

STM 2000

**Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk
– med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger**

Av Gunnar Ternhag

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk

– med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger

Av Gunnar Ternhag

Två viktiga inslag i musikkivet runt sekelskiftet 1900 var uppteckning av folkmusik och tonsättning av folkmusikbaserade verk. Vilket samband fanns mellan dessa båda aktiviteter? Den frågan skall behandlas på följande sidor. I fokus står två gestalter, folkmusiksamlaren *Karl Tirén* (1869–1955)¹ och tonsättaren *Wilhelm Peterson-Berger* (1867–1942).² Tirén och Peterson-Berger var nära vänner under en följd av år. I deras musikaliska och litterära verk, i deras korrespondens går det att följa arbete och tankar.³ Härigenom är det möjligt att undersöka det inflytande Tirén hade på Peterson-Berger – och tvärtom. Artikeln handlar således varken om Tiréns folkmusikinsamling eller om Peterson-Bergers folkmusikbaserade tonsättningar (åtminstone inte huvudsakligen), utan om förhållandet mellan dessa båda verksamheter. Utifrån detta konkreta fall skall den inledande frågan så småningom diskuteras i mer allmänna termer.

Tirén och Peterson-Berger

Ungdomsår

Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger möttes första gången sommaren 1889 i Tiréns föräldrahem i Oviken. Peterson-Berger hade under studieåren i Stockholm

-
1. Om Karl Tirén och hans insamling av jojk, se Ternhag 2000 och där anförd litteratur. Se även Stenman 1994, 1996, 1997.
 2. Litteraturen om Wilhelm Peterson-Berger är omfattande. För biografiska översikter, se Carlberg 1950 och Hedwall 1983b. I det sistnämnda arbetet återfinns en relativt utförlig bibliografi (s. 96). En sammanställning av äldre litteratur finns i Davidsson 1948 s. 119ff. Fredbärj 1937 innehåller en förteckning över Peterson-Bergers musikaliska och litterära verk.
 3. Karl Tiréns efterlämnade material, där korrespondens och musikalier ingår, finns hos Dialekt, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Se Lundmark 1996. Korrespondensen till och från Wilhelm Peterson-Berger har ordnats av brorsonen Telemak Fredbärj. Den bildar ett eget arkiv i Statens musikbibliotek.

lärt känna Karl Tiréns båda äldre bröder Lars och Johan Tirén (1853–1911). Umgänget dem emellan bars av musiken – både lantmätaren Lars och konstnären Johan spelade fiol. Men de delade också ett intresse för fjällvärlden. ”Musiken är här min fjällluft”, skriver Johan Tirén kännetecknande från Stockholm till Peterson-Berger.⁴

Vänskapen med Johan Tirén var inte utan betydelse för den unge Peterson-Berger musikaliska utveckling. De spelade en hel del tillsammans i Stockholm, både Peterson-Berger och andras. Peterson-Berger har själv erkänt vännens inflytande genom att tillägna Johan Tirén inte mindre än tre verk för violin och piano.⁵

Sommaren 1889 följde Peterson-Berger med Johan Tirén till föräldrahemmet. Tycke mellan Peterson-Berger och Johans 16 år yngre bror Karl måste ha uppstått omedelbart. Karl hade nyss tagit studenten i Östersund och stod, liksom sin nyvunne vän, i begrepp att resa utomlands för studier. Karl Tirén spelade också fiol, minst lika bra som sin bror. Besöket i de fiolspelande brödernas familj inspirerade Peterson-Berger till en duett, *Preludium*, daterad augusti 1889 i Oviken.

Åren därefter förde livet Peterson-Berger till Dresden och Wien för studier, tillbaka till Sverige och Umeå för arbete som pianolärare och dirigent, därefter till Dresden igen. Karl Tirén flyttade till Östersund för en mer bunden tillvaro som järnvägstjänsteman. Men detta hindrade inte dem att träffas då och då, i första hand för att musicera tillsammans. På nyåret 1892 möttes de i Peterson-Berger dåvarande hemstad Umeå. Inför resan dit ber Tirén sin gode vän att ”sända [...] någon fiolstämma af Dina egna verk t.ex. serenaden, om den skall spelas på någon concert deruppe”.⁶ Sommaren 1893 talar Tirén på liknande sätt om gemensamma konserter:

Jag tror, att Mörsil ej vore olämpligt för musikrummets skull, fast der finnes endast 30 à 40 luftgäster, men en hel del skulle kunna komma från Undersåker eller (Dufed) Åre. Kanske att äfven Åre skulle vara lämpligt? Jag känner ej till någon lokal der, men ganska mycket folk finnes der. Här i Östersund är väl folket likt sig. Men jag vet, att Ö-borna känna till dig bra mycket bättre nu än förra gången dels på grund af dina i tidningarna omtalade framgångar i Dresden, dels af dina sånger, som börjat spridas och tilltalat musikvännerna (– Tyvärr utgöra dessa ej flertalet här i Östersund.)

Emellertid måste jag be' dig sända med omgående noter till öfverspelning t.ex. ”Serenaden”, som jag har stor lust att öfva in. Jag vore naturligtvis törstig efter flera bitar, men jag törs ej begära för mycket på grund af bristande färdighet att kunna tillfredsställa äfven lågt ställda anspråk.⁷

4. 21/4 1895. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB.

5. *Bolero* (1888), *Cantilena* (1888) samt *Melodi, F-dur* (1889) – se Fredbärj 1937 s. 286. Peterson-Berger skrev också sin första violinsonat (op. 1; 1887) för Johan Tirén, även om den förblev odedicerad (Hedwall 1983b s. 11).

6. 13/11 1891. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB. Serenaden som nämns i citatet är sannolikt andra satsen (”Serenata”) ur Peterson-Berger *Suite* (op.15) för violin och piano.

7. 7/7 1893. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB.

Drygt ett år senare skriver Tirén ånyo om konsertframträdanden med Peterson-Berger:

[...] – ja du får välja en af de två sonaterna ur "Hohe Schule", Corellis eller Veracini. Den senare skall du finna mera populär på samma gång som den är minst lika mustig och rikare. Dessutom till ett nummer något enklare och sentimentalare såsom Grieg-Saurets "Solveigs Sang" och Nérudas "Berceuse Slave".

Om jag vore i stånd att någorlunda utföra någon af dina kompositioner, så vore jag naturligtvis gränslöst lifvad därför. Det är rent af, som om jag kände mig lefva med i dina liksom Kjerulfs romanser. Nog är det någon annan magt än ensamt barndomsminnena, som så oemotståndligt hänför mig i dessa. Jag vet aldrig, att jag lyckats åstadkomma stämning på någon concert bättre än en gång, då jag hade sång af endast Kjerulf och dig på programmet...⁸

Här skymtar delar av vännernas duorepertoar samt deras sätt att skapa konsertprogram. Merparten av förslagen kan karakteriseras som lätt musik. De båda sonatförslagen är undantag, men Tirén föredrar inte oväntat Francesco Maria Veracini såsom "mer populär". Tirén och Peterson-Berger värderade båda Griegs musik mycket högt. Såväl Solveigs sång i violinisten Émile Saurets bearbetning som Franz Nerudas Berceuse tillhör salongsmusikrepertoaren. Av Peterson-Bergers egna verk fanns, förutom den redan omtalade Serenaden, kompositionerna för brodern Johan att tillgå. Däremot var det inte aktuellt att framföra någon folkmusik, vilket kan vara värt att notera.

Tillsammans med Lars och Johan Tirén samt ytterligare några vänner företog Peterson-Berger sin allra första fjällfärd i samband med den nämnda resan till Jämtland 1889. Turen i Oviksfjällen blev en livsavgörande upplevelse. Den lade grunden till hans kärlek för landskapet Jämtland och hans intresse för fjällnatur. Vistelsen utlöste musikaliska idéer till flera kompositioner, bl.a. ett antal flerstämmiga sånger som snabbt lärdes in av sångkunniga färdkamrater.

Redan 1890 gjorde Wilhelm Peterson-Berger tillsammans med några goda vänner en längre färd i Lapplands fjällvärld. Följande sommar ingick han i ett sällskap som besökte Jämtlandsfjällen. Sommaren 1893 genomförde han ännu en tur i vänners lag. 1894 års fjällfärd till Borgafjäll i södra Lappland har Peterson-Berger själv beskrivit i en artikel som ångar av hänförelse.⁹ "Det var" – utbrister Karl Tirén i ett tackbrev – "som att ånyo uppleva en fjällfärds härlighet och gemyt att genomläsa den."¹⁰

Karl Tirén deltog inte i dessa turer, vilket förmodligen kan förklaras med hans bundna arbete. Till 1895 års färd, däremot, fick han ledigt från sin tjänst. Ännu en

8. 9/11 1894. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB.

9. Peterson-Berger 1895, omtryckt i Peterson-Berger 1943 s. 101ff. Svenska turistföreningens årsbok, där skildringen först förekom, var för övrigt ett återkommande forum för Peterson-Berger. Inte mindre än sex artiklar lät han genom åren trycka i denna publikation, vilket säger åtskilligt om hans intresse för naturupplevelser. Om Peterson-Bergers fjällfärder, se också Sundkvist 1975 s. 19ff.

