



# Hedningarnas moraoud: innovation, fantasi och nygamla musikinstrument

Daniel Fredriksson och Hållbus Totte Mattsson

The Swedish/Finnish folk- and world music group Hedningarna combined traditional music with an energetic, drone-based “mystical” sound. Throughout the band’s career<sup>1</sup>, they would consistently use traditional acoustic “folk” instruments, with the acoustic sound typically amplified and modified. In this article we discuss the inception and development of one of their custom instruments, the *mora-oud*, which combined the body of a medieval style keyed fiddle (a mora-harp) with a fretless lute neck. The material (mainly interviews, auto-ethnographic descriptions and social media discussions) suggests that some of the mora-harps meaning potential, such as a sense of ancientness and “Nordic-ness”, followed into the mora-oud. This was combined with certain sonic and tonal resemblances with the Arabic oud, as well as its visual qualities and ease of amplification, to afford an instrument that fitted congenially with the global world music scene in which Hedningarna was a major player, especially during the 1990s. The instrument became an important part of the band’s sound as well as of their strategies to handle and sometimes link together their musical, cultural and political contexts, both on stage and in the studio. In the conclusion we discuss how *serendipity* and *fantasy* were important aspects in how the instrument was conceived and developed.

1. Hedningarna was formed 1986 and still exists as a band, even though they have not been active since 2016, when they released the compilation album “Kult” (Hedningarna, 2016)

## Inledning

I den här artikeln undersöker vi ett musikinstrument som ytterst få individer har spelat, men som många har hört och sett. Det är ett instrument som är nära kopplat till den svenska folk- och världsmusikens sentida utveckling genom sin uppkomst och användning inom den kommersiellt framgångsrika musikgruppen Hedningarna. Instrumentets utseende, sound och historiska kopplingar aktualiserar frågor om tradition, innovation och fantasins roll i musikinstrumentens ”sociala liv” (Bates, 2012). Musikinstrumentet i fråga kallas *moraoud* och det existerar i nuläget 12 instrument. Fem eller sex musiker använder det regelbundet och det tillverkas av två instrumentbyggare. Instrumentets blygsamma spridning, men stora genomslagskraft, tillåter oss att på ett unikt sätt föra en detaljerad diskussion om dess ursprung, utveckling, meningspotential och affordanser.

Ena författaren till artikeln är Hållbus Totte Mattsson, lutspelare i Hedningarna, och den andra är Daniel Fredriksson som under senare år också har spelat *moraoud*. Vi har tillgång till flera olika exemplar av *moraouden* och har undersökt det praktiskt och konstnärligt som musiker i flera olika kontexter, från att det första instrumentet byggdes till att det används som ett ovanligt men återkommande inslag i dagens folkmusikvärld. Utgångspunkten för studien är det materiella objektet i relation till vårt eget musikerskap och våra autoetnografiska reflektioner (Adams et al, 2014; Andersson, 2006) utgör därför en betydande del av materialet. Utöver detta så har vi studerat audiovisuellt material med instrumentet och för att få en djupare inblick i instrumentbyggerprocessen så har vi också intervjuat de två byggare som tillverkat detta instrument, Anders Norudde och Søren Vinther Røgen. Kompletterande material är också Facebook-gruppen ”Forum för knäppa folkmusiker” (2021) där vi både har initierat diskussioner om *moraouden* och tagit del av befintliga trådar om instrumentet.

De frågor som studien ämnar beröra är följande:

- Hur skapades detta instrument? Vilken motivation hade instrumentbyggare och musiker för att designa denna hybrid mellan en *mora-harpa* och en *oud*?

- Varför fortsätter byggare och musiker att intressera sig för instrumentet? Vilken *meningspotential* och vilka kreativa *affordanser* erbjuder moraouden?
- Hur kan ett musikinstrument som detta, med blygsam spridning men relativt stor genomslagskraft, förstås i relation till den samtid, musikgenre och sociala diskurs som det skapades inom?

Först situerar vi moraouden rumsligt och tidsmässigt som ett musikinstrument skapat av och för medlemmar i det ikoniska folkrock-bandet Hedningarna. Därefter undersöker vi vilka musikaliska möjligheter instrumentet för med sig enligt de som spelar på det. Detta görs utifrån ett multimodalt perspektiv där dess olika semiotiska resurser diskuteras. Utifrån både historiska och musikaliskt-praktiska aspekter undersöker vi i artikeln hur ett instrument som detta gjordes meningsfullt i den kontext som det skapades inom och som Hedningarna var en viktig aktör inom, nämligen den svenska/nordiska folk- och världsmusikscenen från 1980-talet och framåt, med tonvikt på 1990-talet.



Figur 1. Pressfoton till skivan "E" (Hedningarna, 2012). Foto: Peter Lloyd

## Moraoudens affordanser och meningspotential

Artikeln knyter an till två av de spår inom musikinstrumentforskning som Markus Tullberg identifierar i sin avhandling om traversflöjten (2021). Dels

så beskrivs musikinstrument som *transformers of movement* (Aho, 2016), där fokus ligger på att utforska den intima relationen mellan musikern och musikinstrumentet. Vi intresserar oss i någon mån för detta närmast fenomenologiska förhållningssätt, men har en ambition att parallellt, och i någon mån synkront, belysa moraouden som en *kulturell artefakt* (Tullberg, 2021). Med bland andra Eliot Bates (2012) ser vi musikinstrument som sociala, kulturella och potentiellt politiska aktörer. De är “interaktiva entiteter” (Racy, 1994, s. 38) som tillåter musiker att inte bara skapa musik, utan också knyta an till såväl kontemporära som historiska sammanhang av social, politisk och kulturell art.

