

Cylinderpositiv i Norge fram till 1850 – typer och traditioner

Mats Krouthén

The article is the first comprehensive study that explores different types of barrel organs before the production of cylinder barrel organs started in the village of Steinkjer in Norway in the 1850s. The first reported performance of barrel organs took place in the homes of the bourgeoisie in the second half of the 18th century, and later from the 1830s increasingly more often in public places. In contrast to these instruments, owned by travelling Italian performers, a few rather expensive imported English church and chamber barrel organs are now part of the collections in Norway. The article shows that these instruments had a varied repertoire: hymns, older and contemporary dance melodies. In addition, the smaller bird organ, (French, *serinette*), with a repertoire predominantly of marches, dances, and songs from operas was also imported and used in Norway in this period. The article investigates and gives an overview of various organ builders, artisans and clockmakers that cared for the instruments. It also demonstrates the different uses and functions of the performed music. Thus, this study of the instruments, repertoires and culture is relevant to gain a further understanding of the later emergence of the Steinkjer barrel culture in the second half of the 19th century.

Inledning

1849 flyttade urmakare Thomas Fosnæs (1813–1870) från Beitstad in till centralorten Steinkjer. Där kom han att sätta upp en verkstad för bland annat produktion och reparation av cylinderpositiv som kunde användas

till dans, sång och förströelse. I dag ses Fosnæs som urfadern till det så kallade ”Steinkjerpositivet”, en tradition av produktion och bruk som spände över en tidsrymd av sjuttio år och som kom att få stor betydelse för det regionala musiklivet i mellersta och efterhand i norra Norge ända fram till efterkrigstiden (1945).

Steinkjerpositivets historia, utbredning och betydelse är väl dokumenterad (Bratsberg 1996; Gotaas 2002).¹ Instrumentet och dess efterföljare kopplas oftast ihop med traditionsmusik. Betoningen i framställningarna ligger på lokal produktion (Graff 2002; Fiskvik 2005; Jøsevoll 2017) eller på lokala utövare (Aksdal 1988, 1997; Grundström 1999). Forskningen på det norska fältet har således fokuserat på cylinderpositiv knutet till *den folkliga kulturen* samt till tiden efter 1850. Tiden *före* Fosnæs etablering är inte underlagd någon helhetlig systematisk genomgång. Närmast kommer Gotaas (2002) populärvetenskapliga översikt av *lirendrejerer* – musikern – i Norge samt Bratsbergs uppsats där förhållanden i Trøndelag översiktligt behandlas (1996:32–33).

Det behövdes kunskaper för att spela, programmera, reparera och tillverka cylinderpositiv, kunskaper som bör ha byggt på kännedom om och tillgång till tidigare instrument, utövare och fackmän. Här uppstår en rad frågor: Hur har denna traderingsprocess har gått till? Vilka varianter av liknande instrument fanns och hur användes de? Och vem kan ha besittit kunskap i produktion, reparation och underhåll av instrumenten? Går det att tala om traditioner av kunskap eller handlade det om små öar av bruk och tekniskt kunnande? Svaren på dessa frågor kommer att undersökas i det norska musikmekaniska landskapet, för att visa på de *materiella förutsättningarna* för kompetens och hantverksskunnighet inom fältet i decennierna *före* 1850.

För att närma sig dessa frågor är det fundamentalt att definiera de musikinstrument som kan ha relevans för steinkjerpositivets framväxt. Jag kommer därför i det följande huvudsakligen att tala om *cylinderpositiv* i en vidare bemärkelse oavhängig av socialt användningsområde.² Med termen

1. Se också *Steinkjerpositiv. Digitalt museum for Steinkjerpositivene, positivmakerne og spillets utbredelse* (2019/2020).
2. Termen är tagen från en tesaurs över musikinstrument, fastställd av Scenkonstmuseet, Stockholm, i ett internationellt samarbete (se MIMO). Den norska motsvarande termen

menas ett blåsinstrument med pipor, bälg, luftverk och mekanik som på en orgel men med en träcylinder istället för klaviatur. På cylindern finns islaget små stift och bryggor som motsvarar de toner som skall spelas.³ Instrumentet kan därmed sägas vara *programmerat*. Gemensamt för alla cylinderpositiv är vidare att de drivs med en handvev. Storleken på instrumentet varierar.

Jag avgränsar mig i arbetet till att huvudsakligen beröra positivspelarens positiv, kyrko- och salongspositiv samt mindre cylinderpositiv hos borgerskapet, såsom exempelvis den så kallade fågelorgel.⁴ Gränserna mellan kategorierna är dock flytande. Metodiskt avser jag att ur ett socio-historiskt perspektiv redovisa och diskutera tidningsmaterial, genom sökningar i skandinaviska biblioteksdatabaser över digitaliserat tidningsmaterial i kombination med en fördjupad föremålsanalys av bevarade instrument, vad gäller sociala, ekonomiska, kulturella och musikaliska faktorer i relation till aktörer som utövare, lyssnare, instrument och instrumentmakare. På så sätt kombinerar jag musikvetenskapliga och museologiska forskningstraditioner.

Artikelns övergripande syfte är därmed att kartlägga och beskriva cylinderpositivkulturers användningsområden och betydelse i Norge i generationerna *innan* de fick fäste i norra Trøndelag, vad gäller bruk, reparation och produktion. Det innebär således att jag kommer att beskriva och analysera hur instrumenten såg ut, hur de användes och av vem, samt vilken musik som instrumentet var bärare av. Det blir också möjligt att undersöka förändringar av instrumentets användningsområden över tid. I artikeln berörs först de materiella förutsättningarna för en cylinderpositivkultur, sor-

³ "dreiepositiv" används vanligen i norsk facklitteratur från 1980-tal och framåt (Kjeldsberg 1981; Aksdal 1993).

3. Enskilda stift är till för korta toner. Bryggor, som kan liknas vid stiften på en häftapparat, är till för längre toner.
4. Jag har valt termen positivspelare. Den norska termen "positivspiller" finns belagd från 1830 och ser de följande åren ut att ha varit en formaliserad titel i exempelvis passjournaler för kringresande musiker med cylinderpositiv. Spelur, d.v.s. klockor med tillhörande spelverk (orgelverk, klockspel etc) som drivs av lod eller fjäder, har oftast en stiftvals och en liknande mekanik och kommer därför också att beröras. Automatiseringen medförde dock att musiken reproducerades utan närmare mänsklig inblandning (Hocker 1996:1710). Detsamma gäller speldosor med stålham, också med programmerade stiftvalsar, men med lameller som klingar.

terade efter angivna instrumenttyper. Därefter undersöks i vilka olika sammanhang instrumenten användes, varpå skilda traditionsbärare (brukare, reparatörer, förmedlare etc.) identifieras inom det musikmekaniska landskapet decennierna före 1850.

Positivspelaren, publik och instrument

Rötterna till den programmerade roterande stiftvalsen går tillbaka till 800-talets Bagdad från vilken tid det finns beskrivet hur en stiftvals med programmerad information skulle kunna fungera ihop med ett musikinstrument (Langwill & Ord-Hume 2001). I början av 1700-talet etablerades den moderna formen av cylinderpositivet för portabelt bruk i södra Europa (Zeraschi 1976). Instrumentet blev ett populärt inslag i gatubilden i städer och byar. Frågan uppstår om det går det att bestämma när instrumentet kom till Norge? I det följande skall jag se på några olika ingångar och förklaringar, som tidsmässigt tillsammans kan ringa in en etableringsfas för positivspelmannen.

Tidiga arenor

Gotaas menar att det är *möjligt* att positivspelare följde med olika internationella artister som besökte Christiania under 1750- och 1760-talen: skådespelartrupper, lindansare, pantomimartister m.fl. (2002:22–23). Øisang skriver i sin teaterhistorik om Trondheim att ”positurmester Johannes Grieg” under sitt besök i staden 1730 hade tillstånd att ”gi forestillinger og vise sine exercitier” (1941:58). Denna uppgift har tagits till intäkt för att ett cylinderpositiv kan ha funnits i Norge vid denna tidpunkt. Øisang frågar sig om Grieg möjligen kan vara ”lirekassespiller”.⁵ Aksdal förstärker denna bild i sin framställning om folkmusiker i Trondheim: ”Det er grunn til å tro at det dreier seg om en eller annen form for lirekasse eller positiv, som denne Johannes trakterte” (1997:50). Argumentationen repeteras av Gotaas, men han lägger till: ”men sikre er vi ikke” (2002:23). Berg, å sin sida,

5. ”Lirekasse” är en dansk-norsk term för ett cylinderpositiv som kommit att bli en folklig generisk term.

skriver i en teater-historik från 1994: ”Trolig var han [Grieg] linekunstner eller ekvilibrist”, och nämner inget om eventuell musikutövning (1993:58).

Termen ”positur” är problematisk. Övrigt bruk av ordet under 1700-talet visar snarare släktskap med ordet *kroppspostion* än med ett musikinstrument. ”Exercitier” kan på samma sätt kopplas till *övningar*. Jag menar därför att termen ”positurmester” inte skall förknippas med positivspelare. Det kan likväl inte uteslutas att de akrobatiska övningarna ackompanjerades av musik, men upplysningen om en positivspelare måste likväl ses som högst osäker, och bör enligt min syn snarare avskrivas.

