i två varianter som är hopklippta med varandra, som ett medley. Nordergutarna framför som sig bör Gotländsk Brudmarsch i fyrstämmigt arrangemang av Elis Hansson, som sedan klipps ihop med Gotländsk Brudmarsch i bossa nova version, med sång av Thomas Dahlgren ackompanjerad av Erling Lindvall (piano), Jan Bertholdsson (bas), Mikael Åstrand (gitarr) samt Thomas Österdahl (trummor). Kanske denna kontrast ska ses som ett resultat av det nytänkande och den experimentlusta inom folkmusiken som gjorde sitt intåg under 1970-talet. På den uppföljningsskiva som kom ett år senare, Mair musik på Gotländska, medverkar inte Nordergutarnas spelmanslag. Då framförs gotländsk folkmusik av Jan Ekedahl och Dag och Lena Franzén på gitarr, fiol och kontrabas, på ett sätt som markant skiljer sig från Nordergutarnas Spelmanslag. Kanske har vi här ett klingande bevis för en gotländsk variant av det paradigmskifte inom folkmusiken som gjorde sig gällande i hela Sverige under 1970-talet.

Offentliga framträdanden

För att ytterligare komplettera bilden av Nordergutarnas Spelmanslag skall vi nu titta närmare på i vilka sammanhang Nordergutarna uppträdde. Redan nu kan vi i alla fall utan vidare reservation ansluta oss till det konstaterande vi läser i en artikel i Gotlänningen den 18/10 1965, "det sker väl knappast något större evenemang, där man vill presentera något genuint gotländskt, som inte de (Nordergutarna, min anm) får vara med och låta sitt välljud klinga". Vi låter Gotlandspressen även i fortsättningen ge oss en bild av de sammanhang där Nordergutarna uppträdde. I en artikel i Gotlands Allehanda den 1/3 1965 läser vi att "Nordergutarnas spelmanslag engagerades snart för tillställningar runt hela Gotland. De spelade för turisterna på somrarna, vid bröllop och kalas, för kungen vid hans Eriksgata 1953". Samma artikel förtäljer också att "Nordergutarna är ett berest spelmanslag. Flera gånger har de spelat på Skansen, på Gutnalia i Stockholm och på Gotlands Gille i Göteborg". Gotlands Tidningars julnummer 1972 innehåller en artikel om Nordergutarna, skriven inför 25-årsjubileét. Här konstateras att "Nordergutarna blev ett uppskattat spelmanslag redan från början", men att det då mest var "vintermörkret som lystes upp av de gamla låtarna". Vid den här tiden fanns det livaktiga föreläsningföreningar över hela Gotland, och "spelmännen for runt från socken till socken för att spela och prata folkmusik". Att dessa föreläsningar var populära visar ett tidningsreferat från en av Ture Carlssons föredrag om den Gotländska folkmusiken där Nordergutarna stod för musikillustrationerna:

Med Nordergutarnas spelmanslag - för första gången i den pånyttfödda, vackra och stilrena Gotlandsdräkten (Sveriges vackraste dräkt?) – som särdeles välljudande illustratör sökte tal. samtidigt under mottot "Folkmusiken skall leva, den skall spelas" slå ett slag för ett större intresse för denna förnämliga kulturskatt. Att döma av publikens smattrande applåder både efter spelmanslagets flitiga framträdanden och hr Carlssons charmanta föredrag var även den med på noterna om den saken.

Det ovan angivna citatet säger också något viktigt om Nordergutarnas framträdanden, nämligen den visuella delen, att uppträda i folkdräkt.

Av allt att döma var ändå sommarsäsongen den verkligt intensiva spelperioden för Nordergutarna. Catarina Bylund berättar hur det kunde gå till:

Om man tänker då just midsommar, då brukade dom börja med att spela på lasarettet. Då gick dom runt på alla avdelningar, och så bjöd lasarettet dom på lunch. Och sen åkte man ut till Gustavsvik där man hade midsommarfest, och så spelade man där, till folkdanslag och lite låtar. Och sen så brukade man åka till Sudersand och då brukade det vara avslutning på orkidéresan, och då gjorde man ett sånt här gotländskt bondbröllopprogram. Och det gick ju hela dagen, och det tror jag att dom körde säkert i tjugo års tid alltså, den här varianten. Sen hade man ju alltid gotländsk sommarnatt, på sommartid. Fyra, fem gånger som man hade i olika ången, du hade tillsammans med Nordergutarna, EKV-kören och så När & Lau folkdanslag, och så körde man något turistprogram, ungefär en timme. (Catarina Bylund 31/10 2004)

Den orkidéresa som här nämns är ett utmärkt exempel på hur Nordergutarna blev en avgörande ingrediens i en större helhet, där syftet var att visa något specifikt Gotländskt:

Det är att man åker runt på Gotland och så tittar man på växter, på orkidéer, så det är i början eller mitten av juni. Och så tittar man på orkidéer, man studerar fåglar, och sen samtidigt lär man sig det mesta om gotländsk kultur. Och då har Nordergutarna stått för den här musikaliska delen, presenterat den gotländska folkmusiken, och så har man berättat om det gotländska bondbröllopet i dagarna tre./.../ Ja, man äter alltså helstekt lamm och potatissallad och champinjonsoppa, och det ska kännas väldigt gotländskt, saffranspankaka till efterrätt. Och så är dom då höjdpunkten. Och det är ingen dans, utan det är bara lyssnande publik (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Bengt Arwidsson ger i kapitlet "Folkmusikens rum 2" en översikt i vilka sammanhang Gotländska folkmusiker uppträdde under perioden 1906-1970. Arwidsson inleder med att konstatera att:

Folkmusikens självklara roll i landsbygdssamhället hade underminerats. Den var inte musiken med stort M längre utan tvingades konkurrera med andra musikstilar om publikens uppmärksamhet (Arwidsson 1989:76,77).

I denna konkurrens var folkmusiken tvungen att hävda sig som just folkmusik:

Från att ha varit bruksmusik (som kom att kallas folkmusik) i ständig utveckling och förändring blev folkmusiken definierad uppsättning låtar och visor som ansågs värd att bevara och visas upp (Arwidsson 1989:77).

Istället för ett bruksvärde fick folkmusiken ett symbolvärde. Visserligen menar Arwidsson att folkmusiken som ceremonimusik i viss mån lever kvar, "åtminstone marschen in och ut ur kyrkan ska fortfarande beledsagas av någon gotländsk brud- eller bröllopsmarsch, annars känns det inte rätt" (Arwidsson 1989:77), men även här kan man hävda att musiken har ett symboliskt värde. Med den gotländska brudmarschen vill man ge bröllopet en gotländsk prägel.

Arwidsson visar oss under rubrikerna Konserter/Föreläsningar, Spelmanstävlingar/Spelmansstämmor, Hembygdsarrangemang/Underhållning/Bröllop, Radion samt Fastlandet/Skansen/Zornmärket i vilka sammanhang folkmusiken framfördes. Som vi ser passar dessa rubriker bra in i bilden av Nordergutarnas offentliga framträdanden, möjligen undantaget rubriken Spelmanstävlingar/Spelmansstämmor, eftersom det inte hölls några spelmanstävlingar eller spelmansstämmor på Gotland under åtminstone tjugofem år. 1948 hölls den spelmansstämma, till minne av spelmanstävlingen i Visby 1908, som räknas som det tillfälle då Nordergutarna bildades. Men därefter hölls ingen spelmansstämma på Gotland förrän 1973, i samband med att Nordergutarna firade 25 år (Gotlands Tidningar, julnummer 1972).

Arwidsson påpekar när han summerar folkmusikens rum efter 1970, att folkmusiken även då haft sin estrad vid "hembygdsarrangemang, turistevenemang och bröllop och som underhållning vid diverse möten", men att det under den här perioden växte fram nya arenor för att framföra folkmusik (Arwidsson 1989:120,121). Som exempel räknar Arwidsson den alternativa musikrörelsen som växte fram under 1970-talets första år, som i Visby hade sitt centrum i musikcaféet på Borgen, där folkmusikgrupper som Folklynnnet och Stamp från kön spelade. Man arbetade också aktivt med att återuppliva dans till folkmusik, vilket resulterade i föreningen Bygdegårdsdansarna, som bildades 1981. Dessa två exempel utgör arenor där Nordergutarna inte

passade in. Inom den alternativa musikrörelsen eftersträvade som regel folkmusikgrupperna att utgöra just ett alternativ till det etablerade sättet att spela folkmusik, och som dansmusik var Nordergutarnas arrangemang knappast tillämpliga.

Sammanfattning

Så är det då dags att sammanfatta den bild vi fått så här långt av Nordergutarnas spelmanslag. Av vad som framgått så vet vi att Nordergutarna bildades vid en tidpunkt då det var på modet att bilda spelmanslag, men att flera av medlemmarna sedan tidigare spelat tillsammans i Norra Gotlands stråkorkester, en orkester som förutom klassiska stycken även hade arrangerad folkmusik på sin repertoar. Denna orkesterbakgrund avspeglar sig i spelmanslaget, dels genom valet av låtar och arrangemangsform, men även i rekryterandet av nya medlemmar, där majoriteten av dem som spelat i laget, både under längre och kortare tid, var orkestermusiker.

Nordergutarnas spelmanslag har fått symbolisera det gotländska, såväl på skiva och i radio som på olika offentliga arrangemang. Sammanfattningsvis kan sägas att de arenor där Nordergutarna framträdde var en del av det som växt fram inom spelmansrörelsen, ofta i samband med hembygdsrörelsen, där folkmusiken gavs ett symbolvärde, där folkmusiken hade syftet att symbolisera något specifikt, i det här fallet, gotländskt. Till denna symbolik hörde att man uppträdde i folkdräkter.

Vi ska nu för en stund lämna Nordergutarnas spelmanslag för att ge en kortare översikt av vilka sammanslutningar som i övrigt funnits för att framföra gotländsk folkmusik.

Spelmanssammanslutningar förutom Nordergutarna

I det här avsnittet ska vi bekanta oss med några av de sammanslutningar av spelmän som var verksamma under samma period som Nordergutarnas spelmanslag. Det kommer inte att bli en lika utförlig beskrivning som om Nordergutarna, utan bara en ytlig översikt för att ytterligare komplettera bilden av det gotländska folkmusiklivet, och se vilka likheter och skillnader med Nordergutarna som finns.

Gotlands spelmansförbund

Precis som i övriga landskap har spelmän på Gotland sammanslutit sig i ett spelmansförbund. Spelmansförbundens syften är som regel att organiserat verka för det egna landskapets folkmusik.

En beskrivning av ett spelmansförbunds syften och mål, samt vägen att nå dit, kan sammanfattas med de inledande raderna i Karin Erikssons avhandling om Hallands spelmansförbund:

När Hallands spelmansförbund bildades 1931 skrevs det in i stadgarna att de halländska spelmännen genom spelmansförbundet skulle "stödja varandra i arbetet för väckandet av och vidmakthållandet av intresset för gammal halländsk folkmusik". Detta har förbundet gjort genom att arrangera spelträffar, konserter, spelmansstämmor och genom låthäften, fonogram samt genom repertoar- och allspelslistor med halländsk folkmusik och lyft fram en halländsk folkmusikrepertoar (Eriksson 2004:15).

Kontentan i detta citat kan idag sägas gälla även för Gotlands spelmansförbund. Men det har också funnits avgörande skillnader hos Gotlands spelmansförbund, som utan tvekan haft inverkan på den gotländska folkmusiken.

När Gotlands spelmansförbund bildades den 21 maj 1933, så skedde det genom en sammanslagning av de tre orkestrar, Linde stråkorkester, Norra Gotlands stråkorkester samt Dahlströmska orkestern. En artikel i Gotlands Allehanda som kommenterar bildandet förtäljer att det nybildade förbundet, förutom fioler, "disponerar nu orkestern, som alltjämt leds av folkskollärare Emil Dahlström, tre trumpeter, tenorbasun, flöjt och klarinett. Vid flygeln medverkar magister Arne Sundahl" (citerat efter Arwidsson 1989:101).

Gotlands spelmansförbund spelade från början mycket klassisk musik, och folkmusiken framfördes i hårt arrangerad form. Musiken framfördes av antingen förbundsorkestern eller de enskilda orkestrarna var för sig. Arwidsson konstaterar att det nybildade förbundet hade speciella förutsättningar i förhållande till spelmansförbunden på fastlandet, och att det inom Gotlands spelmansförbund fanns innebyggda motsättningar. Dessa motsättningar skulle ta sig uttryck i en debatt under 1950-talet, om "spelmansförbund eller orkesterförening", där kritiken bland annat rörde att icke notkunniga spelmän exkluderades från förbundets verksamhet, och att orkesterverksamheten tog för stor del av spelmansförbundets verksamhet i anspråk.

I förbundets stadgar slås fast att man ser som sin uppgift att "väcka kärlek till tonkonsten, vårda sig om folkmusiken, särskilt den gotländska; att utföra musik i form av solo-, duett-, trio-, kvartett-, eller orkestersats och därvid verka för ett vårdat utförande" (Arwidsson 1989:100). Det var denna form för framförande av musik som var förhärskande i förbundet fram till 1946. Då spelade Gotlands spelmansförbund på Gotlands hembygdsförbunds årsmöte, och uppträdde för första gången som ett "s.k. spelmanslag" (Arwidsson 1989:103). Men ännu fungerade spelmansförbundet som en orkester, men som även kunde uppträda som spelmanslag. Vid årsmötet 1955 beslutades att låta spelmansförbundets orkester och spelmanslag få skilda

övningstider. "Orkestern skulle mera kunna ägna sig åt ren orkestermusik, och låtspelarna skulle få en organiserad samspelsträning och stämövning" (GSF årsmötesprotokoll 1955, citerat efter Arwidsson 1989:105). Man beslöt också att förbundets konserter, där så var möjligt, "skulle upptaga både orkestermusik och låtar av spelmanslag och solister".

Det är först på årsmötet 1965 som man beslutar att lägga ner orkesterverksamheten, eftersom det varit svårt att hålla igång verksamheten. Man beslutar därför att omstrukturera förbundet så att det blir en samlingsplattform för de gotländska spelmännen. I verksamhetsberättelsen för 1964/65 uttrycker styrelsen sin förhoppning att "Gotlands spelmansförbund äntligen kan helt motsvara sitt namn och bli ett spelmansförbund av samma typ, som Sveriges övriga" (GSF verksamhetsberättelse 1964/65, citerat efter Arwidsson 1989:105).