För att kunna diskutera dessa aspekter gemensamt så inspireras vi av ett socialsemiotiskt färgat affordansbegrepp. Vi utgår från James J. Gibsons (1986) begrepp *affordance*, som det använts i flera olika studier om musikinstrument (Nilsson, 2011; Tullberg, 2021) nämligen att begreppet betecknar handlingsmöjligheter som kan identifieras i en relation mellan ett subjekt och dess omgivning (Tullberg 2021:40). I det här fallet undersöker vi relationen mellan subjekten musiker/åhörare och instrumentet moraoud. Vi intresserar oss för moraoudens *meningspotential*, som enligt Theo van Leeuwen relaterar till hur ett fenomen har använts och tolkats tidigare, men också för dess *affordanser*<sup>2</sup>, vilka han beskriver som mening som ännu inte har upptäckts (Van Leeuwen, 2005, s. 5). Per-Anders Nilsson kallar dessa oförutsägbarheter för *emergent affordances* (Nilsson, 2011, s. 255). Med Gunther Kress och van Leeuwen (2001, s. 4) betraktar vi instrumentet som en ensemble av tecken som blir meningsfull i relationen med instrumentets användare - både musiker och publik. Vi intresserar oss för instrumentets ljudalstrande möjligheter, dess tonalitet, stämning, omfång och klangfärg men i lika hög grad dess materialitet, dess form, färg och andra så kallade semiotiska resurser. Framför allt intresserar vi oss för vad dessa semiotiska resurser tillåter dess användare att göra, höra och uppleva.

2. Ibland översätts *affordance* med *meningserbjudande*, men vi använder i den här texten i första hand det försvenskade begreppet *affordans*.

## Ett soundtrack för medeltiden

I mitten av 1980-talet möttes musikerna Hållbus Totte Mattsson, Anders Norudde och Björn Tollin på en ettårig kurs i folkmusikensemble vid Skinnskattebergs folkhögskola ledd av musikern Ale Möller. Vid den tiden hade Mattsson börjat undersöka spelmanstraditionen från sin hemort Mora, speciellt låtar efter spelmannen Ljuder-Anders. Dessa enkla och robusta bordunlåtar, oftast i dorisk tonart, passade speciellt bra för deras instrument: moraharpa, luta och tamburin. En vän till dem beskrev soundet som att “det låter hedniskt!” vilket senare blev det namn de tog sig som band – Hedningarna. Efter kursen fick Hedningarna anställning som musiker vid Folkteatern i Gävle i Peter Oskarssons föreställning *Den stora vreden* (1988–1989) efter Olof Högbergs roman (1906). Från teatern tog de med sig en idé om att göra sina konserter som teatraliska föreställningar fyllda med mysticism och arkaiska sound men också med rockmusikalisk energi. Hedningarna blev en av de mest kommersiellt framgångsrika musikgrupperna under det sena åttiotalet och nittioalets världsmusikvåg, med hundratusentals sålda album, grammisvinster, –nomineringar och konserter på stora festivalscener både i Sverige och globalt (Silence, u.å.). Bandet, vars musik beskrevs som “ett soundtrack för medeltiden” av musikjournalisten Lars Nylin i konvolutet till gruppens andra skiva *Kaksi!* (Hedningarna 1992), har också omskrivits akademiskt vid flertalet tillfällen (Kolltveit, 2009; Ternhag, 2006). Dan Lundberg et al beskrev Hedningarnas sound som “bordunrock” (Lundberg m.fl., 1996, 2000) och Juniper Hill har talat om bandet som förmedlare av ett slags transnationell pan-nordisk identitet (Hill, 2007, s. 57).

Hedningarnas multimodala koncept, med “ålderdomlighet” förmedlat inte bara ljudmässigt utan också visuellt, blev också en del i deras tankar om instrumentering. Anders Norudde, som är instrumentbyggare, beskrev hur han hela tiden letade efter unika sound och instrument:

När jag började spela folkmusik så blev jag helt besatt av alla märkliga instrument som jag upptäckte. Jag började bygga sälglöjter och stråkharpor och knockades av alla instrument med borduner. (Intervju med Anders Norudde, 19.03.19)

Instrumentet moraharpa, där ett ålderdomligt sound kombinerades med ett unikt utseende, blev ett centralt instrument för Hedningarna. Moraharpan är en äldre form av den mer välkända nyckelharpan. Namnet kommer av att "originalet", förlagan till den revitaliserade modellen, som instrumentbyggaren Leif Eriksson och andra utgått ifrån, finns på Zornmuseét i Mora. Originalen ägdes av Anders Zorn, men väldigt lite kunskap finns om dess ursprung och tidigare användning (se Ling, 1967; Allmo, 2016, 2019). Originalinstrumentet har en något osäker datering till 1526 och är inte i spelbart skick, då det saknar både strängar, nycklar och stråke så både stämning och spelteknik är skapat av dagens utövare. I Gunnar Ternhags artikel om moraharpan (Ternhag, 2006) beskrivs hur Hedningarna blev viktiga för instrumentets revival. Instrumentet spelade en stor roll både musikaliskt och visuellt under gruppens konserter, och i slutet av 1980-talet använde gruppen fem olika typer av moraharpor. Dessa olika versioner kom sig av att Norudde, som också är instrumentbyggare, gärna modifierade sina instrument för att möjliggöra olika tonaliteter. Exempelvis förlängdes ett av löven för att komma åt en låg inledningston. När han satte bassträngar på en av sina moraharpor och oktaverade ner den så hade den förvandlats till en "basharpa". Tollin, som annars var slagverkare i gruppen, började spela på basharpan och tillsammans med den «normalstämda» moraharpan blev det ett robust och färgstarkt sound. Mattssons luta hörde dock inte riktigt hemma i konceptet vilket ledde till att bandet internt började skämta om att han borde ha en "moragitar" istället - då skulle de kunna vara ett "äkta Mora-band"!