Den tidigast kända förevisningen av ett sannolikt vevpositiv med rörliga figurer är nära fyrtio år yngre. I Christianiatidningen Norske Intelligenz-Seddelar stod 1769 att:

Italieneren Penalia bekiendtgjør, at hvo som vil see hans Mechaniske Figurer og store Positiv=Orgelværk, kan altid faae dem at see i hans Logis hos Sr. Ole Leuthen, da paa ingen anden Maade nogen bliver opvartet (NIS 1769.10.18; jfr Gotaas 2002:23).⁶

Notera att förevisningarna sker *hemma hos* ”Ole Leuthen”. Annonserna är en av fem kända, vilka omtalar kringresande musiker, vilka uppträdde med cylinderpositiv i Norge fram till 1830. Nästa annons, kronologiskt sett, återfinns år 1800. Här framgår att Marthinus Berlie, under vintern hade vistats i Bergen för att ge återkommande föreställningar med ”Puppespil” och ”Positiv” (BAE 1800.01.11; 1800.03.22). Också i denna annons betonas att utövaren kommer *hem* till de som beställer hans tjänst. Målgruppen är också tydlig: ”Herrskaper og borgerlige Familier”. Detsamma gäller för den danska artilleristen Qvists föreställningar i Christiania 1806 (NIS 1806.11.07). De två sista annonserna, 1827 och 1829, handlar om liknande erbjudanden i Bergen respektive Trondheim (av ”Angelini” BAE 1827.11.17; ”Wolff” TBRAPACE 1829.06.30).

De fem annonserna vittnar om en speciell användning av positiven. De handlar om en slags föreställning, gärna med visuella inslag av förhållande rörliga figurer, att servera magi och underhållning på ett mekaniskt instru-

6. Angelo Penalia reste runt i andra länder med olika föreställningar, t.ex. i Göteborg 1778 och 1782 (GA 1782.11.19).

ment vilket ägdes och förevisades av en utländsk ägare på resa i Norge. Publiken bestod av en skara betalande människor. Gemensamt för annonserna är att föreställningarna vände sig till borgerskapets familjer och skedde i privata inomhusmiljöer.⁷ Vidare visar genomgången av norska tidningar att dessa först på slutet av 1830-talet har *frekventa notiser* som redogör för positivspelare på marknader och andra utomhusmiljöer i utlandet (se till exempel SB 1837.06.08; DC 1841.07.04). Det finns också rikhaltigt med rapporter från 1840-talet om förhållanden i Norge (CSP 1840.05.25; DC 1842.02.06; DNR 1844.06.24). Källmaterialet antyder således att positivspelaren i den offentliga norska miljön etablerades först efter 1830.

Tolkning av termer och begrepp

Det måste understrykas att journalistiken i de så kallade *adresseaviserna*, vilka dominerade tidningsutgivningen under unionstiden med Danmark fram till 1814, inte var inriktad på reportage i modern mening. Tidningarnas primära uppgift var då att trycka annonser och kungörelser. Läsekretsen var tämligen begränsad. Censur rädde från den danska statsmakten, senast manifesterad via 1799 års *Forordning som nærmere bestemmer Trykkekfrighetens grændser*. Också efter att den nya unionen Sverige-Norge ingåtts var vecko- och dagstidningar belagda med viss censur (Ringvej 2014). Nystartade tryckerier såg tidningsutgivning som en viktig form av extrainkomst (Solheim & Syvertsen 2019). En mängd nya tidningar startades under unionens första decennier. Det är därför troligt att när tidningsmassan ökade uppstod det ett behov av att fylla tidningarna med mer stoff, något som ledde till att rapporter från utlandet ökade, oftast direkt översatta notiser från utländska tidningar. Med tiden syns allt fler längre beskrivningar av aktuella händelser och företeelser inom nationen. Tiden sammanfaller med ett nyvaknat norskt sökande efter en nationell identitet. Tidningsmaterialets bevakning av positivspel antyder således att spelet på gator kan ha *tagit fart* först omkring 1840. Sannolikt gick dock kringresande musiker runt med sitt positiv och spelade för allmänheten långt innan detta uppmärksammades i tidningarna (se vidare nedan).

7. En senare konsertannons omtalar gips- och stenarbetaren Ludovico Pera, som i Trondheim 1833 framförde ”italiensk Sang og Positivmusik.” (TAA 1833.08.16).

Ett annat källmaterial som hjälper oss att belägga när begrepp används i kulturen är samtida dansk-norska ordböcker. En genomgång av utgivet material 1770–1850 visar några tydliga fynd. I Grønbergs ordböcker (1824/1826) respektive (1836/1839), är det tyska sökordet ”*Drehorgel*” frånvarande i den första upplagan, men finns med i den andra upplagan, översatt till ”Haandorgel, Positiv”. (Grønberg 1836:108). Denna bestämning kan vara den tidigaste lexikala översättningen av ett cylinderpositiv, som avser dess spelsätt, att veva, (*drehe*n, ty.)⁸ Begreppet ”dreielire” kom länge i norsk-danska ordböcker att stå för just *vevlira*, det vill säga ett stränginstrument, där ett roterande friktionshjul, istället för en stråke, sätter strängarna med en eller flera borduntoner i basen, i rörelse. Utövaren spelar melodistämman på en typ av tangenter (se till exempel Dansk Ordbog 1820:151). När Mollbech 1833 gav ut en ny dansk ordbok, illustreras där på ett utmärkt sätt förändringen av ordet ”lire” från stränginstrument till orgelinstrument:

Lire, en, pl.-r. (Lat Lyra) Egentlig en Strängeleg, Harpe (hvorfor Digtere bruge ordet Lyre); men bruges mest om et slags smaa Orgeler m. Kasse, der omdreies v. et haandgreb. = Liredreier, en, den, der gaaer omkring m. en lire og gjør Musik (1833:664).

Mollbechs definition sammanfaller i tid med Grønbergs dansk-tyska lexikon, vilket förstärker antagandet att *orden ”positiv” och ”lire” i mening handdrivna orgelinstrument etablerades i lexikalisk mening under 1830-talet.*⁹ I det följande skall jag flytta fokus till den utövande musikern, för att undersöka när i tid uppgifter om denne dyker upp i källorna.

8. Grønbergs ordböcker ingick t.ex. i Søren Kirkegaards bibliotek! (Nun & Schreiber 2016).
9. Under 1830-talet övergick ”lire” till att vara en morfologisk del av det norska språktecknet för ”lirekasse”. Det har delvis behållit den sociala hemvisten att kopplas ihop med kringresande, ofta arma, musiker (en utövare ”der gaaer omkring m[ed] en lire og gjør Musik” för att använda Mollbechs ord), samt grundtekniken att snurra runt en vev. Men lirekassen har med sin automatisering ändrat speltekniken radikalt, medfört en totalt annorlunda klang (orgelpipor), textur och idiomatik, och ser designmässigt helt annorlunda ut!

Om den kringresande positivspelaren

I tidningarnas rapporteringar över resande omnämns positivspelare från slutet av 1820-talet. Personerna angavs sällan som musiker. Genom att pussla ihop olika rapporteringar och sortera dem efter namn, framträder några mönster. Gotaas nämner en ”orgelspiller Giovanni Battisto Getti” som enligt passjournalerna skall ha kommit till Christiania sommaren 1824 (2002:25). Getti är sannolikt densamme som sångaren/skådespelaren Giovanni Battisto Cetti (1794–1858), anställd vid Det kongelige Teater i Köpenhamn 1809–1823 (Jensen 2020). Sommaren 1824 uppträdde han på norska scener i Christiania och Bergen (MB 1824.06.18 och BAE 1824.07.21). Exemplet visar hur uppblandade de sociala mönstren kan ha varit för positivspelare; en sångare med i rötter i operalitteraturen sökte extrautkomster som ”orgelspiller” i Norge när tiderna blev kärva. Ett annat namn är Joseph Angelini, som framträdde i Bergen hösten 1827 (se ovan). Han återfinns i rapporter om resande vid flera tillfällen: ”Orgelspiller Joseph [Angelini]” (DT 1828.06.23; 1829.02.12), och som ”Gibs-Arbeider” *J. Angelini*” (MB 1829.01.22). Beteckningen gipsarbetare är inte en helt ovanlig beskrivning av migrerande arbetare från Italien.¹⁰ Andra områden där positivspelare kunde söka försörjning kunde vara inom garveri, skomakeri eller som gårdsarbetare (Gotaas 2002). Möjligheterna att säkra en inkomst förbättrades om man kunde erbjuda olika tjänster. Möjligen var detta också en förutsättning för att undgå att bli anklagad för lösdriveri och tiggeri. Fenomenet sammanfaller med skråväsendets avreglering (se nedan).

Ser vi till sannolik geografisk bakgrund för de resande utövarna, bekräftar inrikes passprotokoll att resande musiker på 1830-talet främst hade italienskklingande namn. I källor från 1840-talet dyker utövare med norska, svenska eller tyskklingande namn upp.¹¹ Materialet är tunt, men det går ändå att ana en succesiv spridning av utövarens härkomst över tid. Som de flesta mekaniska instrument, var positiv kostbara instrument. Det omtalas

10. Många invandrade musiker anses komma från Lucca-området (Gotaas 2002:38); också känt för sin tradition av att tillverka gipsfigurer. Utanför staden Lucca finns för övrigt ett museum för gipsfigurer och emigration(!).

11. T.ex. omtalas resande ”Positivspiller Petersen” (TBRAPACE 1843.06.08) och resande ”positivspiller A. Andersen” (BST 1846.08.06), samt en svensk ”mekanikus J. Nilson” (CIS 1843.08.02).

hur någon sov med benen fastbundna vid positivet. Ingen skulle stjäla levebrödet! (Gotaas 2002:3) Målet var att klara av att köpa sig ett eget instrument, tjäna ihop en pension och sedan dra sig tillbaka.¹² Vid mitten av århundradet fanns det som framgått gott om positivspelare med olika nationaliteter, de flesta mångsysslare eller säsongarbetare. Etableringsbilden stämmer överens tidsmässigt med den ovan skisserade utifrån tidningsnotiser, -annonser samt genomgången av skandinaviska ordböcker. Men hur kan tidpunkten för denna blomstring av positivspelare, med start i det sena 1820-talet, förklaras?

Etableringen av färjelinjer, bl.a. med ångbåtarna *Constitutionen* och *Prinds Carl* 1827, förstärkte infrastrukturen i Norge avsevärt och underlättade kontakten med övriga Skandinavien och Europa. Arbetsvandringarna ökade generellt över stora delar av hela Europa speciellt efter napoleonkrigen. En ofta åberopad milstolpe utgör den tysk-romerska kejsarinnan Maria Theresias (1717–1780) lag om att förse skadade och arbetsoförmögna soldater med ett positiv som en slags invaliditetspension (Zeraschi 1976). Kan förändringsprocessen i tillägg förklaras med det norska skråväsendets upplösning?