10. 10/5 1895. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB.

gång styrdes kosan mot Västjämtlands fjällvärld. I expeditionen deltog för övrigt Ellen Hellström som år 1903 skulle bli Tiréns hustru.

1890-talets första hälft var en lyckligt produktiv period för körtonsättaren Peterson-Berger. En del av verken tillkom under eller i samband med fjällturerna i sångglada vänners lag. Till saken hör att i stort sett inget av dem bygger på folkmusik, även om några har ett folkmusikinspirerat melodispråk.¹¹ Folkmusiken är således ingen framträdande inspirationskälla. Under samma tid skapade han ett antal verk för sång och piano, vilkas relation till folkmusik är ungefär densamma. ”[August] Södermans stil ekar visserligen i de första tio årens talrika körer och sånger, men i stort sett är deras uttrycksätt knutet till den vid tiden för deras tillkomst rådande musikskandinavismen”, skriver redan Gottfrid Berg.¹²

Men kompositionerna saknar för den skull inte samband med fjällfärdernas starka upplevelser av natur och gemenskap. Peterson-Bergers förhöjda livskänsla strålar ur dessa tidiga verk. I dem möter lyssnaren en idealism som hade sitt ursprung i föreningen av människa och natur och som upphovsmannen ville skänka sina lyssnare. ”Konstverket skulle bära och uttrycka ett innehåll, och därmed förmedla en upplevelse av andlig och ideell natur och samtidigt moraliskt påverka människor med sitt budskap”, menar Jan Kask i sin artikel om Peterson-Bergers 1890-tal.¹³

Karl Tirén tycks under dessa danande år ha ägnat sitt fiolspel nästan uteslutande åt den klassiska violinlitteraturen, i vilken tidens många salongsstycken måste räknas in. Hans intresse avviker inte från många andra goda amatörviolinisters.

I unga år hade således varken Karl Tirén eller Wilhelm Peterson-Berger någon större vurm för folkmusik. Trots att båda två var uppvuxna på mindre orter, där de förmodligen hörde såväl lätspel som vissång, visade ingen av dem något särskilt engagemang för dessa musikslag.¹⁴ Deras internationella orientering är faktiskt mer framträdande.

Spelmansrörelsens tid

Nästa period av intresse för vår fråga inleds med etableringen av spelmanstävlingen som ett medel i det folkmusikfrämjande arbetet. Landets första tävling ägde rum år 1906 i Gesunda utanför Mora på initiativ av Anders Zorn. Många liknande arrangemang följde snart. På några få år var spelmanstävlingar – och efter år 1910 spelmansstämmor – självklara inslag i musikkiv och hembygdsvård.

Det är inte fel att tänka sig spelmansrörelsen som en väckelse.¹⁵ Rörelsen rymde

11. Se t.ex. *Fyra visor i folkton* (1892), *Jämtlandsminnen* (1893).

12. Berg 1937 s. 155.

13. Kask 1993 s. 62.

14. En av Peterson-Bergers tidigaste kompositioner är dock en pianosättning av en schottis ”av Olle Söriby”, *En herrskapstrall* (1883), vilken han förmodligen hörde under sin uppväxt.

en uppmaning och ett löfte. Alla med ansvar borde hjälpa till att rädda det gamla samhällets musik, spelmän lika väl som låtsamlare. Med fortsatt tillgång till den gamla, svenska musiken skulle skönhetsvärden bestå, men också minnen av den gamla tiden.

Både Wilhelm Peterson-Berger och Karl Tirén tog intryck. På var sina sätt agerade de i rörelsens anda. I själva verket visar Peterson-Bergers folkmusikinspirerade komponerande och Tiréns insamlingsarbete två sidor av den betydelsefulla spelmanrörelsen.

År 1906, således samma år som spelmanstävlingen i Gesunda, gav Peterson-Berger ut två häften med pianomusik under den då helt korrekta rubriken *Svensk folkmusik*. Första häftet, med underrubriken "Folkvisor", innehåller arrangemang av den sorts folkvisor vi hittar i skolsångböcker och sångböcker för samfällig sång, men också av några s.k. medeltida ballader. Häftet inleds retoriskt med *Du gamla, du fria*. Ingen kan påstå att upphovsmannen grävde särskilt djupt i mängden folkvisor för att hitta sina melodier.

I verkets andra häfte, "Dansar", ryms arrangemang av dels sånglekar, dels spelmanlåtar. De förstnämnda är alla välkända nummer, t.ex. Skära havre, Domaredansen, Simon i Sälle, etc. Spelmanlåtarna har arrangören medvetet hämtat från olika delar av landet. De flesta anges tidstypiskt med landskapsbestämningar, t.ex. Östgotapolska, Polska från Närke, Dalslandspolska, etc. – jämför bokverket *Svenska låtars* indelning i landskaphäften. Inte heller dessa melodier var särskilt svårfunna.

"Föreliggande arbete är ett försök att i fullt stil- och tidsenlig *instrumental* harmonidräkt framföra några av den svenska folkmusikens mest utmärkande melodier", skriver upphovsmannen i sitt förord och avslöjar därmed sitt populariserande syfte. Han meddelar vidare att han i sina arrangemang tillämpat "gamla tonartsförhållanden" och ger som exempel inledningstonen i Näckens polska: stor sekund i stället för liten (den sistnämnda "ett talande bevis för den italienska diatonikens slappande inverkan på nordiskt tonsinne"). Men han är inte sämre än att han utnyttjar kromatik – "en utpräglad germansk företeelse [som] för länge sedan fått sin samhörighet med skandinavisk musik bevisad genom Söderman och Grieg". I detta korta citat bekänner Peterson-Berger både sin germanska ådra och sina närmaste förebilder som tonsättare!

Både Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger anlätades som domare vid spelmanstävlingar i Norrland. Efter kammarmusicerande och fjällfärder blev detta nästa gemensamma aktivitet. Tirén dömde vid tävlingar i Luleå år 1909, Umeå och Östersund 1910, Kiruna 1911 samt Östersund 1914 och 1915, Peterson-Berger vid tävlingar i Östersund 1908 och 1910 – vid den sistnämnda således tillsammans med Tirén.

15. Jämför den danske etnologen Bjarne Stoklunds (1999 s. 9) påpekande om likheterna mellan dyrkan av det nationella och religionsutövning.

Efter 1910 års spelmanstävling i Östersund hördes flera kritiska röster mot domarnas utslag. Kritiken gick ut på att spelmän med äldre repertoar och spelsätt nedvärderades till förmån för deltagare med modernare spel efter noter. Peterson-Berger kände sig föranlåten att svara med en serie inlägg i en lokaltidning. Hans repliker saknar inte betydelse för våra fortsatta resonemang, eftersom meddomaren Tirén rimligtvis stod bakom domsluten.¹⁶ "Gammalt och nytt" lyder överskriften på den principiellt intressantaste artikeln, i vilken författaren redovisar sin syn på gammal och ny musik i allmänhet och på gammal och ny folkmusik i synnerhet. "Finnes det i allmänhet ett bestämt, oföränderligt värdeförhållande mellan gammalt och nytt", frågar sig Peterson-Berger och svarar nej på sin egen fråga. Det kan finnas goda egenskaper i något gammalt, men det kan också verka "utnött, kraftlöst, livlöst". Vi kan gärna se det utbytt mot "det nya, friska, ungdomskraftiga". Av flera skäl har, enligt skribenten, det gamla fått högre värde än det nya. I synnerhet har den värdeskalan kommit att gälla folkmusiken. Han hävdar att man måste bedöma de musikaliska kvaliteterna alldeles oavsett åldern på spelman eller låt. "[Ju] mer jag lärt känna den jämtska folkmusiken, dess starkare har min övertygelse blivit att de äldre alster på intet sätt stå över dess yngre i rent musikaliskt avseende". Och vad gäller symbolinstrumentet dragspel, som så många folkmusikfrämjare förkastade, menar han att dess introduktion "var ett nödvändigt led i Jämtlands musikaliska utveckling, liksom industrialismen och skogsaffärerna i dessa ekonomiska och sociala". Han sammanfattar: "Det nya Jämtland har icke endast rätten utan än mer plikten att vara sig själv i allt sitt handlings- och känsloliv, och detta måste komma till synes även i dess folkmusik".

Detta var mycket annorlunda synpunkter bland spelmansrörelsens ledande företrädare – Peterson-Berger syftar säkert på dessa, när han talar om "alla rättrogna 'idealister'". Något genmäle från någon av dem kom såvitt känt aldrig, men det är inte svårt att tänka sig vad dessa herrar tyckte om Peterson-Bergers kraftfulla inlägg. Rörelsen vilade på föreställningen att det gamla var dyrbarare än det nya och moderna. Fiolen var värdefullare än dragspelet, polskan mera oskattbar än valsen, den ärvda låten bättre än den nykomponerade. Denna grundsyn bröt således Peterson-Berger emot.