I teaterföreställningen *Den stora vreden* var en skolt-samisk ramtrumma ett viktigt visuellt och audiellt inslag. Detta ville bandet ta med sig till sina egna scenkonserter. När bandet i sin fortsatta karriär alltså behövde en egen trumma så beställde de en från en instrumentbyggare i Tammerfors, Finland. Norudde och Mattsson berättar om hur de inför resan till Finland, då de skulle hämta upp ramtrumman, byggde upp förväntningar på att en byggare av ett så "magiskt" instrument sannolikt måste vara lika magisk själv. Kanske föreställde de sig att en nåjd eller schaman skulle överlämna instrumentet. Men när de kom fram, så visade det sig dock att instrumentet var byggt i en modern musikinstrumentverkstad där en elgitarrbyggare till-

verkade dessa ramtrummor vid sidan om elgitarrerna. I mötet med denna instrumentbyggare så fick Norudde, utöver trumman, till skänks en bit cederträ som var för tunt för att bygga trummor eller elgitarrer av. Under hemresan, inspirerade av både upplevelsen i elgitarr- och trumbyggarens verkstad och av en bild av ett gammalt "fantasiinstrument" som de hade sett i Jan Lings avhandling "Nyckelharpan" (Ling, 1967:59), föddes idén om att bygga en moragitarr åt Mattsson, med den lilla biten cederträ som lockvirke (intervju Norudde, 19.03.19).



Figur 2. Nyckelharpa utan nyckelmekanism, ur *Nyckelharpan* (Ling 1967:59)

52. Nyckelharpa utan nyckelmekanism. Rudbeck  
1850: 63.  
52. Keyed fiddle without key mechanism. Rudbeck  
1850: 63.

Bilden i Jan Lings avhandling är ett kopparstick från 1850 av topografen Thure Gustaf Rudbeck gjord i samband med hans besök vid Älvdalens porfyrvverk. Det avbildade instrumentet är enligt Jan Ling möjligen identiskt med ett instrument som idag finns i Nordiska Muséets samlingar, och ska ha tillhört "H.K.H. Hertigen af Uppland, Prins Gustaf" (Ling 1967:35). Det var ett mycket ofullständigt bevarat instrument där varken strängar, nycklar eller nyckellåda fanns kvar. Rudbeck använde flitigt sin fantasi och då formen för honom förmodligen gav associationer till en gitarr så ritade han dit greppband och givetvis måste en nyckelharpa spelas med stråke så även den samt en axelrem fick komplettera bilden. Denna bild av Rudbeck tolkades sedan i sin tur av Anders Norudde. Instrumentet som han tillverkade av lockvirket hade identisk kropp med moraharpan, men med en gitarrliknande hals precis som Rudbecks fantasifulla avbildning. Skruvhuvudet på den första moraouden har dock en sned skärningsvinkel

som kan föra tankarna till en elgitarrs huvud, även om det är oklart om inspirationen till det kom från den finske instrumentbyggaren eller ej. Ursprungstanken var också att som på bilden fästa greppband på instrumentet, men det blev av olika anledningar aldrig av att montera på banden från början. Efter att Mattsson hade spelat på det bandlösa instrumentet ett tag så fångades han, som lyssnade mycket på oud-spelarna Munir Bashir och Hamza El-din på den tiden, av ljudet som han upplevde påminde om klangen från en arabisk oud. De planerade greppbanden sattes därför aldrig dit, och instrumentet fick byta namn från moragitarr till *moraoud*.

Moraouden blev ett viktigt instrument i soundet för Hedningarnas musik. Den finns med på alla album från storsäljaren *Trä* (Hedningarna 1994) och framåt (Norudde, 2011). Den användes oftast som en melodidubning av lutan i studionproduktioner, men var också med i liveframträdanden som en del av det tidigare beskrivna “Mora-konceptet”. Fram till



Figur 3. Moraoud nr. 1 Foto: författarna.



nyligen så var moraouden ett instrument som i princip exklusivt användes av Hedningarna. Det senaste decenniet har Anders Norudde tillverkat över tio instrument och ett antal musiker från flera länder har börjat använda det, exempelvis Daniel Fredriksson, Albin Broberg, Oskar Reuter, Andreas Nordanstig, Anders Ström med flera. Musikern och instrumentbyggaren Søren Vinther Røgen har dessutom nyligen börjat bygga egna moraoud-instrument.

Vi kommer nu att fortsätta att beskriva moraouden utifrån dess meningspotential och affordanser, de olika betydelser och möjligheter som instrumentet gett och haft för Hedningarna och de efterföljande musikerna. Vi kommer att huvudsakligen fokusera på formfaktorer och symboler, tonalitet och klangfärg, materialitet och teknologi, och avslutar med en diskussion om instrumentets betydelse för Hedningarnas konsertframträdanden i relation till den historiskt-politiska miljö som bandet ingick i.

## Hjärtats proveniens

Hur kommer det sig att det här lilla flatbottnade knäppinstrumentet uppfattas som en "ättling" till moraharpan? Ljudmässigt och spelmässigt ligger de långt ifrån varandra, även om båda instrumenten har en relativt ljudsvag output, och möjligheten till kraftfull elektrisk förstärkning, gemensamt. Men det är framför allt formfaktorer och symboler som skapar likheten. En aspekt är den bulliga, vagt gitarrliknande kroppsformen som överensstämmer med moraharpans. Men lockets ensemble av symboler är antagligen än mer omisskännlig: de fem små ljudhål som utgör ett "plustecken" i kombination med de två större hjärtformade ljudhålen kopplar moraouden direkt till moraharpan. Kroppen "är" en moraharpas främst på grund av dessa hjärtformade "negativa utrymmen". Men genom att hjärtana faktiskt inte sitter på ett stråkinstrument utan på ett knäppinstrument sker också en slags upplåsning, som skapar ytterligare meningspotential (Van Leeuwen, 2005). För en lyssnare som är bekant med västerländska stränginstrumenttraditioner kan andra instrument med hjärtformade hål komma i åtanke, till exempel den norska langeleiken eller den appalachiska dulcimern. Dul-