Stadsmusikantordningen var utbredd mest under 16- och 1700-talen. Men ända fram till början av 1800-talet kunde lokala fiolspelmän köpa sig tillstånd av stadsmusikanten, för att få spela vid större begivenheter (Vollnes 2000:114) Det ser ut som om stadsmusikantordningen fick mindre betydelse under 1800-talet, även om stadgan formellt fanns kvar som skrå ännu några år. Efter en kunglig förordning 1800 hade inte längre stadsmusikanten *ensamrätt* till att framföra musik mot betalning (Herresthal 2000:219). Generellt sett hade dock systemet, i jämförelse med andra länder i norra Europa, aldrig varit särskilt utbrett i Norge, och upphävdes formellt 1839.¹³ Som bland annat en följd av stadsmusikantväsendets upphörande ändrades förutsättningarna för utövande musiker. Efterhand migrerade även musiker, mindre och större ensembler till Norge, kafélivet exploderade i städer vilket var en av flera orsaker till att arbetsmöjligheterna för musiker ökade (ibid.:239ff).

12. I europeiska städer kunde utövare ”leasa” ett instrument, men ett liknande förfarande har jag inte kunnat belägga i Norge (jfr Zeraschi 1976).

13. Det levde dock kvar några decennier i den gamla Hansastaden Bergen.

Bevarade instrument

De bevarade positiven på norska museer härrör nästan undantagslöst från tiden *efter* 1850, men cylinderpositiv med *rörliga figurer* har sannolikt funnits i Norge från ca 1830. Musikern J. A. Wolff annonserade om försäljning av sitt ”Positiv med fulde Stemmer, som spiller 8 Stykker og forestiller et Værelse, hvor flere med Figurer taktmæssig dandse” (TAA 1831.11.22). Traditionen att kombinera automatisk musik med mekaniska figurer går långt tillbaka till medeltidens stadshus- och kyrktorn i Centraleuropa, vilka kunde vara utrustade med såväl klockor som figurer föreställande apostlar, bibliska personer eller mytologiska händelser.¹⁴ Figurpositiven såldes över hela Europa och till Amerika. Wulfs instrument rör sig möjligen om ett instrument från den tongivande orgelbyggarfamiljen Bruder i Waldkirch. I Norge finns tre kända instrument med rörliga figurer bevarade på museer. Alla tillskrivs Bruderfamiljen men de är sannolikt alla från 1850-talet.¹⁵

Vilka modeller som de utländska positivspelarna hade med sig till Norge under de första decennierna av 1800-talet är sålunda inte känt. Det kan dock antas att de ej avsevärt avvek från de samtida cylinderpositiv som användes på kontinenten (se exempelvis foton, återgivna av Ord-Hume 2007:227, 249; och ikonografi hos Zeraschi 1976:55ff). Förklaringarna till denna frånvaro av föremål kan vara många. De få museer som fanns i Norge under 1800-talet var så kallade patriotiska universalmuseer.¹⁶ När *folkemuseene* etablerades vid sekelskiftet 1900 kom insamlingsfokus att ligga på lokala kulturuttryck. Därvidlag har lokal hantverksproduktion haft en stark position. Man hade särskilt stark fokus på regional folklig kultur som till exempel traditionsmusik. En annan orsak kan vara att de dyra positiven var nödvändiga för musikernas yrkesutövning och därför inte kunde avyttras. För något bemedlade människor var det däremot ekonomiskt möjligt att skänka kulturföremål. De bidrog till att institutioner och museer kunde skapa samlingar av nationalskatter (se nedan, engelska salongspositiv och fågelpositiv). I motsats var de allra flesta av de berörda musikerna inte bo-

14. Under 1700-talet fördes traditionen vidare till golvur i hemmen med inbyggda figurpositiv.

15. 1850, Ringve (RMT 76/3); 1851, Ringve (RMT 2017/01), Maihaugen [till Norge ca. 1900-1915] (SS.14718).

16. Etnografi och antikviteter som samlingsfält kom långt senare in i bilden, t.ex. Etnografisk museum, Oslo, 1851 (Eriksen 2009).

fasta (migranternas kultur har inte prioriterats förrän under vår tid). Frågan måste också ställas om det handlade om så *frå* utövare att tanken bland samtidens museipersonal att införskaffa musikernas positiv sällan eller aldrig ens uppstod.

Kyrko- och salongspositiv

Under 1700-talet var det i Storbritannien ovanligt att landsortskyrkor var utrustade med orglar. Både Langwill (1970) och Ord-Hume (2001) pekar på detta som en viktig orsak till att det i landsortskyrkorna växte fram en tradition med bruk av cylinderpositiv. Med London som nav, där ett femtiotal orgelbyggare höll till som mest, ökade produktionen till tusentals instrument med en rik export som följd (Ord-Hume 1978:80; Hemsley 2005:190ff, 373ff). I valet mellan en orgel med klaviatur, som vid denna tid var det vanliga i de större katedralerna, framhövdes det billigare cylinderpositivets möjlighet att framföra musik i paritet med levande musiker (Ord-Hume 1978:34). Samma typ av instrument kom också att stå i medelklassens salonger, på värdshus och andra publika lokaler, men då med annat innehåll på stiftvalsarna (1978:33ff samt 77). Medan kyrkopositivens design och storlek anpassades till kyrkorummet, uppvisade salongspositiven en tämligen enhetlig stil (Langwill 1970:2–8; Ord-Hume 1978:81f; Boeringer 1983:62–73; Wilson 2001:67f, 84–91). Gemensamt är att de alla är betydligt större men därmed mindre transportabla än positivspelarens instrument. Frågan uppstår om detta instrument importerades till Norge samt i så fall i vilka sammanhang och inom vilka grupper de användes.¹⁷

Om vi startar med kyrkopositiv, omtalas att prästen och pedagogen *Hans Jacob Grøgaard* (1764–1836) uppfann en slags ”Drei=Orgler, der uden synderlig Bekostning kunde anskaffes for Kirkene paa Landet, og da, i Mangel af fuldstændigere Orgler, der fordre en øvet Spiller, styre Sungen ordentlig og taktmæssig” (Neumann 1836:27). En plan för att förverkliga idén skall ha sänts till Kyrkodepartementet (*ibid.*). Några instrument tillverkade av

17. I Frankrike och Tyskland fanns det vid denna tid andra typer av cylinderpositiv, vilka dock, såvitt känt, inte fick någon inverkan på norska förhållanden.

Grøgaard finns dock inte bevarade. Företeelsen var uppe till diskussion i Drammens Tidende 1852, varför fenomenet med självspelande orglar i kyrkan vid denna tid måste anses att ha varit känd (DT 1852.01.17).

Nedanstående annons suddar delvis ut en konstruerad genregräns mellan kyrko- och salongsmusik och -instrument, för övrigt den tidigast funna explicita försäljningsannonsen av cylinderpositiv i Norge:¹⁸

Hvor et Pedahl Claveer med fuldkomne store Octaver, og et Dreye=Orgel, hvorpaa kan spilles 12 Stykker, deels Menuet og Polonese, og deels Kirke=Sange, er at faae tilkiøbs, anviises fra Adresse=Contoiret (TAKPACE 1771.08.16).

Detta instrument bör i högre grad ses som ett instrument för ett borgerskap än som ett instrument för folkligt bruk. Dels är det utannonserat samtidigt som ett pedalklavikord, vilket antingen var heminstrument för de bildade, eller ett övningsinstrument för organister, dels består repertoaren av sällskapsdanser.

Förutom denna annons ger arkivmaterialet inga andra explicita belägg för cylinderpositiv av detta slag på nära femtio år. Det ser dock ut att ha skett en förändring ca. 1820. I det ännu knapphändiga materialet beskrivs instrumenttypen med specificeringen att det handlar om en stor orgel med valsar: "Auction [...] over [...] et stort Positiv med tvende Valser, hver Vals med 15 forskjellige Stykker, der spilles firestemmig" (TBRAPACE 1820.08.15), samt "Et stort Orgel med to Valtser og 26 Stokker er insadt til Salg" (MB 1823.02.07). Ämbetsmannastabens möjliga större cylinderpositiv kan därför dölja sig bakom olika termer. Ett *tydligt* undantag, där det framgår vilket instrument det rör sig om, utgör dock följande auktionsannons, som definitivt hör hemma i högreståndsmiljö: "[...] vil i Auctions-loalet blive solgt et Huus=Positiv i Mahogni Kasse, af fiint engelsk Arbeide, med 3de Valser, og som spiller 30 Stykker" (CIS 1839.12.06).

18. I annonser står det vanligen angivet "orgel" eller "positiv", vilket försvårar tolkningen av vilken typ av instrument det handlar om. Genomgången av dansk-norska ordböcker visar därtill att de generellt saknar sök- eller översättningsord för mekaniserad orgel respektive positiv före ca 1835. Dessa förhållande gör att det är svårt att säga något entydigt om vad orden "positiv" och "orgel" står för.

Bevarade salongspositiv

På norska museer finns sammanlagt fem bevarade större cylinderpositiv, som alla kan placeras in under de engelska termerna *church barrel* eller *chamber barrel organ*; kostbara och stationära inomhusinstrument som sannolikt alla tillhört familjer inom det översta samhällsskiktet. Dessutom har ytterligare ett instrument i norsk privat ägo undersökts (Figur 1). Nedan följer en jämförelse dem sinsemellan framförallt med avseende på möbel, musikaliska parametrar, ägarhistorik och repertoar.