Även om hans ståndpunkter tedde sig utmanande för vissa ledande personer, ställde han sig för den skull inte utanför spelmansrörelsen som sådan. Han deltog som domare och han var framför allt solidarisk mot uppbyggnaden av landskapsidentiteter, i det här fallet för Jämtlands del, som också låg i rörelsens program.

16. Peterson-Berger publicerade sina synpunkter i Östersunds-Posten den 2/7 ("Gammalt och nytt"), 6/7 ("Folkmusik i allmänhet och jämtländsk i synnerhet") och 16/8 1910 ("Vad kan vinnas genom spelmanstävlingar?"). Samtliga artiklar återfinns i Peterson-Berger 1951 s. 129–151. Händelsen refereras i Andersson 1958 s. 187ff, där också Peterson-Bergers första artikel citeras i sin helhet. Bo Wallner (1977 s. 7) behandlar i korthet Peterson-Bergers skrivelser i sin studie om Stenhammars *Midvinter*. Jfr även Roempke 1979 s. 83f.

Karl Tirén å sin sida påbörjade under spelmanns rörelsens mest hektiska år sitt insamlingsarbete. I bevarade notböcker finns några nedtecknade spelmannslåtar som dock mera verkar vara tillskott till Tiréns egen repertoar än systematiskt insamlade dokument. Tiréns verkliga intresse kom med upptäckten av jojk. Detta skedde symboliskt nog i samband med en spelmanstävling. "Omedelbart efter hemkomsten [från ett besök hos Peterson-Berger] fick jag vid spelmanstäfningarna i Luleå af en lapp från Arvesjaur en dunkel aning om att lappsk musik existerade i större omfattning, än någon annat", skriver han i oktober 1909.¹⁷ I brevet redovisar han en förvånansvärd kunskap om jojk – och inte minst en förtjusning över sin inblick i en musik som dittills var i stort sett okänd utanför samiska kretsar.

"Då jag [...] finner det vara en verklig kulturuppgift att samla material till fullständigare kunskap, om den epokgörande upptäckten, ville jag delgifva dig ofvanstående", fortsätter skrivningen till gode vännen som alltså är den förtrogne i Tiréns mission. Men, och detta är viktigt, Tirén ser joken som fulländade kulturuttryck, inte som utslag av primitivism. Det är inte för mycket sagt att Tirén redan i början av sin insamling ägde stor respekt för jolktraditionen. Följdriktigt refererar han i samma brev ett samtal kring Skums konst: "Det var rätt egendomligt att höra en Professor A. Koch från Heidelberg och danske målaren Ejnar Nielsen yttra, att naturfolkets (lapparnes) konst står så nära de högsta yttringar af hvad modärnaste högsta kultur frambragt i teckningsväg." Jämförelsen med samtida konst och musik skulle bli återkommande.

Tiréns låga var därmed tänd. Ett knappt år senare skriver han till sin vän i ett liknande ärende. Hans förtjusning står sig:

10 Sept. skall jag på Spelmanstäfning och lappjoikning i Umeå. En lappflicka från Arjeplog skrifer, att hon kan öfver 60 st "vuellieh". Förunderligen med intuitionen! – En gammal vuellieh till Savakka, som du omöjligt kan veta af, har samma karakter, som Vainos första sång.¹⁸

Den sistnämnda iakttagelsen var både ett beröm åt vännen Peterson-Berger och bekräftelse på jolkningens värde. Likheten mellan sången ur *Arnlfjot* och joken visade att Peterson-Bergers skaparkraft var rotad i den dyrkade natur som var fjällfolkets. Och att joken liknade Peterson-Bergers sång var i sin tur ett tecken på jolktraditionens höga nivå.

År 1911 gav sig Tirén ut på sin första längre insamlingsexpedition i fjällvärlden.¹⁹ Färden föregicks av besök på vintermarknaden i Lycksele, där han spred kännedom om kommande sommars arbete. Åren 1912, 1913 och 1914 gjorde han samma-

17. 30/10 1909. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB. Det märkliga brevet citeras nästan i sin helhet i Ternhag 2000. – Den jolk-kunnige same som Tirén mötte hette Lars-Erik Granström (f. 1844) och kom som nämnts från Arvidsjaur (se Tirén 1942 s. 151f).

18. 13/8 1910. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB. Den "lappflicka" Tirén nämner är Maria Johansson (f. Persson), se Stenman 1996.

19. Tiréns insamlingsexpeditioner beskrivs ingående i Ternhag 2000.

lunda. Det egentliga insamlingsarbetet avslutades med ett besök på ett bröllop 1915, under vilket han dokumenterade ett stort antal jojkkare. Till en början använde Tirén uteslutande notpapper och penna för sin dokumentation. Från 1913 tog han en fonograf i bruk och blev därmed – tillsammans med etnografen Yngve Laurell – svensk pionjär ifråga om klingande folkmusikinsamling.²⁰

I brevväxlingen mellan Peterson-Berger och Tirén går det att följa den sistnämndes ansträngningar i sitt självpatagna värv. Men jojkinsamling dominerar faktiskt inte de musikanknutna partierna. Hellre diskuterar de båda vännerna samtida konstmusik, i synnerhet Peterson-Bergers egen.

Tiréns glöd måste ha tänt Peterson-Bergers intresse, även om det är svårt att veta hur samlarens engagemang faktiskt påverkade tonsättaren. Vid ett enda tillfälle – i Dagens Nyheter den 28/4 1913 – tog Peterson-Berger upp jojktraditionen som tema i sitt skriftställarskap.²¹ Å andra sidan talar han där mycket inkännande om jojkk. Enligt Bo Wallner hör artikeln ”till det mest inspirerade och intressanta som han överhuvudtaget skrivit”.²² Desto märkligare ter det sig att han aldrig återkom till ämnet.

En central tanke i artikeln är att jojkningens sammansmältning av ord och ton kan jämföras med förhållandet mellan språk och musik i det som Peterson-Berger kallar ”musikdramats återfödelse i germansk form”. Jämförelsen kan nästan tyckas komisk i dag, men för denne Wagnerbeundrare väckte jojkningens egenart lika djärva som höga tankar. ”Och dessa problem, som alltså, liksom musikdramat självt, äro kulturföreteelser av högsta rang, kunna endast genom undersökningar av själva urförhållandena närma sig sin lösning.”

En del av artikelns innehåll har emellertid varit i säck innan det kom i påse. Många faktauppgifter är – utan att det framgår av texten – direkt hämtade från Tirén. Det gäller också parallellen med Wagners operabygge. Den serverades Peterson-Berger av Tirén som i det nyss omtalade brevet skriver: ”Förmodligen finnes ett rikt och utveckladt melodispråk af den art, att man skulle förmoda att hvad högsta musikkultur skapat såsom Wagners ledmotiv äger sin motsvarighet i praktiken sedan äldre tider hos naturfolket lapparne.” Tirén skulle flera gånger bruka jämförelsen.²³ För honom innebar parallellen att jojktaditionen kunde få högre status.

Lite längre fram i DN-artikeln talas om ”musikens embryologi”, vilken kan studeras i jojkk genom att där finns ”den musikaliska formgivningens urproblem”. Peterson-Berger flyttar fokus från dramat till symfonin och menar att jojken väl motsvarar ”allt vad den moderna konstmusikens terminologi sammanfattar under namnet

20. Jfr Ternhag 1999a s. 80ff.

21. Artikeln finns också publicerad i Peterson-Berger 1942 samt som inledning till Tirén 1942.

22. Wallner 1956 s. 88.

23. Jämförelsen med Wagners ledmotiv omtalas bl.a. i Tirén 1928 s. 301; 1942 s. 36. Den förekommer också regelbundet i hans bevarade föreläsningsskrift (Tirénsamlingen, DAUM).

tema”. Han ger exempel på hur jojkar varierar, hur ”temat” utvecklas. Och han visar hur sinnrikt samerna målar i toner, nästan programmusikaliskt.

Väl att märka kom Peterson-Bergers hörselintryck av jojkning uteslutande från fonografuppspelningar i samband med en utställning på Konstakademien våren 1913, då Naturhistoriska museets s.k. etnografiska avdelning visade exotika. Trots att han hade vistats mycket i fjällen och där träffat många samer, hade han tydligen inte mött jojkning. Karl Tirén hade förmedlat uppteckningar och verbala beskrivningar. På utställningen kunde Peterson-Berger ta del av vännens upptagningar och fick för första gång *höra* jojkning.²⁴

Peterson-Bergers engagemang i jojktraditionen samt inte minst hans tankar kring hur jojken kan nyttjas kompositoriskt visar att han redan påbörjat koncipieringen av tredje symfonin, den lappländska i f-moll, vilket också Bo Wallner antar.²⁵ Två år senare var den färdig. Efter ytterligare två år fick den sitt uruppförande.²⁶

Om symfonins program har tonsättaren lämnat flera, något varierande upplysningar. Folke Bohlin menar att Peterson-Berger ursprungligen förenade en önskan om den samiska kulturens och fjällnaturens fortbestånd med uppskattning av civilisationens framsteg. Senare skulle han ha insett att dessa mål inte går ihop. Moderniteten segrar.²⁷ Både Tiréns material och Peterson-Bergers symfoni kan faktiskt ses som uttryck för en i grunden pessimistisk syn på jojkningens framtid. Utan en sådan inställning fanns knappast anledning för dem att uppmärksamma jojktraditionen.