Under hela 1970-talet hade spelmansförbundet en lugn period, med midsommarfirandet vid Lojsta slott som årliga uppträdande. Medlemsantalet pendlade runt 20 st. Det är först 1980, när Lennart Norberg valdes till ordförande, som spelmansförbundets verksamhet skjuter fart:

1980 blev Lennart Norberg ordförande. Han var (och är) rektor för kommunala musikskolan och medlem i styrelsen för Musikaliska sällskapet och lyckades snabbt höja medlemsantalet till över 100. 1988 var medlemsantalet 161. Norberg lyckades överbrygga de meningsskiljaktigheter som hämmat förbundet under ett antal år samtidigt som nyrekryteringen sköt fart, bl.a. genom personliga kontakter och ett aktivt utåtriktat handlande. (Arwidsson 1989:125)

1984 antog spelmansförbundets styrelse "ett heltäckande program, inriktat på att 'gotlandisera' spelmansförbundet" (Arwidsson 1989:125). 1984 bestod majoriteten av spelmansförbundets allsplsrepertoar av fastlandslåtar. Nu ville man ge de gotländska låtarna en framträdande plats, och genom välbesökta helgkurser och spelträffar under vinterhalvåret 1984/85, lade man grunden till en gotländsk allsplsrepertoar. Man beslutade också att anordna en större sommarkurs och spelmansstämma, vilket resulterade i Katthamrakursen och Katthamrastämman som ägde rum första gången sommaren 1985.

Efter denna snabbgenomgång av Gotlands spelmansförbunds historia ser vi att det tog nästan 50 år innan Gotlands spelmansförbunds verksamhet kan sägas passa in i det inledande citatet om Hallands spelmansförbund, även om man redan på 1960-talet lade om verksamheten för att bli "ett spelmansförbund av samma typ, som Sveriges övriga".

Gotlands spelmansförbund och Nordergutarnas spelmanslag

Gotlands spelmansförbund hade vid tiden för sitt bildande sin tyngdpunkt på södra Gotland, men det fanns hela tiden någon representant från norra Gotland med i styrelsen. Under en tid var t.ex. Svante Pettersson sekreterare. 1950 debatterades den gotländska folkdräkten i Gotlandspressen. Det fanns två alternativ till mansdräkt som samlade sina anhängare. Så även inom Gotlands spelmansförbund, som delades i två läger. Som ett resultat av denna konflikt tillsammans med andra meningsskiljaktigheter lämnade Svante Pettersson spelmansförbundet 1951, och med honom hela Nordergutarnas spelmanslag. Det är först 1965, när man beslutat upplösa orkesterverksamheten, som Nordergutarna återinträdde i förbundet. Nordergutarna verkar dock aldrig ha spelat någon framträdande roll inom Gotlands spelmansförbund, utan det är istället företrädare för Nordergutarnas motsvarigheter på södra och mellersta Gotland som varit ledande i förbundet.

Gotländska spelmanslag

Vilka motsvarigheter till Nordergutarna fanns det då på Gotland i övrigt? Fram till slutet av 1960-talet har det egentligen bara funnits två gotländska spelmanslag, förutom Nordergutarna och Gotlands spelmansförbund. Bäckstädetrion bildades redan under 1920-talet av bröderna Arthur och Erik Bäckstade och deras far Edvard Johansson. Senare kom Karl Hägg med, först som stöd vid viktigare spelningar, och senare som permanent medlem. Eriks fru Edith Bäckstade spelade tramporgel (Arwidsson 1989:96,97).

Karl Hägg var en av de stora folkmusikpersonligheterna på Gotland under 1900-talet, och kan vara värd en närmare presentation, eftersom hans musikerbana i mångt och mycket påminner om Svante Petterssons. Karl Hägg lärde sig spela fiol av sin farfar Carl Hägg och spelmannen O L Lawergren, och lärde sig folklåtar av dessa. Redan som sjuåring lärde han sig noter av spelmannen August Lindström, och som åttaåring spelade han i förstastämman i en musikförening i Vänge. Under 1920-talet spelade Karl Hägg i Dahlströmska orkestern, som senare utgjorde grunden när Gotlands spelmansförbund bildades. I spelmansförbundet var Karl Hägg sekreterare mellan åren 1941-49 och ordförande mellan 1949-57. Karl Hägg vann de spelmanstävlingar som hölls i samband med midsommarfirandet på Lojsta slott under 1920- och 30-talen fyra gånger (de år han inte vann satt han i juryn), och 1946 blev han riksspelman vid riksspelmansstämman i Stockholm (Pettersson 1988:154,155). Han blev härmed den hittills ende gotländske riksspelman som inte varit medlem i Nordergutarnas spelmanslag.

Bäckstädetrion skiljer sig från Nordergutarna på flera sätt. Edvard Johansson var gehörsspelare och improviserade andrastämmor, som nästan alltid varierade. Till detta kommer orgelackompanjemanget som ger låtarna en särskild prägel. Intrycket man får av de inspelningar som gjorts med Bäckstädetrion är att det mera handlar om en folkmusikgrupp än ett spelmanslag, det är i alla fall inte ett spelmanslag av samma karaktär som Nordergutarna. Arthur Bäckstade uttalar en medvetenhet om detta faktum:

/.../dom (Nordergutarna, min am.) spelar ju väldigt fint, kanske för fint när det gäller gotländskt/.../men jag vill inte slå ner på dom utan dom spelar mycket bra, det är roligt att dom spelar och håller det uppe. (SVA BA 1961).

Likheten med Nordergutarna finner vi möjligen i valet av repertoar, som att döma av de inspelningar som finns med Bäckstädetrion var av liknande karaktär.

Större likheter med Nordergutarnas spelmanslag finner vi hos Bobergs spelmanslag, som bildades 1956. Olof Boberg var skolad violinist, han tog bl.a. lektioner för Friedrich Mehler och var, inte helt oväntat, medlem både i Visby Konsertförening och i Ruinspelens orkester. 1942 flyttade Olof Boberg till Stockholm för fortsatta violinstudier, och tog där lektioner av musikprofessorn Julius Ruthström och violinpedagogen Ernst Thörnström (Pettersson 1988:47).

Den konstmusikaliska prägeln var om möjligt ännu tydligare hos Bobergs spelmanslag, förmodligen ett resultat av Olof Bobergs violinistiska skolning och att han själv stod för arrangemangen. Katarina Björn, som började spela under 1970-talets folkmusikvåg, beskriver Bobergs spelmanslag:

Olof Boberg och hans gäng, det var ju rena stråkkvartetten, det var urhäftigt att lyssna på dom, jag menar Nordergutarna det var ju spelmansmusik jämfört med Bobergs gäng, för det var rent sakralt när dom satt där med första och andra fiol och cello och notställ på Lojsta på midsommarafton, så det var ju dag och natt mot folkmusikvägen när man höll på. (Katarina Björn 1/11 2004).

Olof Boberg var också både spelledare och ordförande i Gotlands spelmansförbund under många år (Pettersson 1988:47). Det var under Bobergs tid som musikledare och förste dirigent som spelmansförbundet delades upp i en orkester och ett spelmanslag (Arwidsson 1989:104,105). Det är möjligt att Boberg hade inverkan på spelmansförbundets spelmanslagsverksamhet, som enligt spelmansförbundets verksamhetsberättelse för 1956 krävde att "i likhet med vad som sker på fastlandet, måste arrangerad folkmusik förekomma" och att "givetvis måste flertalet spelmän

att börja med bli notbundna" (GSF verksamhetsberättelse 1956, citerad efter Arwidsson 1989:105). Arthur Bäckstade har, liksom om Nordergutarna, åsikten att även Bobergs spelmanslag spelar nästan för fint. Arthur Bäckstade menar också att spelmansförbundet under Bobergs ordförandeskap inte lyckats samlat upp unga intresserade, och att Boberg hade för stora fordringar på medlemmarna, vilket medförde att det inte fanns plats för självlärd musik (SVA BA 1961).

Det är egentligen inte förrän i slutet av 1960-talet som det börjar bildas flera gotländska spelmanslag. Karin Eriksson går igenom spelmanslagens utveckling och menar att bildandet av nya spelmanslag tog fart under 1960-talets slut, och att genom det nya intresset för folkmusik under 1970-talet kom många spelmän med i spelmanslagens verksamhet. Detta ledde till att flera nya spelmanslag bildades, med en topp 1980. Flera av dessa spelmanslag bildades ur olika studiecirkel (Eriksson 2004:101,102). Gotland är inget undantag från denna utveckling. T.ex. bildades flera nyckelharpspelmanslag ur olika kurser i nyckelharpsbygge (Arwidsson 1989:124). Vi skall här nöja oss med att titta närmare på ett spelmanslag som bildades under den här tiden, efter som det på ett tydligt sätt är någonting helt nytt jämfört med Nordergutarnas spelmanslag. Slite spelmanslag bildades 1975/76 inom kommunala musikskolan av musiklehraren Bo Landberg (Arwidsson 1989:133). Catarina Bylund beskriver Slite spelmanslag som det första som skiljde sig från Nordergutarna:

Jag hade ju heller aldrig lyssnat på någon annan musik, och det fanns ju inget att man spelade någon folkmusik på musikskolan eller någonting sånt. Utan när jag började på gymnasiet då kom Bosse Landberg hit, och då började han med det här Slite Spelmanslag.

WJ: Var det ett annorlunda sätt?

CB: Ja han plockade in både det här med klarinett och att du hade det här med bas och någon spelade gitarr och kompade och sen att det blev väldigt många, och då blev det plötsligt ett hel annat intresse och det blev lättillgängligt och man var inte tvungen att vara så notbunden och kanske så skicklig.

Slite spelmanslag spelar än idag. På deras hemsida finns en historik över spelmanslaget, och man märker tydligt att det fanns en medvetenhet om att man spelade folkmusiken på ett nytt sätt. Tidigare hade spelmanslagen bestått av fioler, man hade uppträtt i folkdräkt och spelat sin stämma direkt ifrån noter. Nu skriver man att "scendressen var blå jeans och blåvitrandiga murarskjortor/.../fyra femtedelar av Spelmanslaget spelade fiol och övriga spelade tvärflöjt, kontrabas och gitarr/.../låtarna övades in efter noter i Lännaskolans lokaler, men på

uppspelningar framfördes musiken utantill".

Folkmusikvågen

Mot slutet av 1960-talet började folkmusiken i Sverige förändras. Det är den förändring som kommit att kallas för folkmusikvågen. Dan Lundberg och Gunnar Ternhag menar att det nyväckta intresset för folkmusik hängde samman med andra "vågor" inom ungdomskulturen:

Det växande politiska intresset, studentrevolterna, FNL-rörelsen, engagemanget för folkens kamp emot imperialismen runt om i världen utgjorde inspirationskällor i ett sökande efter en *icke-kommersiell alternativ kultur*. Arbetet för folkmusiken blev en del av en större musikrörelse. Folkmusiken fick representera "folkets musik", närmast som ett alternativ till den kommersiella musikindustrins produkter. (Lundberg/Ternhag 1996:84).

Gotland är inget undantag från denna utveckling. Arwidsson skriver:

Samma utveckling skedde också på Gotland. Den stora utomparlamentariska händelsen var demonstrationen mot rivningen av bebyggelsen i Östertull 1970. Vietnamrörelsen kämpade i alla större samhällen på ön, och inflyttningen från landsbygden till Visby som hade pågått under hela 1900-talet förbyttes i en sakta rännil av förhoppningsfulla "gröna vågare"/.../Folkmusiken hade en naturlig plats i denna rörelse som en genuint folklig kulturyttring med rötter på landsbygden. (Arwidsson 1989:119,120).

Folkmusikvågens spelmän besökte äldre spelmän och lärde deras låtar, letade i notuppteckningar och gjorde egna uppteckningar. Man forskade i äldre spelstilar och folkmusikens funktion som dansmusik återerövrades. 1940-talets spelmansorkestrar och spelmanslag betraktades med misstro. Den tidigare folkmusikrörelsens ideal dömdes ut som osunt nationalistiska och reaktionära. Folkmusikgruppen Norrlåtar skriver i nothäftet till LP:n Meikäläisiä - Folk som vi:

De flesta människor i dag betraktar folkmusiken som en löjlig företeelse och har vänt sin egen tradition ryggen. Det beror dels på den kommersiella nöjesindustrins framväxt och dels på att många av dom som sin uppgift att vårda traditionen har gjort det på ett reaktionärt sätt/.../Folkmusiken har blivit en finkulturell uppvisningsmusik samtidigt som den har blivit nästan helt isolerad från de grupper i samhället som skapar den. För inte så länge sedan åkte tvåhundra spelmän och spelade på kungens bröllop. Tydligare kan inte de reaktionära värderingar som styr den här musiken visas.

Folkmusiken fick en politisk innebörd, blev en del av motståndet mot kulturimperialismen, och

man var noga med att påpeka att det var det arbetande folkets musik.

Vi har redan i föregående kapitel sett några exempel på folkmusikvågens gotländska former, den alternativa musikrörelsen och dess hemvist i musikcaféet på Borgen, samt föreningen bygdegårdsdansarna. Som vi ser passar dessa lokala varianter väl in i den allmänna bild av folkmusikvågen vi här skissat upp. Däremot har jag inte funnit något lika tydligt ideologiskt ställningstagande som i citatet från Norrlåtars skiva, men det är väl rimligt att anta att liknande värderingar låg till grund för folkmusikvågen på Gotland, även om de inte tog sig lika bestämda uttryck.

Sammanfattning

Det vi sett i detta avsnitt är lokala varianter på ett nationellt tema, vilket säkert medför att den folkmusikbekante läsaren känner igen sig. Det kan ändå vara en poäng att slå fast att det vi redan vet om olika epoker i den svenska folkmusikens utveckling under 1900-talet gäller även för den gotländska folkmusiken.

Vi har här utgått från två delar i folkmusikutvecklingen, spelmansrörelsen med spelmanslag och spelmansförbund, och folkmusikvågen, som en nytändning för folkmusiken men också en reaktion mot det tidigare sättet att spela folkmusik. Där med inte sagt att det råder vattentäta skott mellan dessa epoker, utan det finns likheter. Jan Ling har i sin artikel Folkmusik en bryggd t.ex. diskuterat folkmusikens ideologi, och de ideologiska likheter som funnits mellan dessa epoker, vare sig det handlat om att med nationalistiska förtecken använda folkmusiken som värn mot den från USA importerade och fördärvliga jazzen eller att med socialistiska förtecken använda folkmusiken som det arbetande folkets musik gentemot den imperialistiska skräpkulturen. Dessa tendenser har givetvis funnits även på Gotland, även om de inte framträtt så tydligt i denna uppsats. Vad gäller uppsatsens huvudaktörer, Nordergutarnas spelmanslag, verkar de av allt att döma förhållit sig ideologiskt neutrala. En annan intressant likhet mellan spelmansrörelsen och folkmusikvågen som däremot framträtt i denna uppsats är amatörmusicerandet. Lundberg/Ternhag menar att det inom folkmusiken utbredda amatörmusicerandet har sina rötter både i det tidiga 1900-talets "folkrörelsesverige" och i 1970-talets folkmusikvåg. Båda dessa tendenser har vi sett här. De musiker som spelat i Nordergutarnas spelmanslag, Gotlands spelmansförbund eller andra spelmanslag har i stor utsträckning fått sin musikaliska skolning i olika amatörorkestrar. Ytterst få av dem, om ens någon, var yrkesmusiker. Folkmusikvågen innehöll, förutom ökat engagemang mot imperialism och kommersiell musikindustri, även ett ökat utbud av studiecirkel och annan kursverksamhet,

som ofta resulterade i nybildade spelmannslag, t.ex. kurser i nyckelharpsbygge som resulterat i nyckelharpspelmannslag.