Fem instrument är tillverkade efter en och samma grundtyp,¹⁹ två *gothic style organ* (BM, NF) och tre *classical style organ* (HF, PÄ, VF) medan en *cabinet organ* (DM) avviker på flertalet punkter. Likhetera mellan de fem förstnämnda kan beskrivas enligt följande:

- instrumenten har en solid bottenplatta (vilken definierar layouten på orgelns delar), solida hörnpilare, speglar (sido- front och bakpaneler) samt en benställning med förvaring av två stiftvalsar (en lucka på vänster kortsida frilägger dem). Antagligen fanér av mahogny. Fronternas utformning varierar, dock alla med ett eller två set med blindpipor.
- drivmekanik med vevknopp av trä, månskäreformad vev på fronten, samt drivaxel av metall, reciprokerer av trä.
- luftsystem med två timglasformade pumpbälgar (><), ledade i mitten, samt väderlåda bakom stiftvalsens.
- pipverk på pipstock bakerst i instrumentet, fallande längd på pipor från vänster räknat, med tre baspipor till höger i varje stämma, för att uppnå en viktbalans i instrumentet och med registerdrag på fronten.
- tonförrådet omfattar två diatoniska skalor, men med varierat antal toner.
- percussionsregister består som regel av trumma och triangel, bägge med två klubbor var och musiken läses alltid av på två spår längst till höger på stiftvalsens.

19. Typindelning efter möbelstil, se Wilson (2001:67f).



Figur 1. Bevarade salongspositiv i Norge, övre rad från vänster (foto: författaren, om inget annat anges): Dobson & Munro, Telemark museum (BM); Eveleigh, Norsk Folkemuseum (NF), foto: Jette Pedersen; Astor & Co, Randsfjordsmuseet (HF); nedre rad från vänster: Astor & Co, Privat ägo (PÅ); Osignerat, Vestfoldmuseene (VF), foto: Me-konnen Wolday; Longman & Co, Drammens museum (DM).

- tangentdesign: metalltangenter av järn/mässing monterade på en metallstång med främre styrlist av järn/mässing. Justerskruvar för luft (tryckpunkt) på toppen av tangentramen. Tryckpinnar av trä fästade bakerst på tangenten med axel av pergament/skinn, etc).²⁰
- en melodi varar ett varv på stiftvalsens. Melodibyte-mekanik: en kniv, med överliggande längsgående lås, fixerar mässingsstång med hack för varje melodi.
- enhetlig design av släde (stativ) för stiftvalsarna, som alla är tillverkade av flera sammansatta brädor, pluggade i ena änden och med drivkugghjul i den andra.

Däremot skiljer sig dimensionerna för de 5 instrumenten för stiftvalsar, spår och slädarm varför stiftvalsarna inte fungerar ömsesidigt på mer än ett instrument (Figur 2).

Omfång, toner:	16+2 (3 instrument) 20+2 (1) 15+2/20+2 (1)
Antal melodier:	10 (4 instrument) 11 (1 instrument)
Bredd mellan tangenter/toner:	individuellt 24,0 – 26,7 mm
Höjd på släde+cylinder (18 toners):	182, 190, 198 mm

Figur 2. Specifikation av essentiella data för stiftvalsar och slädar (ställning för vals).

Utöver möbelstilen avviker DM-instrumentet från de andra på flera punkter. Det har en annan bälgtyp, totalt annorlunda melodibytesmekanik och ett annat omfång (23 toner). Dessutom har det ett klockspel med 13 skålar, integrerat i ton-uppställningen, samt bara åtta melodier per vals. Melodiväljaren skiljer sig också åt i sin pedagogiska tydlighet. Med en siffra indikeras vald titel som motsvaras av titeln skriven på melodikortet vid sidan (Figur 3).²¹ Likheter i konstruktion med de övriga är ändå många: tan-

20. Undantag är ett instrument (HF) som har fågelorgel-mekanik (trätangent med metallstift) på tangentram av ek, möjligen en ombyggnad av Gornæs (se nedan).

21. På de två andra instrumenten med melodikort, liksom är fallet också för Steinkjerpositiv, måste utövaren räkna antal hack på melodiväljarstången, något som inte är helt enkelt.



Figur 3. Longmans patent för melodiväljare. t.v. lodrät rad med siffror. T.h. en handskriven spellista. Foto: författaren.

gentram och övrig mekanik, disposition av orgelregister och uppsättning av dessa.

De olika stämmorna (orgelregistren) på alla sex instrument följer ett mönster i namn och plats (Figur 4). *Diapason* [4^{''}] består av ett täckt (gedakt) träpipsregister längst bak, och med en *principal* [4^{''}] av metallpipor framför. Fem av sex instrument har både en kvintstämma, *twelfth* [2 2/3^{''}], och en oktavstämma, *fifteenth* [2^{''}], framför (öppna metallpipor). Dessa stämmor valdes ofta av engelska orgelbyggare som en fundamental bukett av klangval (Boeringer 1983:62, 73). Undantaget bland de bevarade instrumenten är ett cylinderpositiv (HF), som har fem stämmor. Originalen antas att vara *fifteenth*.

		Diapason [4"]	Principal [4"]	Twelfth [2 2/3"]	Fifteenth [2"]	Bells	Drum	Triangle	Toner	Melodier
BM.1915.13	Dobson & Munro	X	X	X	X		X	X	22	10
NF.1934-0718	Eveleigh	X	X	X	X		X	X	18	10
HF. 03718	Astor & Co	X	X		X?		X	X	17	10/11(!)
PÄ.	Astor & Co	X	X	X	X		X	X	18	10
VF.06991	Osign.	X	X	X	X		X	X	18	10
DM. 04624	Longman & Co	X	X	X	X	X	X		36	8

Figur 4. Register, toner och melodier på bevarade engelska cylinderpositiv.²²

Alla bevarade trummor och trianglar har olika storlek, vilket indikerar att det inte fanns någon standardmodell för perkussionen. Trumman i (NF) är rektangulär. Denna form verkar vara den för trumman avsedda, och är möjligen ett patent. *Trumman är sålunda tillverkad direkt för cylinderpositivet.* Det omvända förhållandet gäller för trumman inne i (BM). Den är dekorerad och var sannolikt initialt tillverkad för ett annat bruk.

Nummer	Producent	Prod. Ort	Datering	Ägare i Norge -ca1850	Placering – ca 1850
BM.1915:13	Dobson & Munro	London	ca1799-1812	Niels Aall (1769-1854)	Søndre Brekke gård, Skien, Telemark
NF.1934-0718	Eveleigh	London	ca1808-1829	Jacob Aall (1773-1844)	Nes Jernverk, Vestfold Efter 1845, antagligen Stokke eller Tønsberg
HF.03718	Astor & Co	London	1801-1815/25	Osäkert	Sannolikt Hadeland, Buskreud
PÄ.	Astor & Co	London	1801-1815/25	Osäkert	Möjligen Tønsberg, Sannolikt Vestfold.
VF.06991	Osignerat	[Storbritannien]	[1800-1840]	Osäkert	Sannolikt Vestfold.
DM.04624	Longman & Co	London	1801-1816	Nicolai Scheitelie (1753-1824)// Mathea Hals f. Scheitelie (1801-1868)	Kollen gård, Drammen, Buskerud Efter 1824: Sørum gård, Ringerike

Figur 5. Proveniensen och ägarhistorik.

Om proveniens och ägarhistorik

Av 18 bevarade tillhörande stiftvalsar har några en produktionsetikett. Det går att urskilja åtminstone fem omstiftade eller sekundära valsar. De kända

22. HF innehåller valsar både med 10 och 11 melodier (före respektive efter ombyggnaden av Gommæs 1876).

producenterna vara alla verksamma i London under samma tid (Figur 5). Deras instrument kan dateras till ett spann på trettio år (1799–1829), sannolikt mindre. Detta är under den mest produktiva perioden av engelska positiv. Det finns ytterligare registrerade instrument av dessa producenter i andra museisamlingar. Det är anmärkningsvärt att majoriteten av de tidigare ägarna till dessa bevarade instrument kan spåras till Vestfold och Telemark. Möjligen fanns det någon gemensam nämnare i regionen i form av importör, inspiratör eller liknande. Vi måste samtidigt ta höjd för att salongspositiv bör ha varit spridda också till Oslo, samt till Bergens- och Trondheimsområdena, något som framgår av det skriftliga källmaterialet, samt till regionen Buskerud väster om Oslo (HF.03718). Samtliga tre ägare som kan spåras tillbaka till början av 1800-talet var alla så kallade Eidsvollsmän.²³ Frågan uppstår: spreds idén om det engelska salongspositivet i pauser och sociala sammankomster under den långa tid som konstitutionen formulerades? Innehållet i de funna annonserna och de sannolika ägarna till instrumenten antyder således *att det engelska cylinderpositivet hade blivit något av ett mode inom norska högreståndsmiljöer*. Familjen Schjetlies salongspositiv är stilistiskt sett en *cabinet organ*, medan gemensamt för bröderna Aalls salongspositiv är den gotiska stilen på korpus.²⁴ Niels Aalls instrument är något mer omfångsrikt (22 mot 18 toner). Det ser också ut som om en av stiftvalsarna på hans instrument kan innehålla psalmer (se nedan), medan alla övriga bevarade stiftvalsar har en annan typ av repertoar, till vilken vi nu skall komma in på.

Repertoar

Repertoaren på stiftvalserna beskrevs ofta i form av spellistor, skrivna för hand på melodikort inne i instrumentet (Figur 3). Langwill har gjort en inventering av repertoaren i 73 instrument i Storbritannien. Inventeringen baserades primärt på nedskrivna titlar. Fokus låg på stationära cylinderpo-

23. De ingick bland delegaterna till den första riksförsamlingen 1814. Se nedan för en eventuell koppling mellan Jacob Aall och Grøgaard.