Same ätnam, med sina fyra satser i klassisk symfonisk storform, är det kanske bästa svenska exemplet på en *direkt* impuls från folkmusiksamlare till tonsättare, åtminstone när det gäller tillkomsten av ett större verk. Det är till och med svårt att peka ut initiativtagaren, så nära lag i det här fallet samlarens vision och tonsättarens ingivelse. En lycklig Tirén tecknar blygsamt efter läsning av DN-artikeln: ”Den musiker, som skall sammanfläta ’symfonia lapponica’ har jag nog mången gång drömt om och längtat efter, men jag har ej velat medvetet inverka på honom genom att visa torkade och pressade blomster, som sorterats efter onaturliga eller konstgjorda system, utan de böra själva tala levande livets språk till sin tolkare.”²⁸ Källma-

24. Peterson-Berger var således väl bekant med jojkning, när han hörde fonografupptagningarna på utställningen år 1913. Det är en överdrift att påstå – såsom Bo Wallner (1956 s. 88), Lennart Hedwall (1983 s. 53f) och i viss mån Folke Bohlin (1993 s. 101) gör – att Peterson-Berger där ”upptäckte” jojkningen.

25. Wallner 1956 s. 89.

26. Fastän symfonin relativt sällan spelas, är den rikligt behandlad i litteraturen. Se t.ex. Beite 1937 s. 55ff, Carlberg 1950 s. 160ff, Wallner 1956, Hedwall 1983a s. 218ff, Bohlin 1993, Arvidsson 1998 s. 11f. Jfr även Peterson-Bergers egna kommentarer till sitt verk, förtecknade i Fredbärj 1937 s. 254. – Det kan tyckas märkligt att Tirén inte fick tillfälle att höra symfonin, när den uruppfördes av Hovkapellet eller när den ånyo spelades av samma orkester år 1917. Inte heller vid ett framförande i Östersund år 1920 var han på plats (Brev från Peterson-Berger till K. Tirén 15/7 1920, Tirén-samlingen, DAUM).

27. Bohlin 1993 s. 102ff.

teriet tar inte ifrån tonsättaren idén till symfonin, men det står å andra sidan klart att de båda vännernas ambitioner vid denna tid var rejält inflätade i varandra.

I själva verket bildade deras respektive ansträngningar en symbios, i vilken Tiréns hängivenhet stimulerade Peterson-Bergers musikaliska fantasi och Peterson-Bergers kompositionsarbete sporrade Tirén till fortsatt insamling. En musikalisk bild av symbiosen finns i symfonins temata, av vilka fem stycken är Tirén-uppteckningar och resten Peterson-Bergers egna skapelser. Lyssnaren kan knappast identifiera vad som är vad.

Fastän man skulle kunna tro att detta slags samverkan mellan samlare och tonsättare vore en vanlig företeelse, kan åtminstone svensk musikhistoria visa upp fåtaliga exempel. Tillkomsten av *Same ätnam* (Lapplandsymfonin) är faktiskt ett av de få större verken, vars bakgrund är just denna. Ett senare exempel, dessutom i en annan genre, är *Adventures in jazz and folklore* (1965), radioprogrammet och skivan som initierades av radiomännen och folkmusikinspelarna Ulf Peder Olrog och Matts Arnberg.²⁹ Men annars är det som sagt ont om klingande resultat av omedelbara impulser från samlare till musikskapare. Kan undra vad tidens ledande folkmusiksamlare tyckte om detta klena gensvar?

Verk som tillkommit med *indirekta* impulser från samlare till tonsättare, dvs. genom att tonsättare hämtat material ur befintliga samlingar och på egen hand koncipierat kompositioner, finns i större mängder. Detta är i realiteten det allra vanligaste, när det gäller bakgrunden till folkmusikbaserade verk. En rad tonsättare meddelar redan i verktiteln att bokserien *Svenska låtar* (1921–1940) varit melodikälla: Eric Westbergs *Svenska låtar och ballader/Symfoni nr 3* (1920–1923), Hilding Rosenbergs *Svit över svenska låtar* (1927)³⁰, Daniel Olssons *På bröllop – folkmelodi ur Nils Anderssons Svenska låtar* (u å), Sten Bromans *Körsvit över svenska låtar* (1935) och Viking Dahls *Svenska låtar* (1938). Tillkomstären understryker sambandet mellan utgåvan och kompositionerna.

På motsvarande sätt har några tonsättare utnyttjat melodier ur den utgåva som sammanfattar Tiréns livsverk, *Die lappische Volksmusik* (1942): Hilding Rosenberg i *Concerto för orkester* (1949) och *Concerto nr 3 för orkester*, den s.k. Louisvillekonserter (1954), Eduard Tubin i *pianosonat nr 2* (1949–1950), Erland von Koch i musiken till filmen *Sampo lappelill* (1949) och orkesterstycket *Lapplandsmetamorfoser* (1957).³¹ Tidsavstånden till Peterson-Bergers lappländska symfoni handlar som synes om decennier, de stilistiska avstånden är möjligen ännu större. Och i inget fall fanns Tirén med i bilden.

28. 1/5 1913. Brev till Peterson-Berger, Peterson-Berger-arkivet, SMB.

29. *Adventures in jazz and folklore* (Caprice CAP 21475). Jfr Burlin 1999.

30. Bo Wallner (1956 s. 108) utreder melodikällorna till Rosenbergs svit, men också till balettpantomimen Yttersta domen (1929), mellanspelet till Resan till Amerika (1932) samt barnoperan De två konungadöttrarna (1940), vilka likaledes bygger på melodier ur Svenska låtar. Om svitens tillkomst-sammanhang, se Rosenberg 1978 s. 81f.

Efter Lapplandsymfonin

I den bevarade korrespondensen är det anmärkningsvärt tyst om jojkinsamling och jojkinspirerat komponerande efter *Same ätnam*. Den idoge Peterson-Berger tog inte heller upp ämnet i sitt publika skriftställer. Men umgänget fortsatte, både personligen och brevlades. Peterson-Berger besökte Bergvik, där familjen Tirén bodde sedan 1912, vid åtminstone tre tillfällen: maj 1915, maj 1917 och juni 1924. Tirén var hos Peterson-Berger på Frösön i juni 1916, kanske ytterligare någon gång.

I brevväxlingen är det t.o.m. svårt att hitta passager om folkmusik över huvud taget. Efter de intensiva åren i spelmansrörelsens svallvågor återgick vännerna till att diskutera konstmusik. Tirén arbetade visserligen vidare med sitt jojkmaterial. Han ordnade sina samlingar, transkriberade inspelningar och var framför allt ute som föreläsare om jojkk. Men av allt detta syns få spår i breven till Peterson-Berger.

Peterson-Berger slukades av sitt arbete som kritiker och av sina storskaliga kompositionsprojekt som båda förde honom till det dåtida musiklivets mitt. Men tonsättaren Peterson-Berger glömde för den skull inte sin vän. År 1915 komponerade han en *Romans* för violin och piano, vilken tillägnades Tirén. "Ett personligt profilerat verk", värderar kännaren av Peterson-Bergers musik, Lennart Hedwall.³² Senare samma år omarbetade tonsättaren pianosatsen för orkester. På flera ställen kallar Tirén kompositionen för "Bergviksromansen", vilket gör det troligt att verket tillkom under eller i samband med besöket i maj detta år. Året därefter skrev Peterson-Berger ännu ett ensatsigt verk för violin och piano med dedikation till Tirén: *Melodi, d-moll*. Möjligen är ytterligare ett stycke från samma år och för samma besättning en frukt av vänskapen mellan de båda: *En visa utan ord*.

Den nära musikaliska relationen framgår av ett återblickande brev som Karl Tirén skrev 1945. Raderna är således skrivna efter Peterson-Bergers bortgång och präglas starkt av denna distans, men säger ändå något om hur Tirén upplevde samarbetet:

Som tack för alla de svenska och lapska tonuppteckningar som jag i godo ställt till komponistens fria disposition, erhöll jag ofta melodistumpar och hela utarbetade motiv för fiol och piano, av vilka en del ännu ej synts i tryck. Det väckte ingen missstämning, om jag längre fram igänkände dessa eller mina egna i någon symfoni, sonat eller annat musikstycke, ty det var till ett *geni* jag lämnade mina uppteckningar för att giva frisk näring att göra det bästa av det som var värdigt att förädlas.³³

Citatet vittnar om att Peterson-Berger tog del av Tirén-uppteckningar, detta som en del av deras samvaro kring musiken. Det var naturligt om Tirén gärna visade vännen

31. Rosenbergs *Concerto för orkester* analyseras av Bo Wallner (1956 s. 101ff) med avseende på tonsättarens behandling av jojkmelodierna. Wallner diskuterar också Rosenbergs förhållande till folkmusiken. Om Tubins *pianosonat nr 2*, se Larsson 1981. von Koch nämner kortfattat verket *Lapplandsmetamorfoser* i sin självbiografi (1989 s. 170). Alf Arvidsson behandlar samtliga verk i sin artikel om "jojkk som musikalisk råvara" (1998).