Gotländsk folkmusiktradition

Vad är tradition? I sin artikel om Leksands spelmannslag skriver Jan Ling och Märta Ramsten att "under 18-1900-talet har en rad föreställningar kring 'folkmusik' uppstått som blivit ett slags ideologiska ramar för dess värdering och funktion" (Ling/Ramsten 1990:213). Till dessa föreställningar räknar Ling/Ramsten att folkmusiken ses som "autentisk ... nedärvd av folkmusikerna själva i obruten muntlig tradition från gångna generationer", och att folkmusiken är förmedlad "från en tid då sådan musik fyllde en levande funktion i folklivet". Dessa föreställningar antogs till och med som officiell definition av folkmusik av International Folkmusic Council år 1955:

Enligt denna benämning är *gebörsoverföringen*, dvs. musicerandet utan noter, folkmusikens grundläggande kännetecken. Men för att skapa en tradition krävs 1) *kontinuitet* som förenar musiken med det förgångna, 2) variation som stammar från kreativiteten hos individer eller grupper samt 3) ett successivt *urval* som bestämmer de former i vilka musiken överlever. (Lundberg/Ternhag 1996:14).

Lundberg/Ternhag påpekar att dagens forskare har övergivit denna folkmusikdefinition. Därmed inte sagt att den saknar betydelse, dels eftersom den var gällande och i hög grad formade synen på folkmusik under den tid som står i fokus i denna uppsats, men också för att mycket av uppfattningen i denna definition är rådande hos många folkmusiker. Sett utifrån denna definition är inte Nordergutarnas spelmannslag att betrakta som traditionell folkmusik, en uppfattning som också varit rådande hos gotländska folkmusiker. Vi har i föregående kapitel sett att spelmannen Arthur Bäckstade ansåg att Nordergutarna spelade nästan för fint för att vara gotländsk folkmusik, och är av uppfattningen att det är de självlärda som framför folkmusiken på ett riktigt sätt (SVA BA 1961). Anna-Karin Renard berättar att det under en period fanns en attityd hos gotländska folkmusiker att "Nordergutarna dom har förstört den gotländska folkmusiktraditionen, det var stenhårt i några år" (Anna-Karin Renard 4/11 2004). Även hos Svante Pettersson finns en tvekan om huruvida det sätt Nordergutarna valde att spela på var "rätt" sätt att spela på, "men det kan hända inte var så ... att säga att det var alldeles korrekt det där att vi spelade inlärd stämmor" (SVA BA 3885-89). I förordet till Gotalåtar konstaterar

Svante Pettersson apropå hur folkmusiken förändrats att:

En annan förändring som inträdde var, att spelmännen lärde sig noter och fjärmade sig från den folkligt genuina metoden att lära enbart genom att lyssna. Eftersom det här rör vid själva nerven i traditionsöverföringen, kan det i och för sig diskuteras om utvecklingen var enbart av godo. (Pettersson 1988:6).

De föreställningar om folkmusiken som varit rådande har också påverkat traditionsbegreppet. Gunnar Ternhag diskuterar begreppet ”traditionsbärare”, som han menar är problematiskt eftersom det fått innebörden att det material traditionsbäraren förmedlar ses som någonting oföränderligt. En sådan traditionsbärare förväntas ha ”en aldrig sviktande respekt för traditionen, vidare en lika opåverkbar känslomässig distans till sångtexter och spelstilar – allt i syfte att bevara traditionsstoffet intakt” (Ternhag 1992:20). Ternhag konstaterar att ”sådana opersonligheter existerar givetvis inte”. Ternhag menar istället att den första inlärningsfasen har spelmannen gemensamt med den bild av traditionsbäraren som skapats av de föreställningar om folkmusiken som angivits ovan. Han påpekar också att det inte spelar någon roll om materialet hämtas direkt ur den muntliga traditionen eller via olika medier. I nästa fas, när individen ska uttrycka det material den lärt in, måste han/hon göra betydligt mer än att härma hörselbilden. Ternhag sammanfattar att texterna och melodierna skall inte bara läras in, utan tolkas och anpassas till personligheten. ”Med öppenhet för publikens önskemål, tidens tendenser och egna infall ska han/hon musicera på ett sätt som tillfredställer både honom/henne själv och åhörarna” (a.a.).

Med Ternhags synsätt blir traditionen en process, där man lär sig av någon och förnyar i den mån man behöver för att klara av ändrade förhållanden. Det är utifrån den definitionen vi skall diskutera Nordergutarnas spelmanslags roll i den gotländska folkmusiktraditionen.

Spelmanstradition

Av vad som sagts ovan skall man inte luras att tro att det på något vis skulle vara fel, eller inte ha med folkmusik att göra, att lära sig folkmusik gehörsvägen. Tvärtom går det inte att förneka att det är just denna väg som folkmusiken förts vidare från generation till generation och överlevt fram till man systematiskt började teckna ner folkmusik i bevarande syfte. Lundberg/Ternhag använder i diskussionen om kunskapsöverföring begreppen vertikal och horisontal tradering. Med den vertikala traderingen menas att kunskapsöverföringen sker från en äldre person till en yngre, ofta mellan personer ur olika generationer, och med horisontal tradering menas att kunskapsöverföringen sker mellan personer i samma generation (Lundberg/Ternhag 1996:54).

Det är den vertikala traderingen vi skall uppehålla oss och utifrån Nordergutarnas spelmanslag se hur det sett ut med denna typ av kunskapsöverföring på Gotland, och om det idag finns kvar spår av en sådan tradering i den gotländska folkmusiken.

Bengt Arwidsson ger följande definition av begreppet traditionsöverföring:

Traditionsöverföring innebär att en spelman/sångare lär sig av en annan, ofta efter gehör. Att lära sig en låt av en annan spelman innebär att man inte endast lär sig själva melodin, utan även spelsättet; puls, rytmisering, stråkföring, betoning m.m. Det är ett helt paket som överförs, allt det som inte kan åskådliggöras i en uppteckning kommer med via syn och hörsel. (Arwidsson 1989:138).

Vi vet att de flesta medlemmarna i Nordergutarna inte faller in i dessa kriterier. Men två medlemmar gör det utan tvekan, och det är dessa vi skall uppehålla oss vid. Gustaf Johansson och Svante Pettersson var båda traditionsspelmän i den bemärkelsen att de lärt sig låtar och spelsätt av äldre spelmän. I såväl intervjuer som i skrift och inspelningar ger båda spelmännen uttryck för en medvetenhet om hur låtarna har spelats och olika karaktäristiska drag hos de spelmän de lärt sig låtarna av.

Gustaf Johansson berättar i en intervju för svenskt visarkiv att han lärde sig spela av fadern Johan Johansson och lärde sig dennes låtar och spelsätt. Gustaf spelade ofta till dans under ungdomsåren. Då hade visserligen polskan slutat dansas allmänt, men kadriļj dansades fortfarande. Han var medveten om skillnaden mellan att spela folkmusik till dans och folkmusik för att lyssna på och berättar att förr i tiden var stråkföringen mera rytmisk och dansanpassad. I Nordergutarna spelade man låtarna för en lyssnande publik, och la ibland om stråkföringen för att göra musiken vackrare att lyssna på. Gustaf Johansson var notkunnig, liksom fadern, men hade inte spelat i orkester eller tagit lektioner, till skillnad från övriga medlemmar i Nordergutarnas spelmanslag. I Svante Petterssons Gutalåtar är Gustaf Johansson den spelman som bidragit med flest antal låtar, dryga trettioålet. Majoriteten har han efter fadern, men också en del efter andra spelmän. Man ska komma ihåg att dessa låtar var sådana som Gustaf Johansson var ensam om att kunna, och att repertoaren var betydligt större än trettio låtar. Av inspelningar att döma spelade Gustaf Johansson låtar som visserligen finns i t.ex. Fredins Gotlandstoner, men på ett sätt som markant skiljer sig från de varianter som finns bevarade i notuppteckningar.

Om Svante Petterssons spelmansbana finns mycket att säga, och mycket har sagts. Här följer en kortare översikt. I intervjuer och andra sammanhang är det framförallt fyra läromästare som lyfts fram, Svantes farfar Niklas "Bjers-Niklas" Pettersson, Gillis Friberg, Otto Hellström samt John "Spel-Anders" Andersson. Samtliga från Svantes hemtrakter i Lärbro (Gillis Friberg bodde i grannsocknen Hellvi). Farfadern Bjers-Niklas var medlem i Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, och

hade slutat spela folkmusik, men det var ändå han som lärde Svante fiolspelets grunder. Från de andra spelmännen lärde han sig en stor repertoar av folksånger, som sedan utgjorde grunden till det uppteckningsarbete av gotländsk folkmusik som påbörjades i samarbete med Ture Carlsson under 1930-talet, och som var färdigställt och utgivet först 1988. Genom sitt uppteckningsarbete kom Svante Pettersson i kontakt med förmodligen så gott som alla utövande spelmän som då fanns på Gotland, och lärde deras repertoar och spelsätt. Svante Pettersson spelade även i Norra Gotlands stråkorkester, som hade en blandad repertoar av klassisk musik, populärmusik och arrangerad folkmusik, och i Visby Konsertförening. Det var, enligt honom själv, i dessa orkestrar han lärde sig spela efter noter bra, även om farfadern lärt honom noter och han en sommar under realskoletiden tagit några fiollektioner. Man kan givetvis ställa frågan vilken påverkan orkesterrutinen hade för Svante Petterssons utförande av folkmusik. Med all säkerhet hade orkesterrutinen en inverkan på hur Nordergutarnas spelmannslag lät, där var ju ett orkesterideal rådande, och de flesta medlemmarna var orkestermusiker. Men av allt att döma kunde Svante Pettersson hålla isär sina musikerroller som orkestermusiker och spelman. Enligt Bengt Arwidsson så spelade Svante på ett annat sätt när han spelade själv än när han spelade med Nordergutarna:

Svante Pettersson hade ju väldig stor kunskap om hur dom spelade dom här spelmännen som han besökte, och det tycker jag märks också på den skivan som vi gjorde med honom, Svante Pettersson skivan, han spelar på lite annorlunda sätt än vad Nordergutarna gjorde. För dom har ju ett annat tonideal tycker jag, man kanske till och med spelar med vibrato och allt möjligt för att få fram den här klangen som dom ville ha i en liksom orkestersättning. Men man märker ju det på den här skivan han spelade in, när han ändå var 70 år gammal att han hade en klar uppfattning om hur det skulle låta, som antagligen hade fått då, han påstod att han spelade dom som han hade hört dom när han tecknade upp dom. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

I förordet till Gotalåtar beskriver Svante Pettersson de svårigheter han haft att återge de låtar han tecknat ner i notskrift, eftersom han velat förmedla spelmannens olika spelstilar. Trots den stora kännedomen om hur äldre spelmän spelat förnekar han inte en egen spelstil och att det också finns en risk att den egna spelstilen påverkat hur de upptecknade låtarna återgivits på notpapperet:

När jag, trots att jag är medveten om svårigheterna, har valt att sätta ut speltekniska markeringar, så har jag gjort det av två skäl. För det första så

finns det skilda, verkligt iakttagbara spelstilar här och var i mitt material - det kan vara utmärkande för en enskild spelman eller för en speciell grupp. Det finns exempelvis en Groddastil, som förts vidare i traditionskedjan. Det andra skälet är att jag hoppas, att den här folkmusiksamlingen skall komma till användning av många unga spelmän, som behöver handledning rörande stråkföring och bindningar. Det får vara värt sitt pris. Jag är fullt medveten om att markeringarna ibland kan ha sin grund i generaliseringar från min sida och likaså att min personliga spelstil någon gång kan ha varit avgörande. (Pettersson 1988:8).

Vi har här sett att åtminstone två medlemmar i Nordergutarna lärde sig låtar och utförandepraxis av en äldre generation spelmän, s.k. vertikal tradering. I vilken mån förde då Gustaf Johansson och Svante Pettersson sina kunskaper vidare till kommande generationer?

Catarina Bylund berättar att hon besökte Gustaf Johansson och spelade ihop med honom. Det framgår dock inte i vilken utsträckning hon lärde sig låtar och spelsätt av honom, men det framgår i alla fall att Gustaf själv hade bestämda åsikter om de låtar han spelade, och att han hade mycket att berätta om folkmusiken:

Nej, utan den som jag träffade när jag var i den där åldern, det var ju att jag brukade cykla från Slite till Gothem och prata med Gustav Johansson, så det har jag några band inspelade med honom, och det var ju mot slutet när han hängt upp fiolen och då ville han inte spela längre. Men han fick ju alltid ner fiolen efter ett tag då, och det var ju liksom jättefascinerande, han kunde exempelvis berätta att han tyckte att alla spelade Åkermans polska fel, för han hade minsann upptecknat som hans pappa hade i en gammal notbok att man skulle börja annorlunda, och det hade han minsann pratat med Svante om, och Svante hade hört det någon annan gång, men det var ingen som spelade så. Så det har jag faktiskt på band. Och han var ju också självlärd, och han var också den här ende då som hade varit med sin pappa och spelat när man ännu dansade kadrilj. Men polska när man frågade honom om det, nej utan då dansade man kadrilj ute på landet, så polskan har troligtvis dött ut tidigare. (Catarina Bylund 31/10 2004).

I övrigt har jag inte funnit några belägg för att Gustaf Johansson fungerat som läromästare för yngre spelmän. Inga andra av mina informanter har spelat ihop med eller lärt låtar av honom. Kanske var Gustaf Johansson en sådan spelman som verkade i det fördolda, som inte gjorde så mycket väsen av sig? I intervjun för Svenskt Visarkiv berättar Gustaf hur han och Oskar Herlitz skulle åka till en riksspelmansstämma i Uppsala och spela upp för Zornjuryen. Men Gustaf åkte

aldrig med, eftersom han ansåg att om han blivit riksspelman skulle ett "allt för stort ansvar ligga på en" (SVA BA 1964-65). Kanske kände Gustaf att han hade en tradition efter fadern som han hade ett ansvar att förmedla i händelse av att han blev riksspelman?