*Figur 4. Moraharpa, dulcimer, moraoud. Foto: Niklas Roswall*

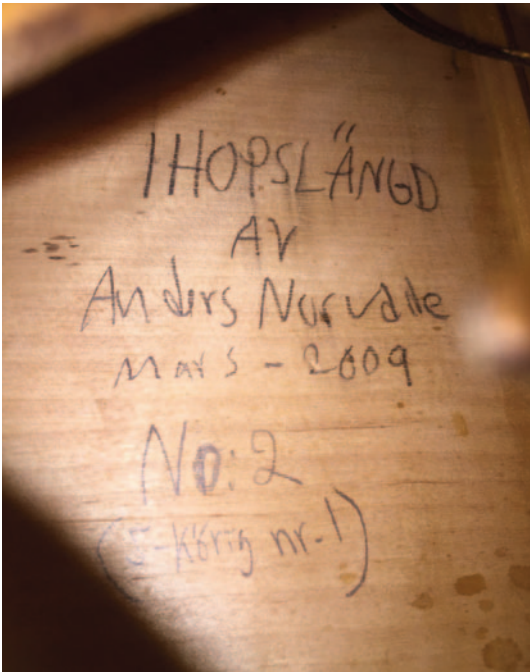
cimern har också en snarlik form som moraouden/harpan, även om den saknar en friliggande hals (Smith, 1980). Daniel Fredriksson har spelat och spelat in moraoud tillsammans med folksångerskan Ulrika Bodén som spelar just dulcimer på CD:n *Till Berga blå* (Ulrika Bodén 2016). Tillsammans med moraharpspelaren Niklas Roswall så har de vid något tillfälle skämt-

samt kallat konstellationen för ”kärlekstrion” (figur 4). Det är svårt att undvika att koppla moraoudens, moraharpans och dulcimerns hjärtformer till affekter av kärlek, och under de senaste åren har också valentindagen, den 14e februari, hyllats som ”moraharpans dag” av folkmusiker i sociala medier (Pettersson, 2020). Det kan dock vara intressant att nämna att formen rent historiskt inte alltid avsetts symbolisera hjärtan överhuvudtaget. Som en heraldisk symbol så brukar hjärtformen benämnas sjöblad eller näckrosblad och i vissa utformningar så kan meningsinnehållet förändras. Heraldiker har exempelvis hävdats att den italienska militärledaren Bartolomei Colleoni heraldiska vapen innehållande tre upp och nedvända hjärtan i själva verket skulle symbolisera hans tre (!) testiklar (Auda & Mac Dermot, 1993; Grundhauser, 2017).

Det är såklart få individer som tolkar moraoudens hjärtformade ljudhål som näckrosblad och än färre som genitalier, men samtidigt är det inte helt självklart att det är kärlek som den här kombinationen av tecken i första hand förmedlar heller. Kombinerat med de fem små hålen i en plusformation och moraharpans karakteristiska kroppsform förlämnar hjärtformen snarare moraharpans mest centrala egenskaper till moraouden: aspekter av *tid* och *plats*. Genom koppling till moraharpan, den äldsta formen av nyckelharpa som återfunnits i Sverige, uppfattas även moraouden som arkaisk, urgammal och med lång och spännande historik, även fast detta är ett instrument som uppfanns i början av 1990-talet. Moraharpan är vidare intimt knuten både till det lokala och det nationella. *Nyckelharpa* ses som ett instrument som är mer eller mindre unikt för Sverige, även om instrumentet också finns historiskt dokumenterade på andra platser i Europa (se exempelvis Preatorious, 1986), och det har flera gånger föreslagits och debatterats som ett potentiellt nationalinstrument (Eriksson, 2017, s. 149; Lundberg et.al., 2000, s. 241–242). Förleden ”Mora-” knyter å andra sidan an till lokalsamhället Mora i Dalarna där den ursprungliga moraharpan förvaras på Zornmuseet.

Beroende på kontexten och på mottagarens förförståelse kan alltså en sådan ensemble av tecken som här beskrivits, konnotera kärlek och förälskelse, eller knyta an till amerikanska folkmusiktraditioner. Men framför allt blir hjärtformen, i den avgränsade sociala kontexten kring svensk folk-

och världsmusik, en kraftfull semiotisk resurs som signalerar precis den typ av arkaiska nordiskhet som Hedningarna ville förmedla. När Hedningarna spelade in sitt senaste studioalbum, *♫* (Hedningarna 2012), byggde Anders Norudde flera olika fioler (vanlig fiol och oktavfiol), som alla hade de hjärtformade ljudhålen gemensamt, och till viss del moraharpan/moraoudens bulliga form. Hjärtformen lät alltså Hedningarna knyta an nya musikinstrumenten till den urgamla nordiskhet som blivit deras signum. Detta gjordes dock, liksom allt annat som Hedningarna tog sig för, med en stor dos humor. Norudde, som till vardags bygger fioler av hög kvalitet, valde att inte presentera sina mora-instrument på något "förfinat" sätt. Där ett högkvalitativt instrumentbygge ofta har instrumentbyggarens logotyp ingraverad, eller åtminstone en tryckt formgiven dekal på insidan av instrumentkroppen, så har Norudde på moraoudarna istället skrivit med blyertspenna direkt på kroppen, eller på en enkel papperslapp, något i stil med "ihopslängd av Anders Norudde" (se figur 5). Detta kan sägas visa på



Figur 5. Signatur moraoud nr.2. Foto: Albin Broberg.

en kontrast till den gängse bilden av instrumentbyggaren som en noggrann och seriös konstnär (jfr. Dudley, 2014), men det visar också på en speciell typ av *ömsint respektlöshet* gentemot koncept som tradition och "folklighet".

Fredriksson har i en annan artikel diskuterat konceptet "folklighet" (*folkiness*) som det används emiskt i folkmetal-communities på nätet. Det kopplas där till en specifik förståelse av autenticitet, som antyder en outtalad förståelse om att denna autenticitet i själva verket är fabricerad (Fredriksson, 2021, article in review). Gregory Bateson använder begreppet "play frame" eller lekram för att beskriva den typen av koncept som är på-låtsas-men-på-riktigt (Bateson, 1978). Något liknande sker i Hedningarnas relation till nordiskhet, tradition och historia. Det förefaller handla om en slags ömsesidig överenskommelse mellan musikerna och dess publik, att allt detta är på låtsas, det är påhittat och skoj – men det är ändå ganska häftigt.