24. Producenterna Dobson & Munro var grannar och konkurrenter till Eveleigh på Swan Street. En produktionsetikett berättar lakoniskt: ”Dobson, Organ Builder and Pianoforte Manufacturer, No 22 Swan street, [...] NB! No communications with No 21 next door.” (Langwill 1970:50)

sitiv i landsortskyrkor. Repertoaren presenteras i en slags tio-i-topp-lista på totalt 400 psalmtitlar (1970:21–30).²⁵ Författarna presenterade också en separat lista med över 1200 *tunes on secular organs*. (1970:30–41). Jag väljer i det följande att kalla denna lista *Langwills Secular Organ Tunes*, (LSOT). Bakom samma titel kan det dölja sig olika melodier, och omvänt, olika titlar kan syfta på samma melodi, vilket är ett metodiskt problem som författarna tillstår. Listorna kan ändå tjäna som en slags referensram över musik som arrangerades för cylinderpositiv. Repertoarlistorna är *ett* tecken på vad som var populärt i Storbritannien i perioden 1775–1850. På stiftvalsarna på såväl de kyrkliga cylinderpositiven som de för de privata hemmen listades psalmer och mer profan musik om vartannat.

I vårt bevarade material är samtida melodikort funna för tre instrument: Longman & Co (DM), Astor & Co (PÄ) och det osignerade (VF). Melodikorten avser tre stiftvalsar var. Totalt omfattar listorna 84 melodier, varav tre oläsliga/inte identifierade. Materialet är alltför tunt för att dra några generella slutsatser om repertoaren på engelska cylinderpositiv i Norge, men ger ändå vissa antydningar.

Det handlar således om titlar, vilket inte är detsamma som att ha identifierat själva de klingande melodierna. Det framgår att det i stort sett handlar om engelska, skotska och irländska sånger samt danser som *reel* eller *hunt*, *stratshpey*, *marsch*, *hornpipe* och *vals*.²⁶ 50 av valsarnas titlar (61%) återfinns i LSOT. Majoriteten av melodimaterialet kan därför karakteriseras som populära brittiska melodier. Några av titlarna: *Happy were the days*, *Jars of the Victory*, *Yellow-haired Laddie* och *Lord Cornwall's March* (PÄ, VF) samt *Sir David Hunter Blair* (DM, VF) förekommer på flera instrument.

Vidare kan de 81 titlarna grovt indelas i *danser*, *sånger* och *psalmer*.²⁷ På stiftvalsarna blandas genrerna tämligen fritt. Det gäller också angivna dans-

25. Författarna utgår från kategorierna ”*sacred*” och ”*secular*”.

26. Stratshpey en 4/4 dans från Skottland, är egentligen en långsam reel. Det finns även några ovanliga danstitlar som *Monterine* (VF 1:9) som enligt samtida källor var en dans från Lombardiet/Piemonte (Fétis 1839). Jag har i olika källor funnit historiska referenser till ytterligare tretton titlar. Det kvarstår dock 18 titlar på melodier som uppenbarligen funnits under samtiden men som ännu inte kunnat spårats i övriga källor.

27. Klassifikationen är överlappande. Några titlar kan både tolkas som dans och sång, exempelvis kan *The Bluebells of Scotland* betecknas som antingen en polka eller som en folksång.

typer.²⁸ Bland de sångtitlar som också har återfunnits i något referensmaterial återfinns *Happy were the days*, (PÅ 1:2, VF 3:6 – sannolikt en variant av *Auld lang syne*) och *Yellow-haired Laddie* (PÅ 1:3, VF 3:9). Bland psalmer och hymner återfinns tre kända: *God save the King* (VF 3:1)²⁹, *Sicilian Mariners* (VF 3:10) samt *Portuguese hymn* (SS 1:5).³⁰

Delas materialet upp ytterligare efter orden i titeln uppstår ett mönster med olika fenomen (se liknande indelning hos Aksdal 1993:149–150):

- hyllningar till kända, adliga personer antingen med eller utan själva danstypen: *Duches of Yorks Strathspey*, *Lady Charlotte Campbell* (den mest frekventa typen av titel).³¹
- personer omtalade i meloditexterna: *Andrew Carey* eller *Morgiana*; den sistnämnde en figur i sagan Ali Baba från Tusen och en natt.
- spelmän: *Niel Gow*.
- exotiska platser eller latinska uttryck: *Buenos Ayres* [sic!], *Caro Dolce*.
- dagliga aktiviteter: *Speed the Plough*.
- regionala symboler: *Tartan Plaidie*. (DM 2)
- närliggande geografiska platser: *Turnpike Gate* (DM 2).
- samtida operor: *Gypsy Prince*, (DM 1:7) Komisk opera av Thomas Moore/Michael Kelly
- samtida kända händelser: *The O. P. Dance*.

Den sistnämnda melodin *The O. P. Dance* (VF 1:1) liksom *The O. P. Favorite* (VF 2:1) hänsyftar båda till konflikten *The O.P. Riots* (*The old prize riots*), en tre månader lång konflikt i London hösten 1809, då den ledande teatern Covent Garden under stora protester chockhöjde sina biljettpriser (se vidare

28. Det motsatta gäller för steinkjepositiv, som vanligen sorterar melodier i 2/4- respektive 3/4-takt för sig.

29. NB! Melodin bygger på en fransk menuett, och kan på 1800-talet ha uppfattats som en danslåt! (muntligt meddelande Björn Aksdal, dec 2019). Melodin användes under hela 1800-talet till den norska *Kongesangen*, med text av N. Vogtmann ca. 1800.

30. *Portuguese hymn* är vanligen ett annat namn för *Adeste Fideles* eller *O come all ye faithful*.

31. Lady C. Campbell, flitigt förekommande i LSOTs material, något som indikerar hennes popularitet (Langwill 1970:31) Den avsedda, Charlotte Susan Maria Bury f. Campbell (1775-1861), var en känd skotsk författare.

Appleton 2015:103). Det är dock knappast troligt att man i en norsk miljö förknippade melodierna med denna händelse.

Efter denna beskrivning av positivspelare och de engelska positiven, skall betydelsen av de mindre cylinderpositiven inom den norska miljön tas upp till behandling.

Fågelorgel

Under 1700-talet utvecklades i Frankrike en liten variant av cylinderpositiv, fågelorgel, (*serinette*, /fr./, vilket betyder liten siska - en fågel).³² Namnet kommer av dess tidigaste angivna funktion: att lära fåglar sjunga. Redan i början av 1700-talet fanns ett kontinentalt mode att försöka lära burfåglar att sjunga melodier, komponerade av människan (Zeraschi 1976:103f).³³ Det finns bevarade instrument och avbildningar från 1740-talet (ibid.:106, 115). Fågelorgeln fanns i olika storlekar och tonhöjd, utrustade med ett till tre register. Modellen var relativt standardiserad och förblev oförändrad mellan ca 1760–1860, med vev, bälg, placerad bakom mekanik och stiftvals, i sin tur bakom pipstock och pipor (se bild 3). Oftast hade instrumentet tio toner och varje vals åtta eller tio melodier.³⁴ I likhet med de engelska vevpositiven byttes melodin genom att lyfta en kniv som spärrar melodiväljaren (en metallstång med hack i) och skjuta den till en ny position. Produktionscentra för fågelorgeln var de franska städerna Mirecourt, Nancy och Paris (Bratsberg 2014:14)

I 1773 års upplaga av ett fransk-danskt lexikon stod att läsa:

Serinette, s. f. Sisgenqvæd, er et Instrument indsluttet i en Budike eller Æske, hvorpaa spilles ved at drejee det med en Vejv eller Haandgreb. Dette Redskabs

32. Den svenska facktermen är ”Fågelorgel” (MIMO 2009–2011) På norska har oftast termen ”serinette” använts i facklitteratur (Bratsberg 1996, 2014).

33. Notböcker i ämnet blev utgivna, bland annat *The Birds Fanciers Delight* av John Walsh (1714) där lämpliga melodier presenterades i skilda kapitel för varje fågelart. För varje fågeltyp anvisades passande bläsinstrument (blockflöjt, flageolette m.fl.).

34. En jämförelse gjord av 43 bevarade fågelorglar på europeiska museer (MIMO, genomgången 19.08.26)

første Brug var at lære Sigsen eller Canariefugle til at synge og qvæde (von Aphelen 1773:450).³⁵

”Sisgenqvæd” kan ha varit en tillfällig term, kanske direktöversatt av samtidens framstående lexikograf Hans von Aphelen (1719–1779) till en musikalisk verklighet som ännu inte var väletablerad i Norge (Bondevik 2009). Istället översattes det franska ”serinette” 1805 till just ”fugleorgel” i en dansk-fransk ordbok (Hasse 1805). Längre in på 1800-talet kom ordet att översättas både till nämnda ”fugleorgel” (Tauschnitz 1843: 342) och till ”fuglepositiv” (Meyer 1844:539).³⁶

I de norska tidningarna uppmärksammades fågelorgeln från slutet av 1700-talet, under nämnda termer samt som ”Fugle-Spil” (NIS 1793.11.20),³⁷ främst i sälj- och köpanonser. t.ex:

Et nyt og meget godt Fugle=Positiv af den dobbelte Sort, med 2de Valser til, er til Kiøbs for billig Priis, og anvises fra Bogtrykkeriet. (NIS 1794.10.01)

”[A]f den dobbelte Sort” indikerar att instrument var större än vad som ansågs normalt, möjligen med två register, något som sannolikt var känt bland användare. Från 1820-talet ökade annonseringen om fågelpositiv (tillika om fåglar och fågelburar), något som pekar på att fågeltämjning av kanariefåglar var på modet. Christiania var platsen för de flesta sälj- och köpanonser om instrumentet. Minuthandlare Donato Brambani (1800–1842) annonserade om ”Fuglebuur og Fuglepositiver af forskjellige Sorter” vilket visar att kopplingen till fågeltämjning höll i sig in på 1840-talet (till exempel CIS 1842.04.16). Modet ser ut att avta efter ca 1850 då bara ett fåtal annonser har återfunnits. Detta tycks ligga i linje med den internationella utvecklingen (Zeraschi 1976:118).

35. Motsvarande uppslagsord ”Sisgenqvad” översätts till ”(Instrument) serinette” i den dansk-franska delen (von Aphelen 1775:615).

36. Det kan inte uteslutas att bakom termer som ”positiv” eller ”orgel” i de danska och norska tidningarna också döljer sig begreppet fågelorgel.