Även om Gustaf Johansson inte fungerat direkt som läromästare, så har han ändå uppmärksammats av folkmusikforskare. Svenskt Visarkiv gjorde, som redan nämnts, en intervju med honom 1973, då även musiken dokumenterades. Matts Arnberg gjorde en inspelningsresa på Gotland 1956, och då var Gustaf Johansson en av de spelmän som spelades in. Före den som vill fördjupa sig i Gustaf Johanssons spelsätt finns alltså material att tillgå.

Svante Pettersson kan utan tvekan betraktas som 1900-talets gotländske storspelman. Låttupptecknare, riksspelman, kompositör och ledare för Nordergutarnas spelmannslag. Dessutom uppmärksammad genom sin komposition Gotländsk sommarnatt, som blev utsedd till århundradets schlager. Lägg utöver detta till den stora kunskap om äldre gotländska spelmän och deras spelsätt Svante Pettersson ägde. För den som varit intresserad av gotländsk folkmusik har Svante Pettersson varit den självklare att söka upp. Alla mina informanter har någon gång spelat med Svante Pettersson, eller på annat sätt tagit del av hans kunskaper om den gotländska folkmusiken. Vi ska se vad de har att säga om hur det var att spela ihop med honom, och om han på något vis försökte föra vidare den kunskap han hade om äldre spelmän och deras spelsätt.

Katarina Björn och hennes spelkompis Britt-Marie Ohlsson, som båda spelar nyckelharpa, spelade ihop med Svante Pettersson i början på 1980-talet. Katarina Björn berättar hur det var att spela med Svante:

Han ville ju hemskt gärna berätta mycket om låtarna och sådana han hade träffat, han hade ju träffat, var det Jon Eric Öst? Han var ju mycket på Gotland då och träffade Svante och hans fru mycket. Så han berättade ju gärna väldigt mycket om honom och den tiden och den musiken, och han spelade väl rätt mycket av hans låtar också/.../Men hur han spelade, ja han spelade ju fiol med oss, ja vi drog igång och så spelade vi, det var ju liksom inget speciellt med det, han var ju en spelmanskompis, men han hade ju den där pondusen så att man lyssnade och hängde med och så där som man gör när man träffar någon som är mästare. (Katarina Björn 1/11 2004).

Det verkar inte som Svante på något vis försökt lära ut något särskilt spelsätt till Katarina och Britt-Marie, utan man träffades och spelade ihop helt enkelt. Det var framförallt Svantes egna låtar man spelade:

Vi spelade Svantes låtar, för det tyckte Britt-Marie och jag var kul att lära oss hans låtar, så att vi höll på och tränade andra stämmor och så där, och vi

fick noter av honom och spelade ihop med honom en del också, inte så mycket som jag var med, men det hände i alla fall att vi gjorde det. (Katarina Björn 1/11 2004).

Katarina Björn upplevde ingen skillnad i Svantes spelsätt när han spelade med Nordergutarna och när han spelade privat, och hon upplevde inte heller hans spel som särskilt folkmusikaliskt. Däremot påpekar både Katarina Björn, liksom hennes man Björn Björn, en annan skillnad mellan Svante Pettersson i Nordergutarna och Svante Petersson privat:

Jag uppfattade det ju som att när han stod och spelade tillsammans med Nordergutarna då hade dom ju ett program, och det följde dom stenhårt, och då fick man inte spela fel och så där. Men när han var hemma då var det liksom inte något tjafs om sånt utan då var det bara att spela. Och då kunde man spela gitarr till, eller vad som helst, det brydde inte han sig om. Om det bara är kul så är det kul. (Björn Björn 1/11 2004).

Catarina Bylund har liknande erfarenheter av att spela ihop med Svante Pettersson, och menar att han la större vikt vid ATT man spelade, och inte hur:

Jag är ju oerhörd glad över att ha fått spela så mycket med Svante som jag gjort, för han var väldigt ödmjuk och väldigt mån om att spela. Och det kanske också har varit nackdelen, för han har ju aldrig drivit hur det ska låta egentligen. Utan oerhört lycklig att någon velat ta del av hans låtar. Och ibland så kände man det nästan som att han tyckte det var bättre att man var med och spelade dåligt än att han skulle spela ensam. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Ändå anser Catarina Bylund att hon tagit till sig en del av Svante Petterssons spelstil, och har en uppfattning om hur de gotländska låtarna ska spelas:

/.../jag tror att det finns en lätthet mer än när man spelar dom här polskorna, att det här drivet, den här stressen... polskor ska gå fort, men det ska va dansant, och det tycker jag inte att man spelar idag, det är mer jävlar anamma, och det är sånt driv att man känner att man har hjärtat uppe i halsgropen, det tror inte jag riktigt på. Och ända var han väldigt noga med man skulle ha nästan ett sug på upptakerna när man spelar dom här sextondelspolskorna, och väldigt väldigt lite... men jag tror att jag har det. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Likaså berättar Bengt Arwidsson hur man vid bildandet av Gunnfjauns Kapell funderade på hur de gotländska låtarna spelats, och då tog hjälp av Svante Petterssons kunskaper, som man koordinerade med de anvisningar om spelsätt och hur man dansade gotlandspolska som finns i August Fredins Gotlandstoner:

Vi försökte också fundera på när vi började spela med kapellet, hur spelade man egentligen dom här gotländska låtarna, på vilket sätt? Å det blev väl, det finns ju beskrivningar i Fredins Gotlandstoner hur man spelar, det är ju inte så lätt att tolka kanske. Det vi kom fram till, och när man pratade med Svante också och frågade hur gör man egentligen, och då är det ju... han har ju en tydlig betoning av alla fjärdedelar. Och ofta är det sextondelspolskor, han betonar nästan lika mycket av alla fjärdedelarna, av fjärdedelsdelarna så att säga i varje takt, men kanske med ett litet häng i slutet av varje sån där grupp av sextondelar. Men alla tre fjärdedelarna ligger jämt fördelade i takten, så ett litet häng i dom här grupperna av fyra sextondelar. Det var ungefär vad vi kom fram till/.../kanske inte alla sextondelarna på rad exakt lika långt ifrån varann, men se till att varje ettan tvåan och trean ligger jämt. Och det korresponderade vi med beskrivningen av gotlandspolskan, dansen som finns i Fredins Gotlandstoner också, om man ser det som en typ av slängpolska så kliver man på alla fjärdedelarna i takten, alla dom måste sitta jämt emellan så att säga, sen är man lite friare att göra vad man vill emellan där. Så det studerade vi också, det var inte så lätt att komma fram till nåt tydligt där, men vi gjorde vad vi kunde. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Svante Pettersson hade alltså en kunskap om hur den gotländska folkmusiken spelats, en kunskap som tagits till vara på av intresserade folkmusiker. Däremot tycks inte Svante Pettersson själv drivit på hur det skulle låta när man spelade ihop med honom, utan det viktiga var ATT man spelade.

Jämte Svante Pettersson har det funnits ytterligare några spelmän som haft en sådan status att de sökts upp av yngre spelmän som velat ta del av deras kunskaper om den gotländska folkmusiken. Bengt Arwidsson berättar att man vid bildandet av Gunnfjauns kapell jämte Svante Pettersson även besökte Patrik Nilsson, spelman från Havdhem på södra Gotland, men att han i övrigt upplevde det som ganska tomt på äldre spelmän. Håkan Renard berättar att han under ett år på folkhögskolan i Hemse i början på 1980-talet åkte runt tillsammans med en klasskamrat och besökte och intervjuade gotländska spelmän, och då träffade Svante Pettersson, Patrik Nilsson och Olof Boberg, som samtliga bjöds in till folkhögskolan för att spela för eleverna. Jämte Svante Pettersson, Patrik Nilsson och Olof Boberg framhåller flera av mina informanter Karl Hägg, som

vi stiftade bekantskap med i förra kapitlet, som ytterligare en sådan spelman som man besökte och lärde sig av, även om ingen av mina informanter spelat ihop med honom.

Det har alltså funnits några spelmän som haft en sådan auktoritet att de fått utgöra kunskapskällor för yngre spelmän, men ändå finns det på Gotland få spelmän som hävdar att den gotländska folkmusiken skall spelas på något särskilt sätt. Och idag finns inte längre någon gotländsk motsvarighet till en sådan spelmanstradition som t.ex. den Lundberg/Ternhag beskriver från Bingsjö:

I dag förvaltas spelmansarvet i Bingsjö främst av *Päkkos Gustaf* (f1916). När Gustaf växte upp fanns erkända spelmansförebilder i den nära omgivningen: fadern *Päkkos Hans*, bröderna *Nylands Jonas* och *Erik Olsson* och kanske framför allt Bingsjös dåvarande storspelman *Pekkos Olle Hansson* (1869-1952) och den nationellt kände spelmansidolen *Hjort Anders Olsson* (1865-1952)/.../Pekkos Olle och Hjort Anders förvaltade på samma vis spelmansarvet efter 1800-talets Bingsjöspelmän, framförallt storspelmannen *Pekkos Per Olsson* (1808-1877). Med *Päkkosgården* som ett (av flera) nav har spelmansmusiken i Bingsjö förts vidare från generation till generation. Själva det faktum att byn varit känd som en "spelmansby" och att spelmännen var eftertraktade i området runt omkring innebar en förstärkning av förutsättningarna för spelmanstraditionens varaktighet. I dag är förutsättningarna annorlunda. Många spelmän ur yngre generationer, som inte alls har några direkta band med Bingsjö, söker upp *Päkkos Gustaf* för att lära sig både låtar och spelstil av honom. Han är idag en av de viktigaste förebilderna för unga svenska spelmän. (Lundberg/Ternhag 1996:77, 78).

Liknande motsvarigheter har givetvis funnits på Gotland. Exempelvis förde *Groddaspelmännen* i *Fleringe*, med *Groddagården* som nav, sin musik och spelstil vidare till andra spelmän och efterföljande generationer. Men i dag är det bestående intrycket, som *Håkan Renard* konstaterar, att "jag har inte upplevt att det har existerat några sådana tydliga ideal, det är ingen som har hävdats att så här ska det höras för att så här hörde jag den här låten" (*Håkan Renard* 7/11 2004). Samma faktum konstaterar *Jens Ramnebro* i sin C-uppsats om de gotländska folklåtarna:

Föreställningen att inom folkmusik lär man sig låtar "från en gammal spelman" stämmer inte alls på Gotland/.../Det finns idag ingen på Gotland som är en riktig auktoritet på området. Det finns ingen stjärna som "vet" hur det ska vara. (Ramnebro 2002:41, 42).

En annan tradition?

I förordet till *Gutalåtar* beskriver Svante Pettersson folkmusikens förändring, och hur folkmusiken överlevde som estradmusik, men förlorade sin funktion som dansmusik. Nordergutarnas spelmanslag spelade folkmusik anpassad för estraden, om det råder det ingen tvekan, och det har redan konstaterats i denna uppsats. Men vad menas egentligen med estradspel? Ville Roempke menar i en artikel om estradspelets framväxt att estradspelet växte fram i början av 1900-talet när folkmusiken förlorat sin roll som dans och ceremonimusik, och att estradspelet kännetecknades av en nära anpassning av scenens krav (Roempke 1977:94). I bondesamhället förekom inte scenframträdanden med folkmusik. Även om folkmusik framfördes som ren lyssningsmusik i hemmet, eller på marknader och liknande tillställningar, så framfördes inte folkmusik från scen inför en betalande publik. Annorlunda förhöll det sig i borgerligt akademiska kretsar, där det under 1800-talet blev vanligt att ha konsertafnär med folkmusik på programmet, men då med skolade musiker som framförde folklåtar och visor arrangerade för orkester, pianosättning eller kör (Roempke 1977:96).

Som en pådrivande faktor för estradspelets framväxt nämner Roempke de spelmanstävlingar som var vanligt förekommande under 1900-talets första årtionden. Spelmanstävlingarna skapade förutsättningar för turnéer och konserter med spelmansmusik i större skala, "genom tävlingarna kom spelmännen i kontakt med en större publik, och de fick uppleva, att deras konst var uppskattad och eftersökt" (Roempke 1977:105).

Vad var då kännetecknande för estradspelet? Som redan nämnts innebar estradspelet att folkmusikens funktion som dans och ceremonimusik blev åsidosatt, eller snarare att estradspelet var ett sätt att ge folkmusiken en ny funktion när den fått ge vika till förmån för modernare dansmusik. I och med att folkmusiken inte längre spelades till dans påverkades även spelsätt i fråga om rytm, tempo och form. Spelmännen blev i större utsträckning notkunniga, och genom tryckta fiolskolor kunde man lära sig stråkarter och lägesspel. Typiskt för estradspelmännen var att inte bara hålla sig till en repertoar av traditionella låtar, utan man komponerade också egna låtar. Genom att estradspelmännen ofta var notkunniga påverkade det de egna kompositionerna som fick en "riktig" frasering med rätta upp och nedstråk, låtarna fick "en klar, avslipad form ifråga om stråk och utförande". Utmärkande för estradspelmännens låtar, både egenkomponerade och de traditionella låtar man valde ut, är de virtuosa stildraget:

Nu är inte steget långt till de verkliga spelmansvirtuoserna, dem för vilket intet var främmande. De klarade av arpeggion och snabba passager i svåra B-tonarter, flageoletter och pizzicaton, stråkarter och lägesspel. Utåt sett är det bara repertoaren, som skiljer dessa spelmän från att vara violinister. Repertoaren bestod också av egna kompositioner med ovan angivna ingredienser. (Roempke 1977:112).

Till estradspelet hörde också att spelmannen måste kunna roa och underhålla sin publik. Förutom musik innehöll estradspelmännens konserter historier och berättelser, där kanske olika myter och sägner om särskilda spelmän och låtar utgjorde grunden. Eller så kunde man, som Nordergutarnas spelmannslag, bygga upp konserterna kring föreläsningar om folkmusiken och spelmanstraditionerna.

Roempke menar att det trots virtuositeten och den konstmusikaliska inspirationen ändå fanns vissa faktorer som gör att estradspelmännen kan räknas till spelmännens krets. Estradspelmännen hade ofta samma sociala bakgrund som bondesamhällets spelmän, dom kom ofta från småbrukar- eller hantverkarhem på landsbygden. Dessutom hade estradspelmännen ofta samma traditionella folkmusikbakgrund, man lärde sig spela fiol av någon spelman i familjen eller av spelmän i hemtrakten. Däremot var kanske estradspelmännen i högre utsträckning notkunniga, genom kontakter med klockare, organister, lärare m.fl. Estradspelmännen var dock i de flesta fall självlärda instrumentalister som saknade högre musikalisk skolning, kanske främst av den anledningen att det inte kunde bekosta en sådan (a.a.).