32. Hedwall 1983 s. 55.

33. 5/1 1945. Brev till Curt Berg(?) [Sic! Anteckning på katalogkortet], Tirénsamlingen, DAUM.

sina fynd, på samma sätt som Peterson-Berger presenterade de kompositioner och kompositionsförsök som kunde intressera Tirén. Bland musikalierna i Tirénsamlingen (DAUM) syns denna växelverkan tydligt: där finns manuskript med Peterson-Bergers skisser, tryckta kompositioner med påskrivna dedikationer, jockuppteckningar med pianoackompanjemang etc. Gränsen mellan Tiréns och Peterson-Bergers bidrag är inte lätt att dra i detta material.

År 1926 inträffade en allvarlig konflikt mellan vännerna. Konflikten innehåll ligger utanför vårt fokus och skall därför inte skildras närmare. Det kan ändå sägas att den – åtminstone på ytan – handlade om Peterson-Bergers sätt att skriva musikkritik. Karl Tirén sparade inläggen i frågan och antecknade på ett koncept: "P.B. uppsade vänskapen d. 27 Juli [1926]".³⁴ Så var en lång och för båda parter mycket givande relation över. Men Tirén var ingalunda den ende av Peterson-Bergers vänner som kom i onåd. Om detta destruktiva drag i Peterson-Bergers väsen skriver biografen Bertil Carlberg som alltigenom balanserar mellan beundran och saklighet: "Vän-skapsförbindelser nötte och förbrukade han så värdslost och hänsynslöst, att han skulle ha blivit en ensam man, om inte hans fängslande personlighet hade utövat en magnetisk kraft".³⁵

Folkmusik fortsatte naturligt nog att intressera Peterson-Berger. År 1936 publicerade han en artikel med överskriften "Folkmusik och konstmusik".³⁶ Trots att texten skrevs efter brytningen med Tirén, skall den behandlas här. Den berör i hög grad vår huvudfråga och ger i själva verket god insyn i två viktiga problemfält såsom skrivaren uppfattade dem. Han tar för det första upp tolkningen av ordet folkmusik. Bokserien *Svenska låtar* och dess utgivare Folkmusikkommisionen kritiserar för att ge en felaktig bild av svensk folkmusik. "Svenska låtar är nämligen icke så mycket ett musikalisk, som fastmer ett stort *folkloristiskt* samlingsverk." Enligt Peterson-Berger saknar det "äldre, mer karakteristiskt och framför allt djupare musikalisk svensk folkmusik än polskor och valser". Han syftar närmast på den vokala musiken. I denna tolkning är det inte svårt att ge skribenten rätt. Spelmansrörelsen och all den insamling som ägde rum i Folkmusikkommisionens namn lämnade ringa utrymme åt vissång.

För det andra drar han upp skiljelinjen mellan folkmusik och konstmusik. Han ser tre relevanta kriterier:

1. Folkmusiken "är alltid monoton, en enstämig, naken melodi, utan harmonier, utan ledsagning". Så snart den harmoniseras eller arrangeras blir den konstmusik.³⁷

34. Tirén lät faktiskt trycka den skriftväxling som ledde till brytningen: *Är musikkritiken tabu? En vidräkning med P.B. av Karl Tirén* (1926).

35. Carlberg 1950 s. 31.

36. Artikeln publicerades den 25/3 1936 i Dagens Nyheter och trycktes på nytt i samlingsvolymen *Om musik* (1942 s. 172–177).

2. Folkmusiken har ett stämningssinne som präglas av "ett orubbligt, om än omedvetet själslugn". Den är för den skull inte utan känslor, men känslorna når aldrig "vrede, trots, raseri, lidelse, inte heller översvinnlig hänryckning, extas".
3. Slutligen är folkmusiken "ungdomlig". Med ett för honom typiskt hugg slår han fast att "folkmusik är aldrig gubbmusik". Med genomgående ungdomlighet passar den inte för musikdramatik.

Mera i förbigående menar han att folkmusik kan ha sitt ursprung i högre ståndsmusik som t.o.m. skapats utanför Sverige. Den behöver alltså inte vara allmogens produkt och heller inte nationell i inskränkt mening.

Det kan noteras att han inte talar om sambandet mellan folkmusikuppteckning och komponerande av folkmusikbaserade verk. Det är som om tonsättaren Peterson-Berger står vid sidan, när musikideologen med samma namn har ordet. Tystnaden kan tolkas på två sätt: antingen värderade han betydelsen av ett samband inte särskilt högt eller ansåg han att ett eventuellt samband bara angick den enskilde tonsättaren.

Peterson-Bergers ståndpunkter om folkmusiken kan förvisso diskuteras. Med sin yviga stil träffar han ibland rätt, andra gånger når slagen rakt ut i luften. Men en sak kan inte tas ifrån honom: han argumenterar utifrån tonsättarens position. Han värderar musikaliska kvaliteter mer än historiska. Han nämner inte ord som *hembygd* och *fädernearv*, utan pekar på egenskaper i musiken. Hans utgångspunkt var den gången inte så vanlig i folkmusikens retorik, där musikens historiska värden och dess lokala anknytning gärna hölls fram. Peterson-Berger visar härigenom ett stort mått av självständighet. Artikeln ger på det hela taget intryck av att han funderat åtskilligt på dessa frågor, vilket självfallet ger större tyngd åt hans kritik.

I huvudsak är argumenten skriftställarens egna, men det finns å andra sidan inga motsägande åsikter i Tiréns kvarlätenskap. Tirén uppskattade också musikaliska kvaliteter i sitt insamlade material, han kunde se bort ifrån ålderskriterier som annars gjorde musiken intressant och han såg gärna att uppteckningarna användes i kompositioner.³⁸ Huvuddragen i Peterson-Bergers bild av svensk folkmusik kan mycket väl ha resonnerats fram i samtal med forne vännen.

Innan slutdiskussionen tar vid bör nämnas att *Jämtlandssången*, Peterson-Bergers i särklass mest spridda folkmusikbearbetning, tillkom först 1931 och var en beställning på en landskapssång för Jämtland.³⁹ Dess melodi är en variant av en brudmarsch som bl.a. spelats – och fortfarande spelas – i Jämtland. Texten ("Så tåga vi tillsamman ...") är av tonsättarens eget märke. Till saken hör att han hade viss vana

37. Jfr Peterson-Berger 1911 s. 39.

38. Jfr Ternhag 2000.

39. Bohman 1963 s. 149. Den melodi som Peterson-Berger arrangerat – och bearbetat något – tecknades upp och gavs ut 1917 av musikförläggaren E. A. Hamm som stammade från Hammerdal. Bohmans artikel behandlar brudmarschens spridning. – Fastän Peterson-Berger och Karl Tirén hade brutit sina vänskapsband vid tiden för Jämtlandssången tillkomst, finns ändå en förbindelse mellan kompositionen och den Tirénska familjen. Arrangemanget uruppfördes nämligen vid Jämtlands gille i Stockholm den 27/11 1931 av tre systrar Tirén.

att göra landskapssånger. Redan 1916 tonsatte han *Dalslands hembygdssång* – den gången var texten inte hans egen. (Peterson-Bergers båda föräldrar härstammade från Dalsland.) Den skapelsen har emellertid inte på långa vägar rönt samma popularitet.

Diskussion

”Meningen med hela detta samlingsarbete [...] har från min sida sedt varit tvåfaldig, dels att ge våra musici och kompositörer stoff för forskning, bearbetning och komposition [...] dels att göra melodierna tillgängliga för den stora allmänheten; därvid har jag naturligtvis i första hand tänkt på *spelmänner*”, skriver spelmansrörelsens portalfigur Nils Andersson i ett brev till Peterson-Berger⁴⁰ och sammanfattar därmed rörelsens program på ett elegant sätt. Denna dubbla målsättning är värd uppmärksamhet, eftersom rörelsens ambition att bevara och sprida material oftare omtalas än dess önskan att bearbeta och förnya den insamlade musiken. Den visserligen brokiga spelmansrörelsen omfattade således också förhoppningen att tonsättare skulle behandla uppteckningarna.⁴¹ För vår diskussion är sambandet mellan dessa båda strävanden allra intressantast, det som här personifierats av samarbetet mellan upptecknaren Tirén och tonsättaren Peterson-Berger.

Ytligt sett borde rörelsens båda sidor stå i motsatsställning till varandra. Antingen borde det ena gälla, till exempel bevarande och spridning, eller det andra. Så skilda är idealen att de egentligen är varandras motpoler. Ja, den möjliga konflikten kan t.o.m. reduceras till en fråga om form *eller* innehåll.