En liknande ramtrumma som hade byggts i Finland användes i scenframträdanden och i studioproduktioner, och finns fotograferad på skivomslaget till albumet *Trä* (Silence 1994), kan exemplifiera detta. Trumskinet pryds av den hållristningsliknande avbildningen av Hedningarnas medlemmar som fungerade som en slags logotyp. Området runt denna bild är fylld med vad som vid en första anblick verkar vara ålderdomliga tecken, runor eller kanske magiska symboler, men i själva verket är det enkla små lustiga klotter-liknande teckningar: Saturnus, gubben-i-månen som röker pipa, en igelkott (?) som säger "Va?". Trolltrumman uppfattas i första hand som kopplad till samisk kultur, men kan också läsas som en slags ironisk distans till en allmän nordiskhet, som ett tydliggörande av en lekram. Detta lekfulla förhållande till anakronismer och moraoudens uppfattade ålderdom liksom antydningar om interkulturalitet har tillåtit kopplingar att göras till närliggande musiksammanhang, som när Mattsson 1998 gästade med sin moraoud på bandet Sorkar & Strängars skiva "*Statt opp å dänge*" (Sorkar & Strängar 1998). Sorkar & Strängar brukar beskrivas som ett "rollspelsband" och rör sig i gränslandet mellan *fantasy* och medeltidsmusik, med texter om en sagovärld. För Søren Vinther Røgen, så var det också just att instrumentet *kändes gammalt* som gjorde honom intresserad av moraouden, även fast han var fullt medveten om att det ur en aspekt kan ses som ett nyskapat instrument:



Figur 6. Hedningarnas 'trolldrumma', skivomslag Trä (Silence 1994)

Jag spelar i ett medeltidsband, och det känns på något sätt som om man skulle kunna ta in [moraouden] i det bandet utan att det skulle vara konstigt, även om det inte egentligen är så gammalt. /.../ Det är en blandning av två gamla instrument. (Intervju med Søren Vinther Røgen 21.03.19)

Van Leeuwen kallar teckenkombinationers förmåga att bära med sig mening mellan olika kontexter för dess *proveniens* (Van Leeuwen, 2005, s. 191). Moraharpan och moraoudens hjärtan och plustecken är så tydligt igenkännbara att de blir användbara även ironiskt, eller med glimten i ögat: när en ombyggd klassisk gitarr skulle användas på skivan *Hippjokk* (Hedningarna 1997), uppstod ett smärre problem, då det inte passade in i konceptet med ålderdomliga instrument. Detta löstes dock genom att Norudde helt enkelt tog en tuschpenna och ritade dit de obligatoriska hjärtformerna och de fem små ljudhålen. Gitarren som strängats om och stämts i öppen stämning hade nu som genom ett trollslag förvandlats till en "morahum-



Figur 7. Prototyp morahummel.

fingersättning mellan de båda högre eller lägre strängparen (se till exempel Mattson 2017). Därmed kunde den traditionella samspelsformen “grovt och grant”<sup>3</sup> lätt utföras med möjlighet att också kunna använda de lösa

mel”. Några år senare skulle Norudde bygga en “riktig” morahummel, som bland annat Mattsson använde vid en konsert tillsammans med Norudde och två andra moraharpsspelare vid det så kallade Gesundajubileet 2006 (Pettersson, 2011).

## Tonalitet och klangfärg

Hedningarnas moraharpor spelades i ett fåtal tonarter, oftast d/g-dorisk eller d/g-mixolydisk med en bordunsträng stämd i D. Den första moraouden byggdes för att i första hand fungera som ett komplement eller “spegling” av moraharpan. Den första moraouden hade därför fyra körer med unisona strängar, som stämdes i D-A-d-a för att enkelt kunna spela tillsammans med moraharpan. Att instrumentet besträngades med unisona körer i varje strängpar istället för med oktaver, som är brukligt för lutor, var en lycklig tillfällighet som bidrog till den oudliknande klangen. Instrumentets stämning tillät musikern att enkelt oktavera melodispelet, då det räckte med att flytta vänsterhanden med samma

3. En term för unisont melodispel i oktaver



Figur 8. Morahummel nr. 1.

strängarna som borduner. Då instrumentet var bandlöst så passade det också bra för att spela låtar med mikrotonalitet, så kallade ”kvartstoner”, vilket annars är ett problem för instrument med greppband som gitarer, lutor och mandoliner.

Genom mikrotonaliteten aktualiseras också andra möjligheter för användarna, inte minst att spela orientalisk musik. Søren Vinther Røgen, instrumentbyggaren som börjat bygga morahouder, berättade för oss att han fick sin första beställning från en bekant som sökte ett bandlöst instrument för att kunna ta lektioner i arabisk musik av en oud-lärare på den musikutbildning som han gick. Vidare finns exempel på att instrumentet använts för att spela bluesmusik och rootsmusik eftersom det gör ”blue notes” tillgängliga. Bandlösheten utgör dock också ett problem, som kanske i någon mån bidragit till dess blygsamma spridning. Ett bandlöst instrument som morahouder inför *intonering* som en nödvändig kunskap för en grupp musiker som sällan behövt fundera nämnvärt på det utöver stämning och instrumentvård. Detta kan vara problematiskt, men kan också

fungera för att locka fram nya sätt att komponera melodier. Musikern Albin Broberg berättar i en Facebook-tråd i gruppen ”Forum för ”knäppa” folkmusiker” om att han skaffade instrumentet för att han ville variera tonaliteten i sina kompositioner.



Jag skaffade den för att komplettera mina andra instrument eftersom jag har en tendens att hamna i joniskt och lydiskt när jag spelar och komponerar på tex 12:an eller cittern. För mig som inte lärt mig intonera ännu så tycker jag att sänkta toner är lite mer tacksamma att ”variera” så moraouden har fått bredda modusen som jag vandrar runt i. (Forum för knäppa folkmusiker, 2021)

Bandlösheten försvårade också moraoudens användning som ackordinstrument. När Daniel Fredriksson skulle använda instrumentet i teaterföreställningen ”Så gick det en tid och åter en tid” (2020), där hans uppmärksamhet på instrumentet skulle behöva vara begränsad, så tog han hjälp av Totte Mattsson för att sätta på senband för att kunna spela ackord och melodier utan att behöva fokusera på intoneringen. Nu hade alltså instrumentet band, såsom Anders Noruddes intention var från början - frågan är vad instrumentet då ska kallas, är det fortfarande en moraoud?