Som vi ser passar dessa kriterier för estradspelmanen väl in på Svante Pettersson. Svante Pettersson lärde spela fiol av sin farfar och spelmän från hemtrakten, utvecklade sitt spel genom lektioner och musicerande i orkester, men saknade högre musikutbildning. Flertalet av Svante Petterssons egna kompositioner kan utan omsvep sägas omfatta de kriterier för estradspelmännens kompositioner som Roempke redogör för. Dessutom tog Svante Pettersson starka intryck av estradspelets främste företrädare, Jon Erik Öst, som genom sina låtar och sin personlighet, samt att han turnerade flitigt över hela landet och knöt kontakter med spelmän, fick en stor betydelse för hela estradspelsepoken. Som exempel på Jon Erik Östs storhet kan nämnas att vid en konsert vid läroverket i Visby 1931 vägrade publiken, trots en mängd extranummer, att gå hem. Öst fick, enligt Gotlands Allehandas referat, "direkt uppmana åhörarna att avtåga" (citerat efter Arwidsson 1989:79). Att Jon Erik Öst spelade en stor roll för Svante Pettersson bevisas av att i så gott som allt material till denna uppsats, i intervjuer med informanter, i tidningsartiklar, i olika artiklar om Svante Pettersson, och inte minst i intervjuer med och texter Svante Pettersson själv skrivit, i allt detta material finns den gemensamma nämnaren att Jon Erik Öst varit en pådrivare som inspirerat Svante Pettersson. Märta Ramsten skriver i sin presentation av Svante Pettersson och hans uppteckningsarbete:

Att just folkmusiken kom att bli Svante Petterssons livsintresse berodde på ett möte med spelmannen Jon Erik Öst. Denne var på turné på Gotland 1931 och Svante Pettersson besökte en av hans konserter och blev starkt gripen av hans musicerande. Efter konserten sökte han upp Jon Erik Öst och bjöd honom till Lärbro. Därmed startade en lång och intensiv vänskap

mellan Svante Pettersson och Jon Erik Öst. Denne besökte årligen Gotland och hälsade på Svante Pettersson som då var kamrer vid jordbrukskassan i Lärbro. De spelade mycket tillsammans och Svante tillägnade sig på det sättet en stor "fastlandsrepertoar" av inte minst hälsingelåtar. (Ramsten 1989:165).

Svante Pettersson passar alltså bra in i definitionen av en estradspelman, eller i alla fall som en spelman formad av estradspelsidealet. Genom vännen, spelkamraten och inspiratören Jon Erik Öst hade han också en direktkontakt med estradspelets store stilbildare. Det förefaller därför inte så konstigt att Nordergutarnas spelmanslag blev ett estradspelmanslag, format av de ideal och de ingredienser som vi sett utgjorde grunden för estradspelet. Men var det bara samtidens ideal som präglade och formade Nordergutarna? Eller kan man knyta an estradspelets ideal med en äldre gotländsk folkmusiktradition?

Låt oss återigen utgå från Vile Roempke, och jämföra med gotländska förhållanden:

Av ovanstående att döma får man kanske lätt det intrycket, att estradspelmännens alster i själva verket är konstmusikaliska produkter, främmande för allt vad spelmansmusik heter. Intet kan vara felaktigare! Svensk spelmansmusik har alltid rönt ett inflytande från konstmusiken, t.o.m. så att vi i det totala materialet kan utläsa olika konstmusikaliska stilskikt. Många av estradspelmännen var hälsingar, även om nu långt ifrån alla var det/.../Hälsingland hade sen gammalt rönt ett starkt inflytande från konstmusiken via militärmusiken. Många av de mest kända hälsingelåtarna, sextondelspolskor som Liv-Antes polska, Dellens vågor m.fl. kan härledas till regementsmusiker eller hovkapellister. I dessa låtar finns många av de stildrag, som senare utvecklades av estradspelmännen. Ja, ser vi t.ex. till Jon Erik Halls repertoar sådan den framstår i Svenska Låtar, vari ingår bl.a. ovannämnda polskor, är det ingen större skillnad mellan den traditionella delen (28 st) och den komponerade (18 st). Vad gäller namn på låtarna, antal repriser, tonarter, dubbelgrepp, lägesspel etc., överträffar t.o.m. den traditionella repertoaren den komponerade. (Roempke 1977:116:)

En snabb titt i August Fredins Gotlandstoner visar liknande förhållanden på Gotland. Majoriteten av polskorna i Gotlandstoner är virtuosa sextondelspolskor, ofta med de ingredienser som enligt Roempke ingår i estradspelets recept. Sagesmännen till Gotlandstoner är i de flesta fall de som Fredin kallar för "musikidkande ståndspersoner", såsom prästsläkten Laurin, Rådman Herlitz, Konsul Kinberg, Fanjunkare Lindblom m.fl. Svante Pettersson har uppmärksammat detta konstmusikaliska inflytande på den Gotländska folkmusiken:

En omständighet som betytt mycket är att de sociala gränslinjerna inte varit så skarpt markerade på Gotland som på de flesta andra håll, och det har givit utslag inte minst på musikens område. Inom överskiktet av präster och ämbetsmän fanns det på 1700- och 1800-talen många musikbegåvningar, som var uppvuxna med en klassisk musiktradition men som samtidigt hade ett öppet sinne för tidens folkliga dansmusik av polskor, valser, kadriljer osv. Särskilt kom ju prästerna i kontakt med spelmanskulturen vid alla de gästbud som det mer eller mindre ålåg dem att delta i. Från många håll har det berättats, att kyrkoherden eller prostens brukade ha fiolen med sig och någon stund tog plats bland spelmännen. Flera Gotländska prästgårdar stod för övrigt tidvis öppna för såväl äldre som yngre spelmän, och det blev ett ömsesidigt utbyte. Prästen blev förtrogen med folkliga tongångar, som han sedan utvecklade på sitt sätt, och många spelmän och folkliga kompositörer lärde sig avancerad stråkföring och krävande melodistrukturer. (Pettersson 1987:SJECD 13).

Den spelman som står för största bidraget av låtar i Gotlandstoner är August Fredin far, storspelmannen Nils Mårtensson Fredin, mera känd som Flors´n i Burs. Flors´n var visserligen gehörsspelman, men spelade ofta tillsammans med komminister Olof Laurin, konstmusikaliskt skolad och kompositör till långa och virtuosa polskor och valser, och påverkades av denne vad det gäller spelsätt och repertoar. Flors´n spelade ofta i trio tillsammans med Olof Laurin och Olof Laugren, den sistnämnde kusin till Flors´n. Enligt Fredin stod Flors´n för melodin medan Laugren spelade sekundstämmor komponerade av Laurin. Huruvida de sekundstämmor Laurin komponerat var enklare ackordsackompangemang, som man vanligtvis menar med sekundstämman, eller regelrätta andrastämmor framgår inte. Men med tanke på Olof Laurins musikaliska skolning är det troligt att det handlade om mera konstmusikaliskt utförda andrastämmor, och att Laurin stod för någon form av celloackompangemang. Fredin skriver att när denna trio spelade upp "var stämningen synnerligen livlig", och att flera musikkännare som hörde trion spela "har försäkrat, att något bättre i den stilen ej gärna kunde åstadkommas" (Fredin 1909-33:XLII).

Förutom Flors´n är endast ett fåtal av de spelmän som bidragit med låtar till Gotlandstoner gehörsspelande "bondspelmen". Har denna skeva fördelning av sagesmän till detta stora standarverk påverkat bilden av vad som är gotländsk folkmusik? Märta Ramsten har i en artikel om August Fredin formulerat en intressant frågeställning:

Det går därför inte att utesluta att den bild av spelmansmusiken som Fredin ger oss genom sina uppteckningar är den konstfulla och "finare"

spelmansmusiken. Det är svårt att i efterhand veta i vad mån Fredin genom sin musikaliska bakgrund och miljö omedvetet eller medvetet sållat sina sagesmän, om det överhuvudtaget levde annat låtspelande parallellt med den av Fredin accepterade eller om den kvävts. (Ramsten 1989:163).

Det är märkbart att det på Gotland inte funnits, eller snarare inte finns kvar, någon "folkligare" låtrepertoar liknande den som funnits i Hälsingland, representerad av spelmän som Hultkläppen, Carl Sved, Erik Ljung m.fl. och som levte i skymundan av den mera virtuosa musiken. I Svante Petterssons Gutalåtar är sagesmännen kanske i större utsträckning spelmän av den sort som saknas i Gotlandstoner, men ändå dominerar låtar av liknande karaktär som de i Gotlandstoner. Möjligen är de virtuosa stildragen mera nedtonade här, men saknas gör de inte. Någon låtrepertoar som markant skiljer sig från den som etablerades i Gotlandstoner finns inte bevarad, även om man kanske kan hitta enstaka spår i uppteckningarna. Ett bra exempel är Noas polska, upptecknad efter spelmannen Albert Nordström från Fårösund. Med sitt ålderdomliga tonspråk, vilket för övrigt gett upphov till polskans namn som sägs var så gammal att den är sedan Noas dagar, är Noas polska ett exempel på en låt som kan tyda på en annan repertoar än den vi idag känner till.

Ett annat drag som inte heller framträder särskilt tydligt i historieskrivningen om de gotländska spelmännen är den "både-och-hållning", Stor betydelse - Låg status, som Gunnar Ternhag diskuterar i sin avhandling om Hjort Anders Olsson. Samtidigt som spelmannen hade en status som just spelman, den som stod för den nödvändiga underhållningen vid festligheterna, så fanns det hos spelmannens omgivning ett förakt för hans leverne. Spelmannen ansågs vara lat och spelade hellre fiol än arbetade, han missbrukade i hög utsträckning alkohol och var populär hos kvinnorna, vilket medförde männens svartsjuka (Ternhag 1992:32, 35-37). Denna låga spelmansstatus tycks inte ha varit lika framträdande på Gotland. Visserligen berättas om flera spelmän som lämnade arbetet på åkern för att gå hem och spela fiol, som hade alkoholproblem o.s.v. Det är inte heller troligt att den samtida omgivningen hade samma romantiskt skimrande inställning till spelmannens leverne, som stod i kontrast till det rådande mönstret i bondesamhället, som kännetecknar mycket av den folkmusikaliska historieskrivningen. Men säkert är att det faktum att många gotländska spelmän kom från samhällets mera välbärgade del bidrog till att spelmannen hade en hög status, och kanske var mera accepterad än i andra delar av landet. Svante Pettersson skriver om spelmännen att "anknytningen till jordbrukets besuttna och socialt väletablerade i övrigt är påfallande stor" och att detta "kan ge en antydning om att Gotland möjligen skiljer sig något från andra landsändar i fråga om spelmannens status" (Pettersson 1988:9). Erik Lindskog uppmärksammar detta faktum, när han efter fem år på Gotland refererar

1908 års spelmanstävling i Visby:

Många av dessa (spelmännen, min anm.) voro ju framstående män hvar i sin hemort, affärsmän och jordbrukare, välbetrodda i allmänna värf. Och dock hade de ej ansett ovärdigt att bredvid så många andra viktiga ting, som kunde uppta deras tid och tankar, gifva en plats åt de gamla polskorna och kadrillerna. Detta är i synnerhet att taga fasta på, ty däraf torde man kunna sluta, att hos Gotlands befolkning i allmänhet finnes något af detta bärande intresse, hvarförutan än så vackra planer och möjligheter försina som bäckar ut i sanden" (Lindskog, citerad i Pettersson 1988:9,10).

Man kan kanske tänka sig att detta upphöjande av spelmannens höga status till följd av dess sociala ställning är ett resultat av det nyväckta intresse för folkmusik vid början av 1900-talet, som först och främst attraherade representanter för borgerligheten. Det råder ingen tvekan om att det även på Gotland förekommit klagan från t.ex. prästerskapets sida "öfver att de af allmogen brukliga lekstugorna urartat på många ställen till supande, dobblande och spelande hela nätterna igenom, hwarpå stundom äfven slagsmål följt" (citerat efter Arwidsson 1989:45). Säkerligen stod spelmannen som en symbol för detta syndfulla leverne. Men det finns också belägg för präster som tog ungdomens nöjen i försvar. Arwidsson redogör för en predikan, riktad till de unga i församlingen, som behandlar det osedliga levernet vid lekstugorna. Predikan innehåller bl.a. följande:

Tron icke, att jag är den, som will förbjuda eller förhindra edra nöjen. Eder ålder, will jag säga, behöfwer och fordrar dom. Och kanske I mången gång funnit och erkännen, att wid de många tillfällen jag är närwarande, vid edra Bröllopp eller annars, fått bidraga att dem lifwa. (Citerat efter Arwidsson 1989:35).

Påståendet om den gotländske spelmannens höga status i jämförelse med sina fastländska kollegor är kanhända en sanning med modifikation, därmed inte sagt att det är ett påstående utan substans.

Hur kommer då Nordergutarnas spelmanslag in i denna historiska tillbakablick? Att Nordergutarna är ett resultat av estradspelet och de ideal som därmed förknippas råder det inget tvivel om. Såväl låtval som arrangemang och framförande visar tydligt att det handlar om musik för estraden. Nordergutarnas spelmanslag kan således sägas vara att barn av sin tid. Men som vi sett så har estradspelets former och ideal rötter längre tillbaka i den gotländska folkmusiken, eller i alla fall den gotländska folkmusiken så som vi känner den idag. Med den vetskapen, är det då fel

att påstå att Nordergutarnas spelmanslag var en logisk följd av den av August Fredin (m.fl.) etablerade bilden av vad som är gotländsk folkmusik? Man kan hävda att Nordergutarna var en självklar del av den gotländska folkmusiktraditionen, kanske inte i den bemärkelsen att man använde sig av äldre spelstilar, men väl att Nordergutarnas konstmusikaliskt präglade utförandep Praxis är en logisk följd av att den gotländska folkmusiken formats av klassiskt skolade musiker, och att det är den delen av gotländsk folkmusiktradition som blivit bevarad. 1964 recenserade Jan Ling skivorna med Nordergutarnas spelmanslag och Svante Pettersson och Sigvard Huldt i Tidskrift för musikforskning. I sin recension sätter han lite grann pricken över i:et i mitt resonemang:

Den gotländska spelmansmusiken har lättare urskiljbara konstmusikaliska mönster än många av fastlandets spelmanstraditioner. Av August Fredins förord till samlingen Gotlandstoner (1933) framgår också hur det under 1800-talet var mycket vanligt med en ömsesidig påverkan mellan bondespelmän och konstmusiker. Detta återspeglas även i de två skivorna, där inte bara melodierna har tydliga senbarocka stildrag utan även de av Elis Hansson utförda arrangemangen. Andra stämman i de av Pettersson och Huldt spelade låtarna är av samma kategori. De underbart vackra melodierna saknar i arrangemang den spontanitet som exempelvis kännetecknar mångt fritt musicerande spelmanslag, men företräder här en direkt fortsättning på denna konstmusikaliskt influerade folkmusikstil. (Ling, citerad i Arwidsson 1989:143).