Eldar Havåg (1997 s. 52), som skrivit om denna epok för Norges vidkommande, beskriver inte överraskande en reell kamp mellan de som stred för autenticiteten och de som arbetade för en konstnärlig bearbetning av stoffet. Men en sådan strid låter sig inte spåras i Sverige. För Nils Andersson och andra tongivande namn, dit åtminstone Peterson-Berger hörde, utslöt den ena ambitionen ingalunda den andra. Tvärtom var de intimt förbundna med varandra. Båda ingick i det större målet att stärka det nationella musiklivet i en tid med stark påverkan utifrån. Genom att uppmuntra det specifikt svenska med satsning på inhemsk folkmusik och folkmusikbaserad konstmusik kunde internationella influenser på musik- och kulturliv hållas tillbaka.

Däremot är det tacksamt att rikta blickarna mot Norge för att förstå den svenska spelmansrörelsen och dess yttringar. Med broderlandets självständighet väcktes en önskan om att värna det svenska – ungefär som förlusten av Finland år 1809 gav incitament för den insamlings- och utgivningsverksamhet som bedrevs i Götiska för-

40. Citerat efter Jersild 1994 s. 156.

41. Jämför både hembygdsvården och hemslöjden, vilkas rörelser under samma tid hade samma kombination av bevarande och nyskapande på sina respektive program (se Sundin 1999 s. 92).

bundet. Med unionens upplösning blev det således ofrånkomligt att hålla fram den rent inhemska musiken.⁴² Det paradoxala är att förebilder för detta arbete fanns på andra sidan kölen. Så var det åtminstone för både folkmusikinsamling och spelmans-tävlingar.⁴³ Hur det förhåller sig med folkmusikinspirerat komponerande är inte utrett i detalj, men norska influenser kan lätt spåras. Griegs och Svendsens rapsodier nådde långt utanför Norge – i Sverige träffades inte bara Alfvén av deras kraft. Griegs folkmusikbearbetningar i mindre format och Halfdan Kjerulfs folkmusikbaserade sånger tillhör också det som gjorde intryck på svenska kolleger.⁴⁴

Dragspelslåtar och jazzens första landvinningar var de musikslag som utlöste tankar om renodling av det svenska i musiken. Om kampen mot den utländska populärmusiken är någorlunda förstaelig – den har ärligt talat aldrig avslutats – kräver strävan att försvenska konstmusiken kanske några förklarande ord. En så utpräglat internationell musikgenre som konstmusiken skulle således göras mera svensk genom tillsats av inhemsk folkmusik. Så skrevs receptet, men hur såg bakgrunden ut? Modernismen hade ännu inte gjort sitt genombrott. Hos den konsertbesökande allmänheten var dess första uttryck inte kända, än mindre avlyssnade. Nej, spelmansrörelsens program kan inte förstås som en reaktion mot nya tonspråk – någon parallell till populärmusikens situation låg inte för handen. Det är mer fruktbart att se värnet om det svenska i konstmusiken som en allmänt nationell manifestation, i så fall ett eko från det litterära och musikaliska 1890-tal, varur rörelsen hämtade sin första näring.

Margareta Jersild som behandlat ämnet tillägger att arbetet också var en "regional angelägenhet"⁴⁵ – de inblandade skulle knappast ha brukat ett sådant begrepp, utan hellre talat om de svenska landskapens betydelse. Också föreställningen om dessa landsändars särprägel är ett kvardröjande tankegodt från 1890-talet. Då påbörjades på allvar landskapens nationsbygge i litteratur, musik och inte minst hembygdsvård. Peterson-Bergers insatser för Jämtland och det jämtska är ett av de bästa – och mest kända – exemplen inom musikens område. Men det finns också andra. Redan namnet på några dätida verk visar spridningen av idén om landskapet som kulturell enhet: Ruben Liljefors körverk *Bohuslän* (op. 15; 1908), Tor Aulins *Gotländska danser* (op. 23) för violin och piano samt Josef Erikssons *Jämtland* för solöröst och piano alternativt blandad kör a cappella (1926). En genre med namn- och tidsträngsel är rapsodierna på melodier från Dalarna: Oskar Lindbergs *En liten dalarapsodi* (1925) för liten orkester, Edvin Kallstenius *Dalarapsodi* (op. 18; 1931), Hugo Alfvéns *Dalarapsodi* (op. 47; 1931). Till denna rad kan också läggas Patrik Vretblads *Dalavit*

42. Idéhistoriken Bosse Sundin tar upp samma tanke i en uppsats om den samtida hemslojdrörelsen (Sundin 1999 s. 102f).

43. Roempke 1980 s. 266.

44. Jfr Vollnes 1997.

45. Jersild 1994 s. 220ff.

(1932).⁴⁶ Utan att ha undersökt alla dessa kompositioner närmare kan man våga påståendet att de flesta bygger på upptecknad folkmusik från respektive landskap. Det är heller ingen djärv gissning att melodier i flera fall hämtats ur *Svenska låtar*.

Det var framför allt på den regionala nivån som spelmansrörelsens program kom allra bäst till sin rätt – och där den till yttermera visso satte sina viktigaste spår. Med fokus på landskapet åstadkom den en lokal mobilisering, där många entreprenörer – samlare, hembygdsvärdare och tonsättare likaväl som framträdande spelmän – skapade sig handlingsutrymme. Spelmansstämmor och andra arrangemang kom snabbt till stånd. I den växande hembygdsvärden fick värnet om den egna folkmusiken en inte obetydlig plats. Vidare hade flera samlare ett utvalt landskap som sitt fält: Karl Sporr i Dalarna, Dan Danielsson i Värmland och August Ysenius i Halland.⁴⁷ Spelmännen bildade efter ett tag sina organisationer, vilka utgick från landskapen som enheter. Och en del tonsättare inspirerades som nämnts till kompositioner med ett landskap eller en del därav som utgångspunkt. På det hela taget var musiken ett tack-samt medel i uppbyggnaden av den lokala och regionala identiteten. Musiken var oftast publik, den talade till känslor och den var förhållandevis lätt att sprida.

Den regionala nivåns styrka skapade emellertid en potentiell konflikt med det nationella projekt, som Nils Andersson och Folkmusikkommissionen företrädde. Tanken att styra insamlingsarbetet centralt ifrån och dessutom samla allt material på en plats gynnade inte dem som ute i landet arbetade för de lokala traditionerna. Det är än en gång fruktbart att dra paralleller till Norge, där spänningen mellan nationell och regionalt inom folkminnesinsamlingen ledde till en häftig tidningspolemik år 1919.⁴⁸ I Sverige tycks inget allvarligt ha skett, även om det inte saknades frön till motsättningar.⁴⁹

Men – för att inte förlora vår huvudfråga i alltför vidgade resonemang – hur väcktes egentligen idéer om folkmusikbaserade kompositioner i detta klimat? Eller snarare: i vilket förhållande stod tonsättare till samlare?

Vi har tidigare presenterat två skilda principer för tillkomsten av folkmusikbaserade verk under den aktuella epoken. I det första fallet skapas folkmusikbaserade verk efter en *direkt impuls* från upptecknare till tonsättare. Upptecknare och tonsättare har – som i vårt exempel – en personlig relation med ömsesidig påverkan. Båda följer och sporrar varandra. Eftersom i stort sett alla upptecknare drivs av en ideologisk

46. Om dessa rapsodiverk med melodier från Dalarna skriver Lennart Hedwall (1997). Han pekar ut 1920-talet som en "folkmusikepok" vad gäller intresset för att komponera folkmusikbaserade verk och jämför med 1840-talet, där något liknande var för handen (Ibid. s. 3). Jfr not 52.

47. Om Sporr, se Lassbo 1995, Nyberg 1999; om Danielsson, se Andersson & Andersson 1930; om Ysenius, se Wangö 1965.

48. Espeland 1974 redogör för den norska "desentraliseringsstriden" och förtecknar inläggen (s. 75f). Se också Bolstad Skjelbred 1994 s. 218. Jfr även Peter Dragsbros diskussion om relationen mellan "regionalisme og nationalisme" och där anförd litteratur (Dragsbo 1999 s. 173f).

49. Se Jersild 1994 s. 144ff; Ramsten 1982 s. 16ff.

övertygelse om folkmusikens musikaliska och historiska värde, innebär samverkan med en tonsättare i realiteten att kompositionsarbetet på motsvarande sätt blir idéburet.

I det andra fallet kan man tala om en *indirekt impuls* från upptecknare till tonsättare. Tonsättaren finner ett tryckt eller otryckt melodimaterial som ger upphov till en komposition. Upptecknaren är personligen inte involverad i kompositionsarbetet. Tonsättarens motiv för att utnyttja befintligt melodimaterial kan vara "absolut musikalisk" som Bo Wallner skriver.⁵⁰ Den utvalda folkmusiken är kort och gott ett befintligt melodimaterial med lämpliga egenskaper.