## Elektrifierad uråldrighet

Gunnar Ternhag beskriver i sin artikel om moraharpan hur Anders Norudde utrustade sina instrument med mikrofoner. I teaterföreställningen ”Den stora vreden” hade de använt små membranmikrofoner, så kallade ”myggor”. Då Björn Tollin började experimentera med ljudstarkt slagverk, så fungerade dessa mikrofoner inte längre att använda på grund av ökade ljudnivåer. Därför förseddes alla instrument med kontaktmikrofoner och stallmikrofoner av piezotyp, vilket även möjliggjorde för bandet att spela på klubbar och rockscener. Ternhag karakteriserar denna mix mellan ”det gamla” och ”det moderna” som ”an electrified ancientness” (Ternhag 1989:6). När det gällde Mattssons lutinstrument fanns vissa problem: det vedertagna sättet att montera en stallmikrofon på en akustisk gitarr är att fälla in den under stallbenet så att strängarna kan trycka ner stallbenet mot piezo-elementen i mikrofonen. Detta var inte möjligt på renässanslutan då den inte har ett stall med ”nedsänkt stallben”. Spelmannen och instrumentfixaren Lars ”Linkan” Lindkvist utvecklade på uppdrag av Hedningarna ett innovativt system för Mattssons renässansluta, där den smala stallmikrofonen, av märket Fishman, istället placerades i en skåra som falsades ut i en

tunn platta vilken placerades direkt ovanpå stallet med strängarna knutna runtomkring för att ge ett tillräckligt tryck mot piezo-elementet. Ström-matningen monterades i en box utanför instrumentet.

Liksom moraharpan är moraouden också ett tämligen ljudsvagt instru-ment, med skillnaden att där moraharpans elektrifiering är en anpassning, så skapades moraouden av Anders Norudde med avsikten att förstärka den elektroniskt. Samtliga moraoudar som han byggt har alltså konstruerats med sådana inbyggda stallmikrofoner från början. Den är så att säga "född förstärkt". Stränginstrumentalisen Albin Broberg berättar i Facebook-foru-met att han noterat att moraoudens sound överlag passar bra att koppla till olika effektpedaler och att spela tillsammans med elektroniska instrument:

Sen är instrumentet väldigt fint att använda tillsammans med oktavpedaler eller synthar eftersom attacken ger en väldigt fin tydlighet. Kul att sampla också. (Forum för knäppa folkmusiker, 2021)

Att moraoudens klang fungerar så bra att modifiera med effekter som till exempel oktavpedal kan ha sin förklaring i den tydliga grundton som upp-står genom dess unisona strängpar, vilket ger en "ren" ton in i effektpedalen. Moraoudens lilla klanglåda och små ljudhål kan också spela in. Instrumen-tets blygsamma storlek gör att dess akustiska ljud är svagt och i de flesta sammanhang kräver förstärkning. En bieffekt av just dessa aspekter är också att den är relativt okänslig för rundgång, vilket i sin tur underlättar höga ljudvolymmer och effekter både på scenen och i studion (jfr Neuenfeldt, 1998, s. 7). Man kan helt enkelt kalla moraouden för ett halvakustiskt in-strument. Mattsson har tidigare diskuterat hur möjligheter till förstärkning av även andra ljudsvaga akustiska instrument också öppnat upp för en mångfald av nya klanger inom folkmusikscenen i stort (Mattsson, 2019).

## Imaginär materiell kulturhistoria

*Det är bara jävla fantasi det där...* (Intervju med Anders Norudde 19.03.19)

Ternhags artikel om moraharpan är en del av forskningslitteraturen om folkmusikinstrument och revival. Owe Ronström har skrivit om revivalrörelsen kring ett annat instrument, den svenska säckpipan, där han teoretiserar hur revivalinstrument tydliggör hur begrepp som kultur och identitet i första hand är symboliska konstruktioner (Ronström, 1989). Detta gäller naturligtvis också för moraouden, men det måste tydliggöras att moraouden inte är ett återupplivat instrument, även om dess föregångare moraharpan var det. Man kan däremot se moraouden som ett slags förkroppsligande av en revival som aldrig inträffade. Ronström beskriver hur revivalkultur ”makes use of history” (1987, 2014), den använder sig av historia för att berätta nya berättelser. Det gjorde även Hedningarna med moraouden, men man kan i det fallet också argumentera för att det handlar om en *imaginär* historia, och snarare än användande av historia är det en slags affektiv fantasi om en historik *som kunde ha hänt* – för att parafrasera Ronström (1987) så handlar det här om ”the making *up* of history”. Här blir det återigen viktigt att notera att detta är en historik som skapas inom en lekram med en överenskommelse om att historia alltid på olika sätt handlar om vilket perspektiv man har - en förståelse för det som Hobsbawn och Ranger (1983) kallar *invented traditions*. Att identiteter som nordiskhet, svenskhet, eller för den delen kosmopolitanism, aldrig är essentiella utan är symboliska eller sociala konstruktioner. Och just eftersom de är konstruerade, så kan vi *leka med dem* (jfr Bateson 1978). Tom Solomon har använt begreppet *historiska subjektiviteter* när han diskuterat den estetisering av historia som Thor Heyerdahls teorier om kopplingen mellan Norge och Azerbajdzjan gav upphov till. Historiska subjektiviteter är “ways of inhabiting and performing history, of coupling up historical consciousness to a sense of identity through acts of performance” (Solomon, 2016, s. 117). Moraouden blir en artefakt som låter oss *fantisera* om kulturhistorier som inte har en motsvarighet i den verkliga världen, men som ändå kan vara meningsfulla och ha betydelse i densamma. Även fast denna fusion av orientalisk och nordisk musik- och

kulturhistoria som vi diskuterat var en fantasi som uppkom som en del av Hedningarnas koncept och Anders Noruddes instrumentbyggande, så är det inte längre bara fantasi. Genom att instrumentet finns, spelas på och fortsätter användas i olika sammanhang, exempelvis för att spela arabisk oudmusik, så skapas åtminstone i samtiden en reell fusion av dessa traditioner.