Nordergutarna och traditionen - en diskussion

Vi skall nu för ett litet tag lämna Gotland och stifta bekantskap med Nordergutarnas kollegor i Leksands spelmanslag. Leksands spelmanslag bildades 1948, samma år som Nordergutarna. Leksands spelmanslags bakgrund påminner också mycket om Nordergutarnas, med rötterna i ett offentligt musikliv bestående av olika amatörorkestrar som spelade marscher, Ouvertyrer, potpurrier m.m. blandat med arrangerade folklåtar. När Leksands spelmanslag bildades bestod repertoaren av låtar arrangerade av tonsättaren Lillebror Söderlundh, arrangemang som verkar ha varit av samma slag som Nordergutarnas. När Knis Karl Aronsson tog över ledningen under 1950-talet omvandlades spelmanslaget "från en notspelande turistensemble till ett spelmanslag med 'ålderdomliga traditioner'" (Ling/Ramsten 1990:232). Vi har redan nämnt de två riktningarna, som enligt Lundberg/Ternhag, spelmanslagen utvecklades i. Leksands spelmanslag

är ett typexempel på de spelmanslag som medvetet sökte sig bort från "kapellens och mässingorkestrarnas repertoarer och arrangemangstekniker", liksom Nordergutarna är det vad gäller den andra riktningen, de spelmanslag som "följde i salongsorkestrarnas spår och arrangerade folkmelodierna i enlighet med ett konstmusikaliskt stilideal" (Lundberg/Ternhag 1996:155). Ling/Ramsten diskuterar en folkmusikalisk historicism, som innebar att spelmanslagen strävade efter och använde sig av äldre spelstilar och samspelsformer. För Leksands spelmanslags del innebar denna historicism att stämmor i terser och sexter fick ge vika för oktavstämmor, s.k. grovt och grant. Dessa oktavstämmor fick ge sken av att vara en av de "ålderdomliga traditioner" som förts vidare i "obruten tradition", trots att Ling/Ramsten inte kunnat finna några som helst belegg för att oktavstämmor överhuvudtaget spelats i Leksandsområdet.

Enligt Ling/Ramsten var Knis Karl Aronsson "en av dem som seglade mellan tradition och förnyelse, mellan minnena från låtar, visor, danser och ceremonier såsom de förmedlats av en äldre generation och forskarnas föreställningsvärld som de förmedlades via statusfyllda medier och vetenskapliga undersökningar" (Ling/Ramsten 1990:225). Med forskarnas föreställningsvärld menas de föreställningar om folkmusiken som redogjorts för i detta kapitelns inledning. Som vi ser finns det likheter mellan Knis Karl Aronsson och Svante Pettersson. Båda är spelmän med "minnen från låtar, visor, danser och ceremonier såsom de förmedlats av en äldre generation", men har också formats av rådande ideal och förställningar om folkmusiken. Men till skillnad från Knis Karl Aronsson och Leksands spelmanslag finner vi hos Nordergutarna ingen liknande traditionsmedvetenhet. Jag har inte funnit några belegg för att Nordergutarna hävdade sig som ett spelmanslag som spelar gotländsk folkmusik i "obruten tradition" eller liknande. Tvärtom har vi sett hur Svante Pettersson uttalat tvivel huruvida Nordergutarna spelade alldeles korrekt, eftersom man använde sig av skrivna arrangemang. Däremot tycks Nordergutarna ofta av sin omgivning fått symbolisera den gotländska folkmusiktraditionen, de har presenterats som "spelmän med tradition" etc. En annan skillnad är att Nordergutarna dog ut med sina medlemmar. Visserligen fungerade spelmän ur en yngre generation som ersättare, däribland barn till medlemmar i spelmanslaget. Men någon medveten nyrekrytering för Nordergutarnas fortlevnad skedde inte, vilket kan jämföras med Leksands spelmanslag där flera generationer spelmän som blivit upplärda av Knis Karl Aronsson fört Leksands spelmanslag vidare. Enligt Catarina Bylund diskuterade man i Nordergutarna om man skulle arbeta för att rekrytera nya medlemmar så att Nordergutarna kunde leva vidare, men att man valde att fortsätta spela tillsammans och lämnade öppet för andra spelmän att plocka upp folkmusiken på sitt sätt:

Jag vet att precis i det här läget när jag var mellan femton och arton, nitton

är så pratade gubbarna mycket om det här med att om dom skulle ha in nytt, och hur dom skulle göra. Men dom kände att dom trivdes ihop och dom ville inte ändra så mycket på sitt sätt att spela för det hade dom ju gjort sedan mitten av 40-talet/.../Men det var ju lite det här, är det ett arv? Och dom bestämde att det här får andra plocka upp/.../ (Catarina Bylund 31/10 2004).

Samtidigt fanns givetvis en vilja hos medlemmarna i Nordergutarna att folkmusiken skulle leva vidare, och som vi sett så var Svante Pettersson väldigt mån om att man skulle spela, oavsett om man spelade bra eller dåligt. Däremot tycks han inte ha drivit på för att det ska låta på något särskilt sätt, till skillnad från t.ex. Knis Karl Aronsson, som medvetet förmedlat ideal och spelstil till sina lärjungar.

Sammanfattningsvis kan man säga om Nordergutarnas spelmanslag att det inte finns några belegg för att de själva hävdade att de på något sätt spelade "traditionellt", och inte heller att de medvetet arbetade för att föra vidare sitt sätt att spela folkmusik till efterföljande generationer. Ändå har vi sett att såväl Nordergutarnas spelmanslag som enskilda medlemmar i laget utan tvekan haft en plats i den gotländska folkmusiktraditionen. Spelmanslaget som en direkt fortsättning på den konstmusikaliskt influerade folkmusik som dominerat på Gotland, och enskilda medlemmar som lärt sig både låtar och spelsätt av äldre spelmän.

Nordergutarnas betydelse för och påverkan av gotländsk folkmusik

Så här långt har vi diskuterat Nordergutarnas traditionsband bakåt i tiden samt hur den samtid Nordergutarna verkade i påverkade spelmanslaget. Men precis som Nordergutarna påverkats och formats av olika ideal så har utan tvekan även Nordergutarna påverkat och format den gotländska folkmusiken. Vilka former tog en sådan påverkan? Vilken betydelse har Nordergutarna haft för den Gotländska folkmusiken? Och finns det någonting kvar av Nordergutarna, kan man tala om en Nordergutarnatradition? Dessa frågor ska vi nu avslutningsvis söka svar på.

Folkmusikens bevarande

Vid tiden för förra sekelskiftet hade flera kulturpersonligheter fått upp ögonen för den musik från bondesamhället som var på utdöende. Genom att arrangera spelmanstävlingar och stämmor, och genom att organiserat teckna ner låtar och visor arbetade man för att bevara den svenska folkmusiken. Namn som Anders Zorn, som tog initiativ till den första spelmanstävlingen, Nils

Andersson, mannen bakom standardverket Svenska låtar, och många andra är intimt förknippade med folkmusikens bevarande. I och med att arbetet för att bevara folkmusik tog form bildades olika organisationer som verkade för folkmusikens bevarande. På Nils Anderssons initiativ bildades folkmusikkommissionen med syfte att uppmuntra insamling och utgivning av folkmusik. Svenska ungdomsringen för bygdekultur har som syfte att tillvarata svensk folkdans, men var också initiativtagare till den första riksspelmansstämman, där man spelar upp för en jury och kan erhålla Zornmärket i guld, silver eller brons. Den som får märket i silver eller guld erhåller också titeln riksspelman. Vid ungdomsringens sommarting 1925 togs initiativ till bildandet av Sörmlands spelmansförbund, som skulle få efterföljare i de flesta landskap. Landskapsförbunden slöt sig sedan samman i Sveriges Spelmäns Riksförbund. I början av 1940-talet bildades de första spelmanslagen, där Dalaföreningens spelmanslag i Stockholm var en tidig stilbildare. Sedan 1940-talet är svenska spelmän i stor utsträckning organiserade i spelmansförbund och spelmanslag.

Vi ser alltså hur arbetet för folkmusikens bevarande institutionaliserades. Det organiserade arbetet för att främja folkmusiken kan sammanfattas i begreppet spelmansrörelsen, som omfattar ”spelmanstävlingar och –stämmor, dansföreningar och spelmanslag, men också den argumentation på ideologisk grund som syftar till att stärka folkmusikens ställning i Sverige” (Lundberg/Ternhag 1996:82). Vi ska här nöja oss med att granska en av dessa organisationsformers betydelse för folkmusikens bevarande, spelmanslagets.

Samtidigt som spelmanslagen kan ses som en organisation för folkmusikens bevarande bör man också se spelmanslagen som en förnyare. Spelmanslagen var någonting nytt, som kunde öka intresset för folkmusik och som populariserade folkmusiken. Vi har tidigare sett hur Matts Arnberg vid Sveriges Radio använde spelmanslagen för att presentera folkmusik i radio, som en introduktion till folkmusiken. Det bästa exemplet på spelmanslagens publika genomslagskraft är Rättviks spelmanslags inspelning av Gärdebylåten, som gavs ut på skiva av Radiotjänst 1949. Gärdebylåten blev en signaturmelodi bland 1950-talets spelmän och användes vid snart sagt varenda spelmansstämma som allspelslåt. Gärdebylåten spelades in på skiva i olika arrangemang och av de mest skiftande grupperingar, och den rönste stor uppmärksamhet även utomlands. Märta Ramsten som ägnat en studie om folkmusik under 1950-talet med Gärdebylåten som utgångspunkt talar om en ”Gärdebylåtsfeber” (Ramsten 1992:79,80). Rättviks spelmanslags inspelning av Gärdebylåten fick stor betydelse för spelmanslagens utveckling, och etablerade begreppet spelmanslag för den stora allmänheten. Under slutet av 1940-talet kan också noteras en topp i antal bildade spelmanslag (Eriksson 2004:101).

Nordergutarnas spelmanslag som bildades vid denna tid kan utan tvekan sägas ha haft fördel av den uppmärksamhet som folkmusiken fick genom radion och Gärdebylåten. Nordergutarna

blev en del av en musikalisk offentlighet som inför gotlänningarna visade att den gotländska folkmusiken hade ett värde, den var värd att spelas in på skiva och sändas i radio. Genom radion kunde Nordergutarna ”med den äran föra den gotländska folkmusikens toner till seger och erkännande” som en artikel i Gotlandspressen i samband med Svante Petterssons 50-årsdag konstaterar. Det faktum att Nordergutarna bildades i ett uppsving för spelmannslagen och vid en tid då Sveriges Radio gav spelmannslagen utrymme hade därmed en betydelse, dels för Nordergutarna själva som fick en start i karriären och snabbt uppmärksammades i radio och på skiva, men även en betydelse för den gotländska folkmusiken i sig självt som genom Nordergutarna kunde visas upp för gotlänningarna och ges ett värde, våran folkmusik är någonting att ha, den spelas i radio och på skiva, den har fått ett erkännande. Med viss stolthet konstaterar signaturen Svejde i en av gotlandstidningarna, som ägnar en artikel åt Nordergutarnas skivinspelning hos Radiotjänst, att ”vad som spelas in väljs med största omsorg och – till glädje för gotlänningarna i allmänhet och herrarna på bilden här ovan i synnerhet – väljs spelmännen bland landets yppersta”.

Med all sannolikhet hade denna uppmärksamhet kring Nordergutarna en positiv inverkan för den gotländska folkmusiken. Det finns inga belägg för att bildandet av Nordergutarna och det massmediala utrymme de fick resulterade i ett ökat intresse för att spela folkmusik, tvärtom uttrycker Nordergutarna i olika tidningsartiklar en oro för att återväxten bland spelmännen är dålig. Däremot så fick gotlänningarna genom Nordergutarna kännedom om att det faktiskt existerade en gotländsk folkmusik, den gotländska folkmusiken blev rentav synonymt med Nordergutarnas spelmannslag.

Låt oss återigen återknyta till radions roll i populariseringen av folkmusiken och lansering av spelmannslagen. Märta Ramsten konstaterar att ”folkmusikprogrammets form och valet av inslag i dessa haft betydelse för smak- och idealbildning hos lyssnare och aktiva folkmusikutövare /.../” (Ramsten 1992:80). Detta kan i hög grad sägas gälla Gotland. Det faktum att Gotland, ett litet landskap med litet innevånarantal och med relativt få verksamma folkmusikutövare, berikas med ett spelmannslag som når nationell uppmärksamhet har kanske haft den innebörden att gotländsk folkmusik blivit ett med Nordergutarnas spelmannslag. Även om t.ex. Bäckstädetrion, som verkade under samma tid, spelade på ett helt annat sätt än Nordergutarna hade dom aldrig samma genomslagskraft. Man kan alltså säga att i och med Nordergutarnas popularitet skedde en likriktning inom den gotländska folkmusiken⁵. Med några ord från uppsatsens informanter kan vi belysa denna likriktning. Anna-Karin Renard berättar:

⁵ Vilket i och för sig inte är särskilt märkvärdigt. Sådant händer ofta när en person eller gruppering får inflytande över ett visst område. Vi har tidigare sett hur t.ex. Nils Anderssons personliga värderingsgrunder för vad som är folkmusik påverkat standardverket Svenska Låtar.

Jo det var faktiskt så att jag som aldrig hört någonting annat, jag hade aldrig reflekterat om dom spelade rätt eller fel eller någonting. Det var det jag hade hört, det var gotländsk folkmusik. (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Catarina Bylund berättar att hon upplevde folkmusiken på ett helt nytt sätt när hon flyttade till Stockholm:

Då gick man ju på Mariahissen, och plötsligt var det en helt annan sak, det var ju inget snack om att man skulle spela efter noter, utan man lärde sig gehörmässigt. Och du kom på det här att man dansade, att det var bruksmusik, att den fungerade till det. Det hade jag ju aldrig sett, det hade aldrig varit någon dans på Gotland. (Catarina Bylund 31/10 2004).

Håkan Renard, som flyttade till Gotland på 1980-talet och av naturliga skäl inte vuxit upp med Nordergutarna, har närmat sig den gotländska på annat sätt, men kan ändå berätta hur han upplevt att många anser att Nordergutarna ÄR gotländsk folkmusik:

Det är väl sådant jag hört sedan jag träffade Anna-Karin, då har jag kommit in i sådana kretsar som säger att det här är gotländsk folkmusik, punkt slut. Om det ska vara snyggt då ska man spela som Nordergutarna. Och jag har träffat hur många som helst som vill dra igång spelmanslag som låter som Nordergutarna och vill använda deras stämmor och arr. (Håkan Renard 7/11 2004)).