37. Senare under 1800-talet kom dock *fuglespil(l)* att betyda en typ av kortspel.

Bevarade fågelorglar

På norska museer återfinns idag tre bevarade franska fågelorglar. Även om instrumenten kan dateras till sannolikt före 1850, finns inga säkra upplysningar om den tidiga ägarhistoriken. Storleken på det större instrumentet (DHS-SF), antyder att den i Frankrike kan ha sålts under termen *perroquette*.³⁸ Det är signerat av Louis Dumont-Parizot, verksam som orgel- och serinnetmakare i Mirecourt på 1800-talet, möjligen också under 1700-talets sista hälft. Instrumentet har 13 toner samt tre register för metallpipor (Figur 6).³⁹



Figur 6. Fågelorgel, Louis Dumont-Parizot (DHS.00164). Foto: De Heibergske Samlinger - Sogn Folkemuseum, Musea i Sogn og Fjordane (DHS-SF).

På en etikett på lockets undersida presenteras melodierna för tre tillhörande stiftvalsar. Repertoaren består av 25 melodier, fördelade på de tre valsarna.

38. Se motsvarande instrument på *Musical Instrument Museum Online* (besökt 2019.08)

39. För en detaljerad beskrivning av instrumentet, se <https://digitaltmuseum.no/011025066994/dreipositiv> för möjliga tidigare ägarskap, se Moen 2021.

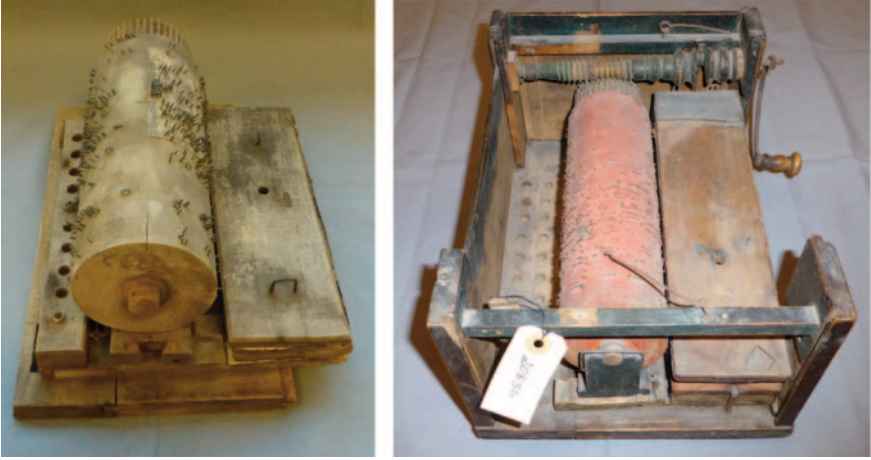
Titlarna på det bevarade melodikortet beskriver olika danstyper (vals, allemande, anglais, kontradans m.fl.) och till samtida populära visor. Repertoaranalysen pekar mot att instrumentet med dess stiftvalsar tillverkades ca. 1795/1815–1840.⁴⁰

De två andra instrumenten är bara delvis bevarade (Figur 7). Instrumentet (VF2), på Vestfoldsmuseene, är signerat J. B. Rolin-Thomassin, verksam i Mirecourt. Det är av den enklare modellen byggt för tio toner med metallpipor och med åtta melodier. Av produktionsetiketten framgår att firman sålde instrument på export.⁴¹ Fågelorgeln kan grovt dateras till 1780–1840. Den tredje bevarade fågelorgeln, (SS) saknar också tangenram med tangenter, pipverk och lock. Också detta instrument har tio toner, men två register med metallpipor. Till instrumentet hör två rödmålade stiftvalsar, varav den ena ligger i en separat låda, bägge programmerade med tio melodier. Den kan grovt dateras till 1800–1860. (SS) är osignerat. På *Nordenfeldske Kunstindustrimuseum*, slutligen, finns ett *bordsur* signerat Boucher Frères a St. Quentin, med en figur i form av en dam som spelar på fågelorgel och med en burfågel vid sidan av, daterad av museet till 1810, Frankrike (NK 1907-078). Ägarhistoriken är osäker, men ger ännu en indikation på att fågelorglar var på modet under tidigt 1800-tal i Norge.

40. *Vive Henry quatre* var en gammal melodi, som infördes i en opera av Charles Collé, *La Partie de chasse av Henri IV*, med premiär 1770 och populär under tidigt 1800-tal. Det är okänt hur spridd sången var vid premiären 1770. Sitt verkliga genombrott skall låten ha fått 1814 i samband med återinförandet av monarkin i Frankrike, då sången började att framföras offentligt (se fr.wikipedia.org). *La Molinara* (Mjölnerskan) är med största sannolikhet en melodi från operan ”*L’amor contrastato, ossia La molinara*”, i 2 akter av Giovanni Paisiello (1740–1816) från 1788. Operan var vida spridd över Europa. Med premiär 1788 i Neapel, sattes den upp i Paris 1795 och även 1809 under namnet *La molinarella* (Lazarevich 1992).

La Corbeille de Fleure utgavs i Frankrike 1841 som ett pianoarrangemang som *Quadrilles de Contredanses* (Maurel & Escudier 1841:48). Titeln allmängiltighet skapar dock osäkerhet om det verkligen åsyftas samma melodi. Den gemensamma titeln för de två inledande melodierna, *Mon Sérène*, efterföljs av en handskriven kommentar. Moen tolkar dem till ”Hamburger”, d.v.s. *polka*, respektive ”Vals” (2021). Möjligen var detta en sekundär anteckning av ägaren och brukaren för att ange vad som kunde dansas.

41. Det finns ett bevarat positiv i salongsmodell, betydligt större med 19 toner och tre register pipor, på *Musée de la lutherie et de l’archèterie françaises*, Mirecourt (CM:0857141).



Figur 7. T.v. Fågelorgel (VF); t.h. (SS) Foto: författaren.

Cylinderpositivets sociala användningsområden

Steinkjerpositivens repertoar i tiden *efter* 1850 är känd och bestod huvudsakligen av dansmelodier (vals, mazurka, polka och schottis (*reinlender*)). Några belägg finns för samspel med andra instrument, exempelvis fiol. Enstaka instrument innehåller också psalmer eller visor (Bratsberg 1996). Nämnade genrer är ingalunda exklusiva. Det går självfallet att sjunga till en vals, och omvänt! Frågan uppstår vilka tidigare traditioner denna repertoar bygger på? Och går det att läsa ut andra sociala användningsområden för det tidigare instrumentet?

Repertoaranalysen av bevarade stiftvalsar på engelska cylinderpositiv i Norge visar på en total dominans av dansmelodier. Hedwall (1995) har målande refererat till livet på värmländska herrgårdar i decennierna runt 1800. Där intog återkommande baler en central plats i sällskapslivet. Industri- och ämbetsmän som bröderna Aall och Schjetlie varvade intellektuell fördjupning i salongens lyssnarkultur med rörelseglädje. Inger Aall (1774–1856), syster till de två nämnda positivägarna, hade en klavernotbok, daterad 1791 vari hon skrev ned ”en halling eller to mellom varias-

jonsverker av Ch. P. E. Bach og menuetter av Kirnberger.” (Gorset 2001:247), vilket visar på repertoarbredden, och dansivern, hos den bildade befolkningen. Det är emellertid på exemplarnivå svårt att fastställa ifall det dansades till ett positiv. Frågan är primärt inte *vad* som spelades, utan *hur* det spelades.⁴² Utövare av dansmusik på steinkjerpositiv idag poängterar vikten av att ”dra till” med veven på första slaget i takten m.m. för att skapa ett sväng i låten, en teknik som *kan* ha sitt ursprung i 1800-talets baler. I analysen är vi dock utelämnade till en analys av titlar.

Repertoaren visar en slagsida åt *turdanser*, det europeiska dansmodet med *kontradanser*,⁴³ där gruppformationerna utgjorde huvudidén. Det kan antas att dessa spreds med kringresande danslärare. På ett ideologiskt plan kan kontradanser kopplas till den borgerliga kulturen. Dansen var tätt förknippad med ordning och reda och fast struktur. Ling skriver:

Dansen blev ett viktigt uttryck för en social gemenskap i borgerlig miljö [...] Alla baler med anspråk på att presentera det nyaste inleddes just med kontradanser [...] Kontradanserna var en slags symboler för det borgerliga samhället med dess fasta normer. När sedan pardanser av skilda slag bröt igenom blev man uppbragt och beklagade ett tilltagande moraliskt förfall. (1989:238–239)

Av de brittiska kontradanserna var *feier* och *engelskdans (anglais)* spridda i Norge under 1800-talets första hälft (Aksdal 1993:150ff; Bakka 1993:126). *Anglais* återfinns i fågelorgel-repertoaren. Brittiskbesläktade *reel* och *hornpipe* var även populära runt norska kusten och förekommer rikligen i salongspositivsmaterialet (Aksdal 1993). Det skall inte uteslutas att impulser till att dansa *reel* i Norge *också* kom via borgerskapet och cylinderpositiven.⁴⁴

En av de bevarade fågelorglarna är, som framgått ovanligt stort och har därtill en 4”-stämma med fyllig klang. Kanske var det tillräckligt för att kunna dansa till; melodi-titlarna är till dels dansrepertoar. Det är förstås uppenbart att ägare till positiv och fåglar inte hade som mål att lära sina

42. Tack till Mats Nilsson för fyndigt påpekande.

43. Ordet kontradans kommer från engelskans *country dances*, folkliga engelska danser, i ring, rad eller fyrkant. Speciellt danser på rad spred sig som modedanser i Europa på 1700-talet (se ex. Wolf 1801)

44. En framtida analys eller avläsning av stiftvalsmaterialet med sitt specifika arrangement skulle förhoppningsvis lyfta fram cylinderpositivens stiftvalsar som unikt turdans-slättermaterial.

fåglar *alla* 25–30 melodier på instrumentet. Vi måste därför föreställa oss alternativa användningsområden. Generellt kom instrumentet med tiden att användas av bredare samhällsskikt och kunde därmed få nya tillagda funktioner. Instrumentanalysen visar tecken på att produktionen efterhand rationaliserades och standardiserades, något som gjorde instrumenten billigare, som därmed kunde nå en ny målgrupp.