Vidare kan man tänka sig en tredje princip, nämligen det fall, då *upptecknare och tonsättare är samma person* och då kompositionsarbetet ideellt sett inleds med uppteckning av en viss melodi. Exempel på sådana personer och verk finns lätt tillgängliga. Vissa av Hugo Alfvéns folkmusikbaserade kompositioner, men långt ifrån alla, hör hit, t.ex. orkesterrapsodin *Midsommarvaka* (op. 19; 1903) och *Några låtar från Leksand* (1914) för piano. Stenhammars rapsodi *Midvinter* (1907) har också denna bakgrund, liksom Knut Håkanssons orkesterverk *Marbolåtar* (1923) och Oskar Lindbergs nyss nämnda *En liten dalarapsodi* (op. 27; 1925). Av exempel utanför landets gränser kan nämnas Griegs *Slätter* (op. 72; 1902) som baseras på låtar efter spelmannen Knut Dahle,⁵¹ Otto Anderssons och Ralph Vaughan Williams arrangemang av egna folkvisesuppteckning från svenska Finland respektive England, för att inte tala om Béla Bartóks och Zoltán Kodálys många verk med egna uppteckningar som grund.⁵²

I detta tredje fall är det mindre troligt att motivet för att nyttja folkmusik i en komposition är "absolut musikaliskt", utan att den upptecknande tonsättaren på något vis vill uttrycka ett engagemang i folkmusiken som sådan. Verket får ett mer eller mindre tydligt idéinnehåll som manifesteras i den obrutna kedjan från uppteckning till färdig komposition.

Den tredje principen visar i personifierad form att ett antal svenska tonsättare stod spelmannsrörelsen nära, ibland så nära att de till och med gjorde uppteckningar i större skala (Ruben Liljefors) och/eller medverkade som domare vid spelmanstävlingar (Liljefors, Josef Eriksson, Hugo Alfvén, Tor Aulin, Peterson-Berger). De illustrerar personligen sambandet mellan rörelsens båda mål: bevarande respektive konstnärlig bearbetning av det insamlade materialet. Tonsättares involvering i detta arbete eller, om man vill, spelmannsrörelsens påverkan på vissa tonsättare har inte

50. Wallner 1956 s. 101.

51. Om detta verk, se bl.a. Ledang 1993.

52. Boel Lindberg tangerar detta, när hon bl.a. skriver: "Över huvud taget tycks 1920-talet innebära att musik som utnyttjar upptecknat material ur allmogentraditionen som insamlades i flera europeiska länder fr.o.m. 1890-talet nu på bred front hittar ut till konsertsalarna" (Lindberg 1997 s. 97). – Om Vaughan Williams, Bartóks resp. Kodály's egna tankar om folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk, se Vaughan Williams 1972; Bartók 1981 s. 271ff; Kodály 1982 s. 143ff.

uppmärksammats särskilt mycket. Epoken har mestadels setts från antingen det ena hållet eller det andra. Redan skildringen av samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger understryker att denna fas i svensk musikhistoria bör betraktas i ett större musikhistoriskt perspektiv.

Resulterar de tre tillkomstsätten i olika slags musik? Frågan ligger i luften. Med ett tätt samarbete mellan samlare och tonsättare eller med en upptecknande tonsättare färgas kompositionen av insamlingsarbetets motiv. Resultatet blir sannolikt ett verk som på något sätt ansluter till spelmansrörelsens tankar och som antingen framhåller folkmusiken i sig eller dess lokala/regionala tillhörighet.

En indirekt impuls från samlare till tonsättare däremot, ger större frihet åt den sistnämnda som inte behöver ta hänsyn till samlarens eventuella program för sitt arbete. Det musikaliska materialet kan strängt taget behandlas utan att framhäva dess folkmusikaliska bakgrund som således kan förbli okänd för lyssnaren. Den möjligheten har flera tonsättare inte oväntat utnyttjat.

Faktum är att det återstår en fjärde möjlighet för impulser från folkmusikinsamlare till tonsättare. Den danske folkviseutgivaren – och tonsättaren – A. P. Berggren (1801–1880) formulerar redan 1860 denna princip på följande sätt:

Optagelsen af dette Element i Kunsten [dvs. folkvisorna] skulde imidlertid ikke blot bestaaei, ligefrem at indlægge hine Melodier i et Musikværk; men disse maae være over i Componistens Væsen, der da, opfyldt af deres Aand, vil kunne give sit Arbeide det eiendommelige, nationale Præg, der dog fremfor Alt giver et Kunstværk Betydning.⁵³

Enligt Berggren behöver tonsättaren över huvud taget inte ägna sig åt att arrangera och bearbeta de insamlade melodier. Det är lika angeläget att studera materialet i syfte att skapa nytt i samma stil och anda. Hans påpekanden öppnar dörren till en större musikalisk värld som inte lika tydligt anknyter till spelmansrörelsen och andra strävanden till folkmusikens fromma. Här rymms en stor del av Peterson-Bergers verk, liksom många andra nationellt sinnade tonsättares kompositioner. Men här blir samtidigt sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning oklart, även om iakttagaren ändå anar det. I tanken existerar fortfarande ett sådant samband, annars skulle tonsättare knappast hitta sitt musikaliska material, men vad som inspirerat till det ena eller andra verket torde i många fall vara svårt att peka ut. Vad gäller personliga kontakter mellan samlare och tonsättare säger kompositionerna heller ingenting.

På sätt och vis representerar detta förfarande något helt annat än tidigare nämnda modeller. Det är onekligen en principiell skillnad mellan att starta kompositionsarbetet med en samling melodier gentemot att själv skapa sitt grundmaterial. Den kompositoriska friheten är till synes större i det sistnämnda fallet. Å andra sidan behöver attityden till folkmusiken – och inte minst den idémässiga grunden för kompositionsarbetet – inte vara särskilt annorlunda. Engagemanget i det insamlade

53. Berggren 1860 s. VIII.

materialet kan t.o.m. vara större, eftersom tonsättaren faktiskt tvingas vara mer förtrogen med folkmusiken. Den viktigaste iakttagelsen i fråga om detta tillvägagångssätt är därför att sambandet med folkmusikaliskt insamlingsarbete kan vara starkare än vad ett visst verk utvisar på ytan.

Det sistnämnda konstaterande får bilda avslutning på artikeln – och ger också ett svar på vår inledande fråga. Ett väl känt samarbete mellan en uppvecklare och en folkmusikintresserad tonsättare – som exempelvis det mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger – behöver inte leda till ett givande impulsflöde som resulterar i mängder med musikaliska verk med stark folkmusikanknytning. Framför allt kan inte betydelsen av dåtidens folkmusikinsamling för tonsättarna bara avläsas i uppenbart folkmusikbaserade verk. Sådana verk talar visserligen om tydliga samband med insamlingsarbetet, vilka som vi sett kan vara av olika slag. Trots det kan den mest djupgående förbindelsen således finnas manifesterad i tonsättningar som inte rymmer en enda insamlad melodislinga, men ändå vittnar om att tonsättare tagit avgörande intryck av tidens folkmusikinsamling.

Källor

Otryckta källor

Statens musikbibliotek (SMB)

Peterson-Berger-arkivet

Brev till Peterson-Berger

Brev från Peterson-Berger

Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå (DAUM)

Tirénsamlingen

Musikalien

W. Peterson-Berger: *Svensk folkmusik, 1-2.*

Litteratur

Andersson, Nils & Andersson, Olof 1930 (1978): *Svenska låtar. Värmland.* Stockholm: P. A. Norstedts & Söners Förlag

Andersson, Otto 1958: *Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och spelmansrörelsen.* Stockholm: Nordiska museet

Arvidsson, Alf 1998: "Jojk som musikalisk råvara: användningen av samisk musik inom svensk konstmusik under 1900-talet." *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1998, s. 9–24

Bartók, Béla 1981: *... ur folkmusikens källa. Brev, artiklar, dokument sammanställda av József Ujfalussy.* Göteborg: Anthropos

Beite, Sten 1937: "Wilhelm Peterson-Berger som instrumental tonsättare." *Wilhelm Peterson-Berger. Festskrift den 27 febr. 1937.* Arbman, Ernst, et al. (red.). Stockholm: Natur och Kultur, s. 21–67