Vi har alltså sett hur Nordergutarnas spelmanslag haft en roll i att lyfta fram den gotländska folkmusiken inför den gotländska allmänheten. Nordergutarna gav den gotländska folkmusiken ett ansikte, och satte därmed standarden för hur gotländsk folkmusik skulle låta. Det säger sig självt att det förr eller senare måste komma en folkmusikalisk motreaktion...

Nordergutarna – motpol i nyskapandet

Vi har tidigare i uppsatsen diskuterat 1970-talets folkmusikvåg, och hur denna innebar en reaktion mot det tidigare etablerade sättet att spela folkmusik. Med det tidigare etablerade sättet att spela folkmusik menas i princip spelmanslag med arrangerade stämmor, som var den förhärskande samspelsformen innan 1970-talet. Som vi sett så hade Nordergutarnas spelmanslag en stor påverkan på den gotländska folkmusikens utformning, i och med att Nordergutarna var så gott som ensam herre på täppan och rönste stor uppmärksamhet, både lokalt och nationellt.

Eftersom Nordergutarna i hög grad symboliserade den etablerade formen för att spela gotländsk folkmusik så föll det sig naturligt att det också formades en motreaktion mot den riktning inom folkmusiken som Nordergutarna representerade. Nordergutarna har på så sätt spelat en viktig roll i nyskapandet inom gotländsk folkmusik, även om denna påverkan med all säkerhet var omedveten från Nordergutarnas sida. Det är, som Anna-Karin Renard säger, att ”hade inte Nordergutarna funnits då hade dom ju inte haft något att protestera mot” (Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Vi skall nu, utifrån de av mina informanter som är inflyttade till Gotland, och sålunda haft ett utifrån- perspektiv på den gotländska folkmusiken, ge några exempel på hur Nordergutarna fungerat som en antites i nyskapandet inom den gotländska folkmusiken.

Bengt Arwidsson flyttade till Gotland 1979, och hade då främst spelat irländsk folkmusik. Han berättar om ett av sina första möten med gotländsk folkmusik:

1980 var det nog, så var jag på en spelmansstämma där jag tyckte det var så konstigt, för alla kom dit med sina instrument i fodral, å så började det klockan ett, å så gick folk upp en eller ett par i taget på scenen och spelade, å sen gick dom ner igen och packa ner fiolerna. Så det var liksom en ren uppvisning, å så höll det på mellan klockan ett å klockan tre eller fyra beroende på hur mycket folk det var å så där. Å sen var de slut å så drack man kaffe till då, en sån där eftermiddagsstämma. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Bengt Arwidsson jämför det med sina tidigare erfarenheter av folkmusik, ”jag hade ju varit på såna här stämmor som Ransäterstämman och Delsbostämman och Bingsjöstämman å såna stämmor där man höll på liksom dygnet runt i flera dar”. Väl etablerad på Gotland noterade Bengt Arwidsson Nordergutarnas spelmanslag, som spelade ”det som var traditionellt sedan 1940-talet”.

Men jag tänkte att det måste ju finnas några andra som spelar på ett annat sätt, på det sättet som jag var van vid från Stockholm, det här nya folkmusikvågsättet så att säga. Där man spelade överallt och liksom mera direkt på så där, inte så arrangerat. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Bengt Arwidsson kunde snart etablera kontakter med spelmän ur en yngre generation, däribland Dag och Lena Franzén samt Jan Ekedahl, som ”spelade på ett mera modernt sätt”. Men trots att det fanns yngre spelmän som representerade folkmusikvågen upplevde Bengt Arwidsson att det

inte fanns några tillfällen att träffas och spela. Som ett resultat av detta togs initiativ till att bilda föreningen bygdegårdsdansarna, med ambitionen att dels ge möjlighet att spela till dans, och dels vara en mötesplats för musiker som spelade på ”folkmusikvågsättet”. Vi har tidigare presenterat bygdegårdsdansarna, och där funnit att arbetet med att återuppliva dansen medförde ett sökande efter en lättare och mera dansanpassad repertoar av gotländska låtar. Man fann också att ”det låg ju massa låtar under den här Nordergutarnarepertoaren och väntade på att luftas igen”.

Bengt Arwidsson berättar vidare hur han, tillsammans med bl.a. Jan Ekedahl, botaniserade i det gotländska folkmusikmaterial som fanns tillgängligt, i August Fredins Gotlandstoner och i olika arkiv. Dessutom uppmärksammade man de gotländska visorna, som fanns tillgängliga dels i Gotlandstoner, men också i Svante Pettersson och Ragnar Bjersbys Gutavisor. De gotländska folkvisorna hade dittills sin främsta hemvist i visgruppen Ymsedere, som leddes av Svante Pettersson och var folkvisornas motsvarighet till Nordergutarnas spelmanslag. I och med upptäckten av det omfattande material av gotländsk folkmusik som fanns tillgängligt ställdes också frågan, vad går att göra med det:

Och där var vi ju intresserade som var lite yngre då, kanske mellan 20 och 30 år och hade liksom andra ideal som kom från den nya folkmusikvågen, det gjorde ju att vi funderade på om man kunde göra det på ett annat sätt kanske, och började botanisera i det här materialet och bildade den här gruppen sen, Gunnfjauns kapell. (Bengt Arwidsson 11/10 2004).

Här ser vi hur drivkraften att göra någonting nytt av den gotländska folkmusiken, något som skiljer sig från det redan etablerade, resulterade i ett aktivt arbete för att återuppliva folkmusiken som dansmusik. Detta arbete innebar också sökandet efter en annan repertoar än den som representerades av Nordergutarnas spelmanslag. Sökandet efter gotländskt folkmusikmaterial, och viljan att göra någonting nytt av det, resulterade även i bildandet av Gunnfjauns kapell, idag en etablerad och välkänd folkmusikgrupp. Gunnfjauns kapell är ett bra exempel på ”folkmusikutövare inom den nya folkmusikvågen som ville använda den gamla musiken för att utveckla en ny ‘egen’ svensk folkmusik“ (Lundberg/Ternhag 1996:85).

Håkan Renard flyttade till Gotland 1982, men hade sitt första möte med gotländsk folkmusik under en cykelsemester på Gotland något år tidigare. Hans berättelse är nästintill identisk med Bengt Arwidssons:

Jag hade bestämt med en kompis att vi skulle åka på cykelsemester på Gotland, och bokat in oss på en spelmansstämma, som vi trodde att det var, på Lojsta slott, där vi hamnade och tältade kvällen innan. Och sen så stod vi

spelklara när alla spelmän dundrade in och gick raka vägen upp på scenen och så spelade dom sitt program och sen åkte dom hem, och vi satt kvar där och undrade vart alla tagit vägen. Så att egentligen var väl det här min allra första kontakt med gotländsk folkmusik. (Håkan Renard 7/11 2004).

När Håkan Renard sedan flyttade till Gotland för att studera på Hemse folkhögskola fick han kontakt med gotländsk folkmusik via Jan Ekedahl och Gunnfjauns kapell, d.v.s. den nyriktning inom folkmusiken vi redogjort för ovan.

Håkan Renard berättar hur han genom sitt arbete på kommunala musikskolan, eller kulturskolan som det numera heter, upplevt Nordergutarnas spelmanslag som en norm för hur folkmusik ska låta, som han fått arbeta för att bryta sig ur:

Och sen då den kopplingen jag har till, då jag allra först får koll på hur betydelsefulla det här spelmanslaget är, det är väl när jag började jobba på kulturskolan, eller musikskolan som det hette då. Han som var rektor där hade något ungdomsspelmanslag, och då använde man dom här arren och plockade fram deras gamla stämmor och ställde fram dom till eleverna som spelade det. Så det var ju som att ibland spelade dom här eleverna i klassiska orkestrar och ibland i spelmanslag, och det var inte så stor skillnad, för man ställde upp noter på notställ och det var Nordergutarnas låtar, det var liksom att Nordergutarna var någon slags norm hur folkmusik skulle spelas kan jag känna, även på musikskolan, där jag startade. Det var som att man skulle ärva en undervisningsmetod då också, man skulle ha ett spelmanslag och så skulle man spela som Nordergutarna, man skulle spela deras arr. (Håkan Renard 7/11 2004).

Håkan Renard menar vidare att det är självklart att musiken måste förändras, och säger att han själv varit en pådrivande faktor i den riktningen:

Musiken är ju tvungen att ändra sig hela tiden någonstans, eller det måste ju, musiken måste ju ändras efter personerna som spelar och efter influenser som har kommit upp. Och jag kan ju kanske känna att jag har stått lite för den attityden, men det är ju kanske, det har ju handlat om att rättfärdiga sig själv också, att hävda att man kan spela gotländsk musik på ett annat sätt också, så har man fått slagits för det kanske, och allra helst eftersom jag har fått slagits för det på musikskolan också där man också har fått bryta sig ur någonting självklart, har jag nog upplevt att jag har fått göra. (Håkan Renard 7/11 2004).

Vi har här sett några exempel på hur den norm Nordergutarna representerat utgjort motpol i nyskapandet inom folkmusiken. Tack vare detta nyskapande finns det inom folkmusiken idag en betydligt större spännvidd. Den likriktning som gjorde sig gällande innan 1970-talets folkmusikvåg är idag ett minne blott. Bengt Arwidsson redogör för hur formerna för att framföra folkmusik förändrades från 1970-talet och framåt:

Idag finns på Gotland en stor spännvidd inom folkmusikområdet. Före 1970 fanns i stort sett bara utövare i två kategorier – den enskilde spelmannen och det arrangerade spelmanslaget. Idag finns det utövare i många kategorier – från den enskilde spelmannen över allspelslaget, dansspelmanslaget och det arrangerade spelmanslaget till folkmusikgruppen. (Arwidsson 1989:137).

Vad finns kvar?

Ovanstående citat har numera femton år på nacken. När det skrevs var såväl Nordergutarnas spelmanslag som Olof Bobergs spelmanslag ännu aktiva, d.v.s. de som representerade det ”arrangerade” spelmanslaget. Idag finns inga sådana spelmanslag på Gotland. Det finns visserligen flera aktiva spelmanslag, men inget av samma karaktär som Nordergutarna. Dagens gotländska spelmanslag har flera instrument än bara fioler och använder inte lika avancerade arrangemang. Men som vi sett så har Nordergutarnas spelmanslag haft en normbildande inverkan på den gotländska folkmusiken. Därför måste givetvis frågan ställas, vad finns kvar av Nordergutarnas spelmanslag idag? Följande meningsutbyte mellan Håkan och Anna-Karin Renard sammanfattar på ett bra sätt vad som lever kvar av Nordergutarna:

HR: Det finns stämmor kvar, som dyker upp här och där. Som när man spelar med folk som har någon slags koppling till Nordergutarna eller hört inspelningar så visst dyker det upp Nordergutsstämmor. Men det dyker ju inte upp hela arrangemang. Men fragment av Nordergutarna dyker upp. Och sen så kanske det finns kvar en viss spelstil också, som till och med man själv har färgats av, kan jag liksom tro.

AKR: Säger du och tittar på mig. Åtskilliga är dom gånger vi ska spela dom där låtarna, och så vill jag dra ut på tonerna, för det är det enda jag har hört. Och du säger, nej det ska va snabbare här, det ska va jämnare...

HR: Jo när man hör Gotländsk brudmarsch där i andra repriserna, så otroligt många har det hängat där som kommer ifrån Nordergutarna.

AKR: Skålstycket ska vi inte tala om.

HR: Nä visst, fraseringar och sånt det finns ju absolut kvar, fraseringar och

vissa stämmor och visst spelsätt. (Håkan & Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Att sådana ”rester” av Nordergutarna lever kvar har även Jens Ramnebro observerat. I en deltagarobservation av ett framträdande med folkmusikgruppen Sjona Vroktaniemi noterar han i den inledande låten, Skaffarepolskan, att ”den stämma som Jonas spelar har han hämtat från Nordergutarnas stråkarangemang av Skaffarepolskan” (Ramnebro 2004:35). Fiolspelaren Jonas Sundberg har inga direkta kopplingar till Nordergutarnas spelmanslag, utan den andrastämma han spelar i andra repriserna till Skaffarepolskan har han förmodligen hört på skiva eller av andra spelmän och lagt på minnet. På så vis kan man kanske säga att ett arv fortlever efter Nordergutarnas spelmanslag.

Sammanfattning

Men det finns mer än bara stämmor och spelsätt kvar efter Nordergutarnas spelmanslag. Även olika arrangemang där Nordergutarna var huvudattraktionen har levt vidare. 1962 arrangerades ”Gotländsk sommarnatt” för första gången, ett arrangemang med underhållning av Nordergutarnas spelmanslag, EKV-kören och folkdanslag. Programmet framfördes ett antal gånger på olika platser under sommaren (Arwidsson 1989:89). Gotländsk sommarnatt anordnas fortfarande en gång varje sommar på Groddagården i Fleringe, nu med namnet gotländsk sommarkväll. En av arrangörerna är Norra Gotlands Folkdansgille. På sin hemsida presenterar man en historik över Gotländsk sommarnatt, och man är noga med att påpeka de historiska banden, både till Groddaspelmännen och till Nordergutarnas spelmanslag:

Groddagårdens förening har försökt att hålla på musiktraditionerna. Ganska snart efter starten började man varje sommar ordna fester med musik, dans och sång. Under Svante Petterssons ledning framfördes här under många år Nordergutarnas Spelmanslag, EKV-kören och folkdansare programmet Gotländsk sommarnatt. Sedan detta spelmanslag och kören upplöstes har nya krafter tagit vid och man kan fortfarande varje sommar njuta av folkmusik, sång, poesi och folkdans här vid Grodda. Under dessa kvällar lever den gamla gården upp igen. Stora åhörarskaror söker sig hit och Grodda blir åter centrum för Gotländsk musik. Liksom hos skalden Gustav Larsson går våra tankar osökt till spelansgården Grodda när vi hör sockennamnet Fleringe. Namnet Gotländsk sommarnatt ändrades till Gotländsk sommarkväll efter Svantes bortgång, och blev till en minneskväll. Varje sommar, i mitten på Juli, där det fortfarande är samma tema som från ursprunget. Numera är det Norra Gotlands Folkdansgille, Groddakören,

Slite Spelmanslag och Studieförbundet vuxenskolan norra avd som står för arrangemanget.