Frågan om cylinderpositivet användes till att man samtidigt sjöng med är svårbesvarad. Ett av syftena till att uppfinna det engelska cylinderpositivet var som tidigare nämnt att underlätta församlingssång i landortskyrkor (Langwill 1970). I vilken utsträckning de norska familjerna med positiv i salongen var förtrogna med texterna till instrumentets psalmer skall vara osagt. De *kan* ha sjungit med i *Sicilian Mariners* (VF 3:10) (*Oh, du fröliche* /tysk text 1816 med norsk *Å du Heilage*, först i 1971/). I Langwills undersökning över vanligen förekommande psalmer var detta den 7:e populäraste melodin på engelska instrument (1970:19), så den bör ha varit vida spridd under 1800-talets första hälft, i alla fall i England! De *kan* också ha sjungit med i *Portuguese hymn* (PÅ 1:5) eller *Adeste Fideles*, men den psalmen översatt till *Oh come all ye faithful* först 1852 och fick norsk text först på 1900-talet (Holter 2019). Vidare är det osäkert om ägarna hade någon relation till engelska sånger som *The yellow-haired Laddie* eller *Happy were the days*, eller till franska dito på de fågelorglar som nämnts ovan. Lika osäkert är positivspelarens användning av instrumentet till att ackompanjera till sång på allmän plats. Vi kan bara anta att det uttryckssättet från kontinenten i varierad grad spreds till Norden (Zeraschi 1976).

Cylinderpositiven är som exklusiva instrument också en attraktion i sig. Från slutet av 1830-talet beskrevs i tidningarna hur någon spelade på ett positiv på marknaderna, främst med syfte att förstärka intrycket på en föreställning. Det kunde dels fungera som en kraftfull signatur, att locka in besökare till en bod eller ett tält, där någon underhållning serverades. På så sätt kan instrumentet knytas till dramaturgiska grepp för att förhöja spänning, underhållning eller attraktionsvärdet. Vidare argumenterade säljaren av ett cylinderpositiv i en Londontidning från 1810 att instrumentet ”[w]ould be a great ornament to any Gentleman’s Hall as it may be played by a servant during dinner.” (The Times, 20.12.1810, cit. i Langwill

1970:41) Instrumentets underhållningsvärde var således inte att förringa samtidigt som det var en vacker möbel. Bara själva automatiseringen av musik sågs som en framgångsfaktor i det sociala livet, överraskningsmoment att imponera på besökare, på bjudningar etc.

Ser vi på de mekaniska musikinstrumentens funktion från ett högre samhällligt perspektiv står det klart att det fungerade som ett statusföremål och manifesterade den senaste och goda smaken. Den avgränsade ägarna nedåt och var ett medel en social konkurrens inom samhällshierarkin (Bourdieu 1984). Jacob Aalls instrument uppgavs vara köpt begagnat på en auktion 1844 för inte mindre än 400 Spd. (Fett 1904:32). Summan motsvarade då en årslön för en lägre tjänsteman. Att kunna visa upp omkringresande musiker och magiker i sin salong med dessa instrument var också ett inslag i samtidens kultur. Positivägare som Penalia, Berlie och Wolff ingick tillsammans med sina instrument alla i en kontinental tradition där adel och borgerskap lät sig imponeras av musikens både tekniska och konstnärliga färdighet (se Edström 1989:100). Eftersom samma instrument kunde användas både i kyrkan och på värdshuset kan vi inte utesluta att en kyrklig kontext gjorde att musiken fick andra s.a.s. högre funktioner (se ovan).

Cylinderpositiven kan därför ingått eller ha varit en del inom den sociala process där objektens bruk och status förändrades, vilket också speglas av att utseendet på instrumenten ändrades. Nya former uppstod med rikt utsmyckade positiv. Därvid förändrades de synbara intryck som instrumentens användning möjliggjorde inom de sociala skikt där cylinderpositiven förekom. Vi skall inte glömma att för virtuoserna och magikerna var instrumentet ett ovärderligt arbetsredskap, en förutsättning för att överleva. Samtidigt presenterades fågelorgeln i andra änden av spektret av bruksområden som en leksak, "Kinderspielzug" (Zeraschi 1976:118).

Tradering av produktion och programmering 1750–1850

Vilka grupper av hade kunskap om programmering och produktion av cylinderpositiv före 1850? Hur hade steinkjermakarna lärt sig yrket? Gotaas har sammanfattat början till ett tänkbart svar på denna fråga:

Som urmaker og spillemann hadde han [Fosnæs] de beste forutsetninger for dette kompliserte håndverket. Han kan også ha innhentet tips. Det var et faktum at utlendinger oppsøkte norske orgelmakere. I sin nød banket de på døra til tusenkunstner Fosnæs. Slik fikk de hjelp, samtidig som trønderen fikk innsikt i en ny type av mekanikk. (2002:49)

Citatet sammanfattar många tänkbbara rötter till Fosnæs kunskap. Även Bratsberg resonerar om behovet av att programmera ny musik på stiftvalsarna, inte minst hos de resande musikerna som försökte att möta önskemål från lyssnarna (1996:59–61). Men det finns säkert fler argument att tillägga. De mekaniska musikinstrumenten hade som framgång en lång historia i Norge före 1850, och måste anses som tämligen utbredda vilket medförde ett behov av att kunna reparera olika typer av cylinderpositiv. För dessa ändamål kan enskilda händiga och uppfinningsrika personer ha tillskansat sig en autodidaktisk kunskap, som sedan traderades vidare. Därför är det naturligt att leta efter eventuella traditionsbärare av liknande kompetenser inom såväl orgelbyggeri som urmakeri. Kopplingen mellan orgelbyggare och cylinderpositiv-kultur är uppenbar. Endast principen för uppspelning, stiftvals versus klaviatur, skiljer dem åt och det verkar som om begreppsmässigt ses de som två varianter av samma sak. I det engelska språket talades det under 1700-talet om *finger* respektive *barrel* organ (Ord-Hume 1978:36, 84f). Instrumentmakarna presenterade ofta sig själva som *facteur d'Orgues et Sérinettes* (se etiketter på instrument av Poirot, Henry, Boban m.fl). Ett tydligt exempel på en orgelbyggare med kunskap om stiftvalsproduktion är Anders Jacobsen (ca. 1801–1839). Som organist i Tjølling sedan 1827 (Kolnes 1987:144) erbjöd Jacobsen 1832 en orgel med 10 stämmor. 1837 satte han in en längre annons i två olika tidningar där han erbjöd sig framställa orgelverk på 7–12 stämmor med mekanisk bälge, registerdrag ("Stemmetræk") samt utföra reparationer av orglar och positiv:

Skulde Nogen ønske Reparationer eller Stykker indsatte paa Bommer i saadanne Positiver, der trekkes med Veiv, da er jeg ogsaa villig til at overtage saadant, og er da ansvarlig for, at Instrumentet skal komme til at spille den Takt, det almindelig pleier at spille. Hvorvidt Vedkommende selv isaafald vilde sende Noder til Stykkets Affattelse, berorer naturligviis paa deres eget Forgodtbe-

dende. [...] Hybbestad i Thjølling=Sogn, den 18de Marts 1837.//Anders Jacobsen. (MB 1837.03.19)

Notisen är upplysande då den beskriver processen med att beställaren kan sända noter på det som önskas inprogrammerat. Notisen är också ett unikt dokument över språkbruk vad gäller programmering. Av speciellt intresse är den i tidningarna så ofta annonserande Peder Nilsen Qvarme (1795–1853) från Voss. Qvarme var gårdsbrukare, men också verksam i Bergen (Kolnes 2001:118–124). Där erbjöd han sig i lokaltidningen 1823 ”at stemme og reparere Klaverer, og Pianofter, samt at stemme, reparere og renovere smaa og store Positiv og flere saadanne Instrumenter.” (Kolnes 1987:192) De sistnämnda inbegriper både cylinderpositiv och spelur. Annonserna återkom under flera år, explicit nämnt ”dreiepositiv” (1837) och ”spilleuhre” (1845). Det är dock oklart var han har lärt sig detta hantverk. Kolnes betecknar honom som autodidakt.⁴⁵ Ännu en orgelbyggare som säkert har känt till cylinderpositivets anatomi och möjligen som ung, och som *kan* ha börjat att reparera cylinderpositiv före 1850 var Anders Gulbransen Gommæs (1821–1885), från Hønefoss. Enligt Lund skall Gommæs ha reparerat många cylinderpositiv åt kringresande musiker (Lund 1980:42). Två bevarade positiv med Gommæs’ signatur (1853 och 1854) styrker detta.⁴⁶ I en annons från 1860 efterlyste Gommæs ägaren till ett inlämnat cylinderpositiv (DNR 1860.08.18,20). Han har även tillskrivits ha byggt kyrkorglar (se Kolnes 1997:190–192). Slutligen, Christian Minde (ca 1773–1843) från Bergen titulerade sig för ”Mucichus” [sic!] och ”Instrumentmager”.⁴⁷ Han erbjöd sig i en annons att tillverka eller reparera ”Fuglespil og Dreie=Orgelee” (BAE 1800.08.30).

Förutom dessa fyra personer är det sannolikt att en och annan tillresande hantverkare med kunskaper om cylinderpositiv under kortare eller längre

45. Ingstad omtalar ett speciellt ur i Vossbygden på 1820-talet. Detta ur *kan* Qvarme ha känt till: ”i overstykket var det flere figurer som ble drevet av verket: en som slo på tromme, en annen som leiet en bjørn og flere som danset omkring” (1980:340).

46. Ytterligare två cylinderpositiv, med hans signatur finns bevarade: ett från 1877 (i privat ägo) samt ett på Scenkonstmuseet i Stockholm. Det finns i tillägg en mindre så kallad husorgel tillskriven Gommæs, från 1875 (se commons.wikimedia.org, jfr. Lund 1980:40–43).