- Berg, Gottfrid 1937: "Något om folktonen i Wilhelm Peterson-Bergers musik." *Wilhelm Peterson-Berger. Festskrift den 27 februari 1937*. Arbman, Ernst, et al. (red.). Stockholm: Natur och Kultur, s. 154–160
- Berggren, A. P. 1860: *Folke-Sange og Melodier. Fædrelandske og fremmede, samlede og udsatte for piano-forte...* Første Bind. Anden udgave. Köpenhamn
- Bohlin, Folke 1993: "Om jojarna i Peterson-Bergers samiska symfoni". *Thule. Skytteanska samfundets årsbok 1993*, s. 101–113
- Bohman, Ragnar 1963: "Jämtlandssången – en gammal bröllopsmarsch." *Jämten 1963*, s. 145–151
- Bolstad Skjelbred, Ann Helene 1994: "Den som nog gjemmer, han noget har. Tradisjonsarkivet; hverdagskulturens arkiv." *Hverdag. Festskrift till Brynjulf Alver*. Arild Strømsvåg & Torunn Selberg (red.). Bergen: Vett & Viten, s. 217–225
- Burlin, Toivo 1999: *Skyskrapornas och de röda stugornas musik. Jazz och folkmusik i Adventures in jazz and folklore*. C/D-uppsats. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet
- Carlberg, Bertil 1950: *Peterson-Berger*. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Davidsson, Åke 1948: *Svensk musiklitteratur 1800–1945*. Uppsala
- Dragsbo, Peter 1999: "Mellem regionalisme og nationalisme. Ballum Slusekro og den slegvigske 'hjemstavnstil'." *Kulturens nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale*. Bjarne Stoklund (red.). (Etnologiske studier 5.) Köpenhamn: Museum Tusulanums Forlag, s. 173–189
- Espeland, Velle 1974: "Desentraliseringsstriden. Ein strid om kvar folkminnesamling og gransking ska tena till." *Tradisjon, nr 4*, s. 71–76
- Fredbärj, Telemak 1937: "Bibliografi över Wilhelm Peterson-Bergers verk." *Wilhelm Peterson-Berger. Festskrift den 27 februari 1937*. Arbman, Ernst, et al. (red.). Stockholm: Natur och Kultur, s. 237–303
- Hedwall, Lennart 1983a: *Den svenska symfonin*. Stockholm: Awe/Gebers
- Hedwall, Lennart 1983b: *Wilhelm Peterson-Berger. En bildbiografi*. Uppsala: Norrlandsförlaget
- Hedwall, Lennart 1997: "3 x Dalarapsodi." *Alfvéniana, 1/97*, s. 3–9
- Havåg, Eldar 1997: "For det er Kunst vi vil have." *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning*. (KULTs skriftserie nr 85.). Oslo: Noregs forskingsråd
- Jersild, Margareta 1994: *K. P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*. (Arkiv för norrländsk hembygdsforskning XXVI.) Härnösand: Länsmuseet Västernorrland
- Kask, Jan 1993: "Peterson-Bergers 90-tal." *Kungl. Musikaliska akademins årskrift 1993*. Stockholm, s. 58–72
- von Koch, Erland 1989: *Musik och minnen*. Stockholm: Författarförlaget Fischer & Rye
- Kodály, Zoltán 1982: *Folk Music of Hungary*. Revised and enlarged by Lajos Vargyas. Budapest: Corvina
- Larsson Gunnar 1981: "Norrskan och lapsk magi. Reflektioner kring Eduard Tubins pianosonat (1950)." *Kungl. Musikaliska akademins årskift 1981*, s. 32–37
- Lassbo, John 1995: *Till min hembygd. Folkmusikforskaren Karl Sporr*. Uppsala: Eget förlag
- Ledang, Ola Kai 1993: "Individual creation and national identity. On Grieg's piano adaption of hardingfele music." *Studia musicologica norvegica, Vol. XIX, (1993)*, s. 39–43
- Lindberg, Boel 1997: *Mellan provins och parnass. John Fernström i svenskt musikliv*. Diss., (Arkiv avhandlingsserie 47.) Lund: Arkiv förlag
- Lundmark, Staffan 1996: "Tirénsamlingen på DAUM." *DAUM-katta. Värblad från Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Årg. 4, nr 1*, s. 11–13
- Nyberg, Bo 1999 "En guldgruva för Dalarnas folkmusik." *Dalarnas spelmansblad, 2–3/1999*, s. 8–13
- Peterson-Berger, Wilhelm 1895: "Över Borgafjällen." *Svenska turistföreningens årskrift 1895*, s. 382–404
- Peterson-Berger, Wilhelm 1991: *Svensk musikkultur*. Stockholm: Aktiebolaget Ljus
- Peterson-Berger, Wilhelm 1913: "Lapsk musik." *Dagens Nyheter 28/4 1913*.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1942: *Om musik. Ett urval essayer och kritiker*. Stockholm

- Peterson-Berger, Wilhelm 1943: *Minnen*. Uppsala: Lindblads
- Peterson-Berger, Wilhelm 1951: *Från utkikstornet*. Östersund
- Ramsten, Märta (red.) 1982: *Einar Övergaards folkmusiksamling*. Utgiven och kommenterad av Märta Ramsten. Stockholm: Svenskt visarkiv i samarbete med Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala/Almqvist & Wiksell International
- Roempke, Ville 1979: "Utsikt från en jämtstamma." *Fataburen 1979. Nordiska museets och Skansens årsbok*, s. 79–98
- Roempke, Ville 1980: "'Ett nyår för svensk folkmusik.' Om spelmansrörelsen." *Folkmusikboken*. Ling, Jan et al. (red.). Stockholm: Prisma, s. 263–296
- Rosenberg, Hilding 1978: *Toner från min örtagård*. Stockholm: Natur och Kultur
- Stenman, Inger 1994: "Vandring i jokkens land". Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red.). *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling*. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81.) Stockholm, s. 121–127
- Stenman, Inger 1996: "Maria Persson-Johansson från Luokta-Mavas sameby. Karl Tiréns informant och 'nyckel' till jokkningen värld i 1910-talets Sápmi/Sameland." *Noterat*, 2, s. 87–106
- Stenman, Inger 1997: *Karl Tirén och jokkning. En pionjärsats i 1910-talets Sverige*. C/D-uppsats. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet
- Stoklund, Bjarne 1999: "Kulturens nationalisering – et kapitel i Europas kulturhistorie. Inledning." *Kulturens nationalisering. Et kapitel i Europas kulturhistorie*. Bjarne Stoklund (red.). (Etnologiske studier 5.) Köpenhamn: Museum Tusulanums forlag, s. 7–16
- Sundin, Bosse 1999: "'Att väcka och vidmakthålla kärleken till hem och härd.' Hemslojdsrörelsen och det tidiga 1990-talets Sverige." *Den vackra nyttan. Om hemslojd i Sverige*. Lundahl, Gunilla (red.). Hedemora: Gidlunds, s. 89–111
- Sundqvist, Axel V. 1975: *Wilhelm Peterson-Berger, Sven Kjellström och Västerbotten*. Umeå: Eget förlag.
- Ternhag, Gunnar 1999: "Fonografinspelningar med svensk folkmusik." *Noterat*, 6, s. 79–97
- Ternhag, Gunnar 2000: *Jokksamlaren Karl Tirén*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå
- Tirén, Karl 1928: "Om jokkning och vuolleh." *Jämtländska studier. Festskrift till Eric Festin. Fornvårdaren III*. Östersund, s. 294–306. – Även i *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling*. Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red.). (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81.) Stockholm 1994, s. 129–140
- Tirén, Karl 1942: *Die lappische Volksmusik*. (Acta lapponica 3.) Stockholm: Nordiska museet
- Wallner, Bo 1956: "Till den himmelska fadern. En vuolleh som symfoniskt tema." *Svensk tidskrift för musikforskning 1956*, s. 87–110
- Wallner, Bo 1977: "...något slags midvinterdröm.' Om Wilhelm Stenhammar och den nationalromantiska orkesterrapsodin." *Svensk tidskrift för musikforskning, 1977/2*, s. 5–22
- Wangö, Joël 1965: *August Ysenius. En märkesman inom folkmusiken*. Halmstad
- Vaughan Williams, Ralph 1972: *National music, and other essays*. London: Oxford University Press
- Vollsnes Arvid 1997: "Nationalromantiken och den nordiska tonen." *Musik i Norden*. Andersson, Greger (red.). (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 85/Föreningen Nordens årsbok 1997). Stockholm, s. 190–210
- Zickerman, Lilly 1999: *Lilli Zickermans bästa: hemslojdstankar från källan*. Urval och kommentar av Elisabet Stavenow-Hidemark. Umeå: Hemslojden

SUMMARY

The connections between the collection of folk music and the creating of compositions based on folk music – as seen in the light of the co-operation between Karl Tirén and Wilhelm Peterson-Berger.

Two important elements in the musical life of Sweden at the turn of the century 1900 were the collecting of folk music and the creating of folk music-based compositions. Which were the connections between these efforts? This question is central in this article, which is divided into two parts. The first half describes the co-operation between Karl Tirén (1869-1955) and Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942). Karl Tirén (1869-1955) collected yoiks among saamis (lapps) in Sweden in the years 1909-1916 and published a great deal of his material in 1942: *Die lappische Volksmusik*. To his profession Tirén was a stationmaster, working in several places in the north of Sweden. Wilhelm Peterson-Berger was one of the most influential composer of his time in Sweden, not only because of his musical works, but also for his position as a leading reviewer. Tirén and Peterson-Berger were close friends for a longer period. They encouraged each other – within folk music only during a limited time. Their involvement in folk music is manifested in Peterson-Berger's third symphony, *Same ätnam* (1913-15): five of its themes originate from Tirén's collection of yoiks.

The second half contains a discussion about the relation between the two activities:

In principal, there are four different ways for impulses (and music material) from folk music collectors to reach composers:

Firstly, the collector and the composer have a close collaboration – like in the case described above. They nearly have the same kind of involvement in folk music, which results in compositions that focuses the folk music itself.

The second way is at hand, when the composer gets his/her music material from an already existing collection of folk music. The collector is then absent (from the composer's point of view). The chosen music material is often handled as "absolute music".

Thirdly, the collector and the composer can be one and the same person. The composition-process then starts with the recording of a certain folk tune.

The fourth way is the most hidden, but on the other has the strongest impact upon the musical works. The composer in question does not use authentic folk music, but knows it so well after studying collected melodies that he/she him/herself can write music in a "reliable" folk music-style.