Den affektiva imaginära kulturhistoria (och möjliga framtid?) som mo-  
raoudens hybridisering av svenska och orientaliska musiktraditioner antyder förefaller ha fyllt en viss funktion för gruppen Hedningarna under deras mest aktiva tid på 1990-talet. Under denna period ökade stödet för och förekomsten av ultranationalistiska och främlingsfientliga organisationer och åsikter i samhället, vilket även blev synligt i populärkulturen med grupper som Ultima Thule och den musikgenre som skulle komma att kallas för “Vikingarock”. Som Benjamin Teitelbaum har påpekat var intresset för folkmusik hos dessa rörelsers följare ytterst begränsat i praktiken, men det kan konstateras att det fanns en viss, om än liten, överlappning just i den “bordunrock” eller nordiska folkrock-genre som Hedningarna var en ledande aktör inom (Lundberg et. al, 2000, s. 155). Exempelvis berättar Mattias Karlsson, nuvarande chefsideolog hos Sverigedemokraterna, citerad i Teitelbaums bok om nationalistiska rörelsers musikanvändning, att musikgrupper som Hedningarna, Garmarna och Nordman fungerade som en “inkörsport” för honom till att uppskatta traditionell folkmusik (Teitelbaum, 2017, s. 101). Norudde och Mattsson diskuterar under vårt samtal om hur det under en period kring 1994 började dyka upp allt fler fans med högernationalistiska åsikter, och kommer specifikt ihåg en konsert i Bergen i Norge där detta hade varit extra tydligt, vilket upplevdes som obehagligt.

NORUDDE: Man hade i bakhuvudet hela tiden att det kunde vara nått  
“brunt” ute i publiken... /.../

MATTSSON: Det var otäckt! Men då fick vi dem att droppa av genom  
att berätta om alla turkar som lärt Björn att spela tamburin och så  
där /.../

NORUDDE: Då tänkte man ‘haha! Där fick ni!’ /.../ (Intervju med  
Anders Norudde, 19.03.19)

Det blev alltså av viss vikt för Hedningarna att göra sin ståndpunkt tydlig, samtidigt som de inte ville göra politiska uttalanden. De utvecklade on-stage strategier som innebar att tydligt presentera låtar med utomnordiskt ursprung, som att säga att "Björn lärde sig det här fantastiska tamburinspelet av en turkisk musikanter" till exempel. Även i musikproduktionsprocessen kunde sådana subtila markörer ha en viktig funktion. Norudde berättar för oss om hur de gärna tog med instrument med ursprung från andra kulturer i musiken, såsom de kinesiska instrumenten souna och erhu. De tog också inspiration från spelsätt och musikaliska motiv från utomnordiska instrument. I låten "Tuuli" (Hedningarna 1994) används exempelvis ett ostinato som enligt Norudde var inspirerat av ett fiol-liknande instrument från Tanzania, sannolikt zeze.

Användningen av utomnordiska instrument och ljudvärldar i Hedningarnas musik kan förstås som en slags distansering till och lek med den nordiskhet som hade blivit deras signum, samtidigt som det också var idiomatiskt för den globala världsmusikgenre som gruppen räknades som en viktig aktör inom. Här passade moraouden in kongenialt. Genom dess existens som materiellt objekt signalerade denna hybrid inte bara ålderdomlighet och nordiskhet utan blev simultant ett "där fick ni"-ögonblick gentemot de potentiella nationalistiska fansen.

## Slutord

Vi har beskrivit olika aspekter av moraouden med avsikten att undersöka både hur instrumentet uppkom, vad det *möjliggör* och *erbjuder* (Kress & Van Leeuwen, 2004; Van Leeuwen, 2005) musiker att göra och publik att uppleva, samt hur instrumentet genom detta kan förstås i relation till sin kontext. Moraouden skapades som en del i ett koncept där både *tid* och *plats* förmedlades. Detta gjordes genom instrumentets sound, form, material och inte minst genom hjärtana och de fem små ljudhålen utskurna på instrumentkroppens ovansida. Det blev en viktig del i Hedningarnas sound och strategier för att hantera och ibland sammanlänka de skilda genremässiga, kulturella och politiska sammanhang som de ingick i, både på scenen

och i musikproduktionen. Vidare har instrumentet övertagits av nya generationer musiker som i någon mån tar fasta på samma semiotiska resurser (Van Leeuwen, 2005, s. 5) som Hedningarna: moraouden som förmedlare av ålderdomlighet, interkulturalitet och genom att det är ett instrument som är elektroniskt förstärkt “by design”. Samtidigt omtolkas dessa och får ny betydelse då instrumentet möter nya musiker och ny publik.

Instrumentbyggande kan betraktas som en medveten designprocess och/eller som en dialektisk relation mellan musiker, publik och instrumentbyggare. Men med den här artikeln vill vi snarare poängtera att det ibland är en mycket mer *stökig* process som snarare än att följa prydliga flowcharts, ibland rör sig oförutsägbart mellan olika sammanhang – diskurser, genrer, musikalisk praktik och inspiration, det privata och det offentliga, tillfälliga behov och långsiktiga drömmar, publiken och politiken. Två saker står ut för oss när vi betraktar moraouden: vikten av *den lyckliga slumpen* och *fantasin*. Att Norudde råkade få det där lockvirket av elgitarrbyggaren, eller att Totte aldrig orkade sätta på greppband på instrumentet, var oplanerade, slumpartade händelser som skapade kreativa affordanser och möjliggjorde estetiska val. Vi hoppas också att vi i någon mån kunnat antyda den betydelse som *fantasin* har, vare sig det handlar om att skapa fantasifulla instrument inspirerade av lika fantasifulla instrumentavbildningar, eller att inom en lekram knyta an till affektiva fantasier om vad folkmusik, tradition och kulturmöten skulle kunna vara – och som sedan kanske kan bli verklighet.

## Referenser

- Adams, T., Jones, S. H., & Ellis, C. (2014). *Autoethnography*. Oxford University Press
- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373–395. < <https://doi.org/10.1177/0891241605280449> >
- Aho, Marko. (2016). *The tangible in music: The tactile learning of a musical instrument*. Routledge.