Den orkidéresa vi tidigare stiftat bekantskap med arrangeras fortfarande. Numera är det Håkan och Anna-Karin Renard som ansvarar för musikunderhållningen. När dom berättar om tillvägagångssättet får vi ett koncentrat av de olika betydelser Nordergutarna haft för den gotländska folkmusiken och som diskuterats i detta kapitel. Orkidéresan var ett av Nordergutarnas årliga arrangemang där deras uppgift var att representera den gotländska folkmusiken. När Nordergutarna inte längre finns kvar skapas förväntningar på dem som tagit över deras roll, det ska helst vara som på Nordergutarnas tid. Men Håkan och Anna-Karin är noga med att påpeka att man gör sin egen grej av det. Genom Catarina Bylund finns ändå Nordergutarna med på ett hörn:

AKR: Och fått kämpa med svärfar⁶ varje år i samma resa, "När Nordergutarna spelade den här..."/.../Håkan har varit så modig här nu då att han har bytt ut några av låtarna. Och efter en så där fyra fem år nu börjar pappa faktiskt tycka att dom är ganska trevliga dom också, men "det här är dock ändå den vackraste polskan" kan han säga/.../Fast vi försöker verkligen göra något eget av det, det blir olika stämmor varje år och det är lite olika folk som är med. Tina Bylund brukar ju vara med då, och då brukar pappa alltid presentera henne som den sista som är kvar av Nordergutarna typ. Hennes pappa var ju med, Bengt Endrell, så hon var ju också med där på slutet. Så hon får stå för den delen, vi är liksom bara så här kuriosa.

HR: Och där smyger det ju in Nordergutsstämmor, blandade med våra egna. (Håkan & Anna-Karin Renard 7/11 2004).

Avslutande reflexioner

Det som diskuterats i denna uppsats kan kort sammanfattas som lokala varianter på ett nationellt tema. Folkmusikens 1900-talshistoria är densamma i hela Sverige. Min avsikt har varit att placera in den gotländska folkmusiken, genom Nordergutarnas spelmanslag, i denna historia, inte bara för att konstatera att folkmusikutvecklingen på Gotland sett likadan ut som i övriga Sverige, utan också för att se på skillnader. Något som framförallt fångat mitt intresse har varit föreställningen att den gotländska folkmusiktraditionen skulle vara död. Jag konstaterar i kapitel fyra att

⁶ Här åsyftas Anna-Karins pappa Erik W Olsson som är drivkraften bakom orkidéresan, och var så även på Nordergutarnas tid.

föreställningen inom folkmusiken att man skall lära låtar och spelsätt från äldre spelmän inte stämmer på dagens Gotland. Det finns få eller inga spelmän som hävdar hur de gotländska låtarna spelats av äldre spelmän. Den pessimistiskt sinnade vill kanske därför hävda att den gotländska folkmusiktraditionen är död. Men utifrån den definition av traditionsbegreppet jag använt kan man istället hävda att den gotländska folkmusiken bara sökt andra vägar för sin fortlevnad.

Idén till diskussionen kring vad som är gotländsk folkmusiktradition fick jag när jag läste Jan Lings klassiska bok *Svensk Folkmusik*. Ling hänvisar till August Fredins uppgifter i *Gotlandstoner* om hur musikaliska högreståndspersoner, som jämte konstmusik även spelade folkmusik, påverkade den gotländska folkmusiken så till den höga grad att spelmännen "knappst kände igen sina kära låtar". Ling konstaterar att "på liknande sätt har säkerligen dialektala spelsätt suddats ut i andra trakter av vårt land, vilket knappast uppvägs av att man gjorde vissa framsteg i tekniskt avseende" (Ling 1964:69,70).

Vi ser här ett typiskt exempel på de krav på folkmusikens genuinitet som tidigare varit vägledande för folkmusikforskare, men som idag övergivits, med all säkerhet även av Jan Ling som än idag är en obestridd auktoritet på folkmusikområdet. Idag hävdar istället musikforskaren att folkmusik och konstmusik inte är varandras motsatser, utan "två sammantvinnade grenar på samma träd" (Lundberg/Ternhag 1996).

Det är denna utgångspunkt jag haft i mitt arbete även om det givetvis är intressant att leka med tanken hur en eventuellt annan folkmusiktradition på Gotland sett ut, undanträngd av den mera konstmusikaliskt influerade vi idag känner till.

Med vetskapen om den stora påverkan konstmusiken haft på den gotländska folkmusiken har det inte varit särskilt svårt att placera in Nordergutarnas spelmanslag i en traditionsprocess. Nordergutarna blev en "direkt fortsättning på denna konstmusikaliskt influerade folkmusikstil", som Jan Ling konstaterar i en redan citerad skivrecension. Det gäller inte bara Nordergutarnas spelmanslag, utan även andra gotländska spelmanssammanlutingar som Olof Bobergs spelmanslag och Gotlands spelmansförbund. En konstmusikaliskt influerad folkmusik där flera konstmusiker haft en stark ställning tillsammans med det faktum att folkmusiken ofta framfördes i enlighet med konstmusikaliska ideal när den gavs offentligt utrymme har bidragit till att den gotländska folkmusiken kanske i högre grad än i andra landskap präglats av konstmusikaliska ideal åtminstone fram till 1970-talets folkmusikväg.

Men anledningen till att jag valt Nordergutarnas spelmanslag som utgångspunkt i min studie har inte enbart varit det faktum att de varit företrädare för en direkt fortsättning av en konstmusikaliskt influerad folkmusikstil. Det är framförallt det faktum att Nordergutarnas

spelmanslag genom den ställning de lyckades uppnå varit nästintill synonymt med gotländsk folkmusik som varit utgångspunkten för denna uppsats. Kanske är Nordergutarnas ställning som de självklara representanterna för gotländsk folkmusik inte lika självklar idag, men jag vill ändå hävda att mycket av denna uppfattning finns kvar än idag. Hos oss som är aktiva folkmusiker finns vetskapen om att Nordergutarnas spelmannslag funnits och haft en stor betydelse för folkmusiken närvarande, även om, som för min egen del, många har börjat spela folkmusik långt efter Nordergutarna upphört existera. Under arbetet med denna uppsats har jag stött på uppfattningen hos många jag pratat med att Nordergutarna, det var vad man kände till om Gotländsk folkmusik. Genom att Nordergutarnas spelmannslag bildades i en tid då spelmannslagen fick stor genomslagskraft i Sveriges Radio, genom Rättviks spelmannslags inspelning av Gärdebylåten och Matts Arnbergs arbete för att lyfta fram folkmusiken, uppnådde Nordergutarna en popularitet som ingen av deras gotländska motsvarigheter kunde mäta sig med. Nordergutarnas spelmannslag framträdde i radio, spelades in på skiva, och spelade flitigt både på Gotland och på fastlandet.

Min tes har varit att genom den popularitet Nordergutarnas uppnådde har de också påverkat den gotländska folkmusiken. Denna påverkan har jag delat in i tre delar:

1) Nordergutarna som ett uttryck för folkmusikens fortlevnad i en tid då folkmusiken levde i skymundan av andra musikstilar. Spelmannslagen var en metod för att popularisera folkmusiken, och Sveriges Radio blev det forum där spelmannslagen gavs en framträdande plats. I och med den popularitet Nordergutarna tillskansade sig sattes det mer eller mindre likhetstecken mellan Nordergutarnas spelmannslag och gotländsk folkmusik.

2) Nordergutarna som motpol i nyskapandet inom folkmusiken. 1970-talets folkmusikvåg var i mångt och mycket en reaktion mot det etablerade sättet att spela folkmusik. I och med den starka ställning Nordergutarna hade i den gotländska folkmusiken var det kanske inte så konstigt att drivkraften för den nya generationen folkmusiker att skapa något som inte var som Nordergutarna. Nordergutarna spelade arrangerad folkmusik för en lyssnande publik, folkmusikvågens musiker letade aktivt efter en annan repertoar, och man strävade efter att återge folkmusiken sin funktion som dansmusik, för att ge exempel på skillnaderna. På så sätt hade Nordergutarna en stor roll i nyskapandet inom gotländsk folkmusik, förmodligen utan att vare sig de själva eller folkmusikvågens musiker var medvetna om det.

3) Kvarlevor av Nordergutarnas spelmannslag. Det handlar dels om fragment av Nordergutarnas arrangemang, i form av spelsätt, fraseringar och stämmor som lever sitt eget liv bland folkmusiker och dels om olika arrangemang där Nordergutarna stod för underhållningen.

Ett underliggande syfte med uppsatsen är kanske av mer personlig karaktär. Jag började spela

folkmusik när jag gick på gymnasiet, och ganska snabbt blev intresset för gotländsk folkmusik det dominerande. Jag har aldrig träffat Svante Pettersson eller någon av de andra medlemmarna i Nordergutarnas spelmanslag, och inte heller några av de andra spelmän, Karl Hägg, Patrik Nilsson m.fl. som nämnts i denna uppsats. Ändå kan jag känna att dom finns närvarande i musiken. Äldre spelkamrater hänvisar till Svante Pettersson eller berättar anekdoter om Nordergutarnas spelmanslag. Spelmännen har jag sett på bild och hört på inspelningar. Genom uppteckningar lever deras låtar vidare. Den här uppsatsen har varit ett sätt för mig att lära känna en del av de gotländska spelmännen, kanske framförallt Svante Pettersson, och att få en levande bild av hur folkmusiklivet på Gotland har sett ut. Min förhoppning är givetvis att även andra intresserade skall lära känna de spelmän, och den epok i Gotlands folkmusikhistoria, som passerat revy i denna uppsats.

Källor

Litteratur

- Arwidsson, Bengt, 1989. "Folkmusikens historia på Gotland". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*. Visby: Gotlands fornsal.
- Arwidsson, Bengt, 1989. "Gotländsk folkmusikbibliografi". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*. Visby: Gotlands fornsal.
- Eriksson, Karin, 2004. *Bland polskor, gånglåtar och valser - Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet.
- Fredin, August, 1933. *Gotlandstoner*. Stockholm: PA Nordstedt & söner
- Häggström, Anders, 2000. *Levda rum och beskrivna platser - former för landskapsidentitet*. Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Ling, Jan, 1994. "Folkmusik - en brygd" I: Ronström & Ternhag (red). *Texter om svensk folkmusik - Från Haeffner till Ling*.
- Ling, Jan, 1964. *Svensk folkmusik - Bondens musik i helg och söcken*. Stockholm: Prisma.
- Ling, Jan & Ramsten, Märta, 1990. "Tradition och förnyelse i svensk folkmusik". I: Ronström (red). *Musik och Kultur*. Lund: Studentlitteratur.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, 1996. *Folkmusik i Sverige*. Gidlunds förlag
- Pettersson, Svante, 1988. *Gutalåtar*. Slite: Wessmans musikförlag.
- Ramsten, Märta 1989. "Säve, Fredin, Pettersson - tre folkmusikinsamlare på Gotland". I: Herlin Karnell & Kyhlberg (red). *Gimainsket u bänsket - folkmusikens historia på Gotland*.

Visby: Gotlands fornsal.

Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Roempke, Ville, 1977. "Lyssna till toner från hembygd och fädernesland. Om estradspelets framväxt i svensk spelmanshistoria". I: *Sumlen, årsboken för Svenskt visarkiv och samfundet för visforskning*. Stockholm.

Ternhag, Gunnar, 1992. *Hjort Anders Olsson - spelman, artist*. Hedemora: Gidlunds bokförlag.

Uppsatser

Johansson, Wictor, 2004. *Groddavalsen, Gotlands landskapslåt*. B-uppsats i musiketnologi. Umeå universitet.

Ramnebro, Jens, 2003. *De gotländska låtarna, hur har de det nuförtiden?* C-uppsats i Etnologi, Högskolan på Gotland.

Intervjuer

Intervjuer utförda i egen regi:

Bengt Arwidsson, intervjuad 11/10 2004.

Björn Björn & Katarina Björn, intervjuad 1/11 2004.

Catarina Bylund, intervjuad 31/10 2004.

Anna-Karin Renard & Håkan Renard, intervjuad 7/11 2004.

Intervjuerna inspelade, i författarens ägo.

Intervjuer utförda av Svenskt Visarkiv:

Arthur Bäckstäde (SVA BA 1961)

Gustaf Johansson (SVA BA 1964-65)

Svante Pettersson (SVA BA 3885-89)

Arthur Bäckstäde och Gustaf Johansson intervjuades av Gunnar Ternhag 1975, och Svante Pettersson intervjuades av Märta Ramsten 1988. Intervjuerna arkiverade på Svenskt Visarkiv.

Fonogram

- Gotland i ord och ton.* Mixette studion Hemse (MXLP01), 1969. Nordergutarnas spelmanslag, Olof Bobergs spelmanslag m.fl.
- Gotlandstoner - unika folkmusikinspelningar 1907-1957.* Schilling records, 1991. Bäckstädetrion m.fl.
- Gotländskt bondbröllop.* Wessman & Pettersson skivor, Visby (wp-003), 1979. Bengt Endrell & Catarina Endrell (Bylund) m.fl.
- Gutepolskan och andra låtar komponerade av Svante Pettersson.* Wessmans musikförlag (MX LP 08), 1978. Torsten Nilsson & Svante Pettersson.
- Mair musik på gotländska.* Wessman & Pettersson (WP-001), 1977. Jan Ekedahl, Dag Franzén & Lena Franzén m.fl.
- Meikäläisiä – folk som vi.* Manifest (MAN 006), 1976. Norrlåtar.
- Musik på gotländska.* Wessman & Pettersson (WP-001), 1977. Nordergutarnas spelmanslag m.fl.
- Spelmanslåtar från Gotland.* Sonet 1969. Svante Pettersson & Sigvard Huldt.
- Svensk Folkmusik - Gotland.* Radiotjänst (RAEP 21), 1960. Nordergutarnas spelmanslag.
- Svante Pettersson.* Sjelvar records (SJE CD 13), 2000. Svante Pettersson.
- Gardru gar ei marki - toner från en ö.* Mixett produktion (MXLP07), 1977. Ymsedere.
- Vad gör egentligen algerna på vintern?* (SCAM LPS-L 001), 1974. Folklynnnet, Stamp Från Kön m.fl.

Tidningsartiklar

- Hittills har de forskande spelmännen kunnat rädda de bästa uppgifterna i arkiven.* Gotlands Allehanda, 1/3 1965.
- Nordergutarna fyller 25 och firas i sommar med spelmansstämma.* Gotlands Tidningar, julnummer 1972.
- Spelman i talarstol: "Vi är för mycket musiksnobbar för att erkänna vår folkmusik".* Tidning och utgivningsdatum okänt.
- Spelmannen från Lärbro skrev århundradets schlager.* Gotlands Tidningar, 18/10 1969.
- Svante Pettersson femtio år.* Tidning okänd, 1971.
- Svante Pettersson & Co. blev "plattcharmörer" på fredagen.* Tidning okänd, 29/10 1949.

Hemsidor

- Gotlands spelmansförbund.* <http://www.musikpagotland.org/spelmansforbundet> (10/1 2005).
- Norra Gotlands folkdansgille.* <http://homepage.calypso.net/~ci-16558/> (10/1 2005).
- Slite Spelmanslag.* <http://www.slitespelmanslag.se/> (10/1 2005).