- Allmo, P-U. (2004). *Den gäckande nyckelharpan: en studie i instrumentets tillkomst* Stockholm: Univ.
- Allmo, P-U. (2016). *Framlades then stora nycklegijga: en avhandling om den svenska nyckelharpans tillkomst*. Tullinge: Tongång
- Auda, D. ibn, & Mac Dermot, A. (1993). *REGIONAL STYLES OF HERALDRY*. World Heraldic Symposium.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363–395, < <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363> >
- Dudley, K. M. (2014). *Guitar Makers: The Endurance of Artisanal Values in North America*. University of Chicago Press. < <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226095417.001.0001> >
- Eriksson, K. (2017). *Sensing traditional music through Sweden's Zorn Badge: Precarious musical value and ritual orientation*. Acta Universitatis Upsaliensis. < <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-319842> >
- Fredriksson, D. (2021) manuscript submitted for publication: "The Folk Metal Grove".
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Grundhauser, E. (2017). *Heraldic Hearts Aren't Just for Love*. Atlas Obscura. < <http://www.atlasobscura.com/articles/heraldry-hearts-coats-arms-testicles-denmark-colleoni-coglioni>><http://www.atlasobscura.com/articles/heraldry-hearts-coats-arms-testicles-denmark-colleoni-coglioni> >
- Hill, J. (2007). "Global Folk Music" Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music. *Yearbook for Traditional Music, Vol. 39*, 50–83.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O., 1983. *The invention of tradition*. Cambridge U.P.
- Högberg, O. (1906). *Den stora vreden: Nordsvenska öden ur häfvl och sägen*. I. C.E. Fritze.
- Kolltveit, G. (2009). Norden som folkemusikalsk region. *Norsk Folkemusikklags Skrift*, 27, 7–33.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes*

- and media of contemporary communication.* Arnold.
- Ling, J. (1967). *Nyckelharpan*. P.A. Norstedt & Söner. < <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/publikationer/onlinepublikationer/nyckelharpan/> >
- Lundberg, D., Malm, K., & Ronström, O. (2000). *Musik, medier, mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlund i samarbete med Riksbankens jubileumsfond.
- Lundberg, D., Ternhag, G., & Ahlbäck, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Gidlund.
- Mattsson, H. T. (2019). *Innovativ teknik i en akustisk värld*. *Folk Och Musik*. <https://doi.org/10.33343/fom.79528>
- Neuenfeldt, K. (1998). Notes on Old Instruments in New Contexts. *The World of Music*, 40(2), 5–8.
- Nilsson, P. A. (2011). *A field of possibilities: Designing and playing digital musical instruments*. ArtMonitor.< <http://hdl.handle.net/2077/2795> >
- Praetorius, M. (1986). *Syntagma musicum. II, De organographia, parts I and II*. Oxford: Clarendon
- Racy, A. J. (1994). A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz. *Ethnomusicology*, 38(1), 37–57. < <https://doi.org/10.2307/852267> >
- Ronström, O. (1989). Making Use of History: The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s. *Yearbook for Traditional Music*, 21, 95. < <https://doi.org/10.2307/767770> >
- Ronström, O. (2014). Traditional Music, Heritage Music, I Bithell, Caroline & Juniper Hill (red.) *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York & Oxford: Oxford University Press, s.43–59
- Solomon, T. (2016). “The Land of Our Origin”: Music and History in the Norway–Azerbaijan Connection. *Yearbook for Traditional Music*, 48, 115–135. < <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.48.2016.0115> >
- Teitelbaum, B. R. (2017). *Lions of the north: Sounds of the new Nordic radical nationalism*. Oxford University Press.
- Ternhag, G. (2006). The story of the Mora-harp: Museumization and de-



museumization. I *STM-online: Vol. 2006(9)*. STM-online Svenska samfundet för musikkforskning, 1998-. < [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_9/ternhag/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/ternhag/index.php?menu=3) >

Tullberg, M. (2021). *Wind and Wood: Affordances of Musical Instruments: The Example of the Simple-System Flute*. Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. < <https://www.lu.se/lup/publication/049c5337-3606-4f81-9c2d-2701ebff83b0> > [Hämtad 01.10.21].

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.

### Fonogram

Hedningarna. (1992). *Kaksi!* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (1994). *Trä* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (1997). *Hippjokk* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (2012). *♫* [CD]. Göteborg: Border music.

Hedningarna. (2016). *KULT* [CD]. Koppom: Silence Records.

Sorkar & Strängar. (1998) "*Statt op å dänge*" [CD]. Gävle: Sorkar & Strängar.

Ulrika Bodén. (2016) *Till Berga blå* [CD]. Uppsala: Dimma.

### Webbsidor

Forum för knäppa folkmusiker (2021, 26 mars). *Forum för knäppa folkmusiker* < <https://www.facebook.com/groups/512906538744677> >

Silence. (u.å.). *Hedningarna mer läsning | Silence Records & Studio*. Hämtad 08 september 2021, från <https://silence.se/artister/hedningarna-boket/>

Mattsson, T. (2017, 18 september). *Hedningarna Hedna*. < <https://www.youtube.com/watch?v=KuK6KPoc92E> >

Norudde, A. (2011, 27 maj). *Vargtimmen Hedningarna*. < <https://www.youtube.com/watch?v=ow712WkL6HA> >

Pettersson, D. (2011, februari 19). *Moraharpkonsert från Gesundajubileet 2006*. < <https://www.youtube.com/watch?v=C87IIMOVq40> >

Pettersson, D. (2020, februari 14). *Moraharpa, the instrument of love*. Facebook. < [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=7974](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=7974)

11604086601&id=194838627677238 >

### **Fotografier**

*Samtliga fotografier tagna av författarna om ej annat anges.*

### **Intervjuer**

Norudde, A. (19.03.19). *Intervju med Anders Norudde* (H. T. Mattsson & D. Fredriksson)

Vinther Røgen, S. (21.03.19). *Intervju med Søren Vinther Røgen* (H. T. Mattsson & D. Fredriksson)