47. Statsarkivet och Riksarkivet, Bergen.

tid bodde i Norge. Exempelvis verkade på 1840-talet i Christiania mekanikus J. A. Nilson, urmakare och orgelbyggare ursprungligen från Malmö. Han annonserade för ”[f]orfærdigelse af Orgler, Positiver og Spilledaaser, samt ethvert Slags Reparationer paa nævnte Gjenstande, ligesom andre mechaniske Arbeide” (CIS 1843.08.02, 07).⁴⁸ Som ett exempel på det omvända – norrmän som bidrog med sin mekaniska kompetens utomlands – kan nämnas Hans Edvard Petersen (1823–1907), som kom till Köpenhamn 1847. På Nationalmuseet finns ett engelskt salongspositiv bevarat, med två extra stiftvalsar signerade ”H. Petersen//fra//Trondhjem”, daterade till efter 1846, respektive ”Hans Petersen, Trondhjem”, efter 1849 (Bergström 2010). På valsarna finns två kompositioner av Petersen: ”Charlotte Vals” och ”Viner Valz”. Petersen var aktiv i bildandet av Den norske forening i Köpenhamn, där han omtalades som ”orgelbyggeren” (Schulerud 1963). Samma titel har han i de lokala kyrkoböckerna i Fredriksberg. Det är också möjligt att det kan vara samma H. Petersen som gav namn åt ”H. Petersen Orgelfabrik” som producerade cylinderpositiv i staden mot slutet av seklet.

Hans Jacob Grøgaards ideer om konstruktion av en ”*dreieorgel*” har tidigare nämnts. Som Eidsvollsmän skall Grøgaard ha rest till förhandlingarna 1814 tillsammans med industrimannen Jacob Aall, och besökt denne i hemmet på Næs Jernverk i mars på resan till Eidsvoll (Dahl 1972:104). Det är troligt att Aall hade ett engelskt salongspositiv vid den tidpunkten. Möjligen kan det ha fungerat som inspirationskälla för att tillverka ett eget cylinderpositiv.

Urmakare kan på motsvarande sätt kopplas ihop med valsstiftaren för spelur med klockspel, orgelverk eller stränginstrument. Av norska urmakare finns det belagt nära trettio stycken i tiden före 1850, vilka monterade in ett mekaniskt orgelverk eller klockspel i uret, de tidigaste redan runt ca 1750 (se Krouthén 2018, 2021). Det är förvisso inte säkert att de alltid *själva* programmerade stiftvalsarna, men Christopher Larsen Lund (1729–1786) i Christiania och Lars Olsen Granøien (född efter 1777–1829) från Trøndelag, som bägge har tillverkat ur med orgelverk, bör räknas till de invigdas skara. Detsamma gäller de urmakare som samtidigt var organister samt den första generationen urmakare i Norge, vilka också placerade in

48. 1863 dök Nilsson upp i Göteborg där han förevisade en automata i form av en manshög docka spelandes musik på en riktig fiol, ”Violinautomaten”, en apparat som skall ha uppfunnits ett decennium tidigare (GP 1863.08.08.).48.

cylinderdrivna klockspel i golv- och bordsur: Nøttestad, Smebyh, Langland mfl, (Ingstad 1980; Krouthén 2021). Även om de inte alltid tillverkade spelmekaniken, så är det sannolikt att de kände till hur de fungerade. Det är sedan tidigare känt att verktyg för att mäta upp positioner för utskärning av tänderna på kugghjul – en delningsskiva – också kan användas för att indela tidsvärden på en stiftvals.

Vi finner också att urmakaren i Bergen, Ole Olsen (ca 1803–e. 1850) ursprungligen från Njøs i Leikanger, 1830 satte in en annons om försäljning av ”Et Positiv med 2de Valser, som spiller 24 Stykker” (BAE 1830.08.14). Han annonserade också om försäljning av positiv 1844 (BAE 1844.08.14). Olsen annonserade flitigt under perioden 1834–1849, om försäljning av ”musikdaaser” och ”spilledaaser”. Dessa instrument var vanligtvis cylinderinstrument utrustade med stålkam istället för pipor, men programmeringsprincipen var densamma som för cylinderpositiv.⁴⁹ Mot slutet av sin aktiva period annonserade han också om import av speldosor. Han representerar därmed övergången från hantverkaren till handelsmannen (importören). Här återfinns också omnämnde Brambani som i sin minuthandel, åtminstone från 1835 sålde diverse musikinstrument över disk, bland annat ”Fugle=Positiver” (DC 1838.12.08). Handlare och importörer efter 1850 erbjöd ofta tjänster om reparation.

Ett exempel på mångsysslare med italienska rötter är Giacinto Bernardino Guidotti (1802/1803–1878) från Coraglia, norr om Lucca i Italien. Han migrerade till Norge ca 1828, tillsammans med sin bror (CIS 1828.09.11). Brødrene Guidotti kom bägge att gifta sig med norska kvinnor, samt att etablera sig att bli stilbildande och kända gipsfigurmakare. Giacinto arbetade en vinter bland annat i Drammen hos kopparslagare Erichsen för att, i tillägg till gipsarbetena reparera ”Fugleorgler” (DT 1830.02.15). I en rättsak i Christiania kallas käranden ”Orgelspiller Guidotti” (DNR 1831.02.14), vilket i sammanhanget bör betyda att han spelade på cylinderpositiv på gatan.⁵⁰ Som nämnts spelade hans bror Pietro till dans

49. Generellt började annonser om cylinderspeldosor att florera i norska tidningar omkring 1820.

50. Till den varierade yrkesutövningen hörde också Giacinto Guidottis vaxkabinett, berömda figurer i naturlig storlek, vilka förevisades på marknader etc i åren runt 1840 (DC 1838.01.06; TAA 1840.04.11).

på baler i Christiania (Skramstad 1901). Det fanns sannolikt fler italienska kringresande musiker i landet. Det går visserligen inte att utgå från att alla musikerna hade kunskap i hur ett instrument fungerade eller hur det gick till att programmera valsen. Det är likväl sannolikt att de, för att klara sitt uppehälle har haft grundläggande kunskaper i skötsel, smörjning, finjustering av tangentramen etc. Det skall lite till för att ändra på de känsliga inställningarna av valsen. Många behärskade ju också andra hantverk.

Kunskap om tillverkning och programmering av instrumenten spreds också via litteraturen. Ett centralt verk av Dom Bédos de Celles (utgivet 1766–1778) blev känt genom danska tidningar 1780. I notisen ”Om Orgelværker uden Organist”, argumenteras för bruk av orgel med stiftvals och utan organist, avsett för landsortskyrkorna. ”Hvorledes dette skulle skee og lærres, kan man læse sig til i en Bog, kaldet L’art du facteur d’orgues par D. Francois Bulos [sic!] de Celles etc.” (KPOACE 1782.11.22). Andra teoretiska beskrivningar i urmakarlitteratur m.m. kan ha funnits tillgängliga, även om hantverket bör anses som primärt traderat genom kunskap i handling i första hand.

Därmed har vi bekantat oss med de olika kompetenser personer inom olika yrkesgrupper i varierande grad kan ha haft. Dessa personer kan räknas som traditionsbärare inom konstruktion, reparation, programmering och skötsel av cylinderpositiv. Genomgången visar att personer som vanligen förs in i ett enda yrkesfack – orgelbyggare, urmakare, mekanikus, handlande etc. – mycket väl kunde besitta kunskap om att bygga, reparera och programmera cylinderpositiv. Som framgått är källorna få och ge inte sällan en fragmentarisk och oskarp bild. Orgelbyggare som Christian Minde och Anders Jacobsen kan eventuellt ha varit gesäller eller lärlingar. De har emellertid inte lämnat efter sig några kända färdiga orglar. Andra personer som urmakaren Peder Nielsen Qvarme nämns med en kort notis i standardverket *Norsk Urmakerkunst*. Vi känner likaså till kringresande musiker, som bedrev en mängd olika parallella sysslor för sin överlevnad. Den sammanlagda bild som kan sättas ihop av dessa olika pusselbitar antyder likväl att kunskap fanns om både produktion och programmering av musik för cylinderpositiv i Norge före 1850.

Sammanfattande diskussion

I ett försök att få en klarare bild av olika mekaniska musikinstrumentkulturer i Norge fram till 1850 har jag ställt en rad frågor om cylinderpositivens mångfaldiga typer, bruksområden och repertoar samt om traderingsprocesser inom utövning, konstruktion och underhåll (reparation, programmering etc.) av instrumenten. Jag har på bred front gått igenom skriftligt källmaterial och bevarade föremål. Vilka slutsatser kan dras från detta material?

Det finns inget som pekar på att det tidigare, likt senare i Steinkjer från 1850-talet, har funnits andra *centra* i Norge med någon omfattande produktion av positiv. Men det har funnits en spridd kompetens på olika platser i Norge. Den kompetens som olika personer hade beträffande produktion, programmering och reparation av positiv har sannolikt varierat. Som visats fanns det en varierande kompetens bland olika yrkeskategorier som urmakare, orgelbyggare, mekanikus och kringresande musiker besatt sammantaget tillräckligt tekniskt kunnande för att förstå de skilda aspekter av positivens bruk och vård som här beskrivits. Medan urmakarkunskapen går tillbaka till 1750-talet, har det framgått att en bredare kunskapsstillväxt inom andra yrkeskategorier ökade från omkring 1830 (Figur 8).

Begreppen om de olika termerna för olika cylinderpositiv går ofta in i varandra, men det går att skönja några förändringar över tid. *Fågelorgeln*, återfinns tidigt i skriftligt material (von Aphelens lexikon, 1773) och i norska tidningar från 1790-talet. Dessa termer används sällan efter 1850. *Positiv* omtalas i norska tidningar redan på 1770-talet. Det *engelska salongspositivet* hade sin blomstringsperiod under perioden ca. 1800–1840.

Att framföra musik, det vill säga veva på positiv på marknader och på gator och gårdar i Norge ser ut att ha tagit fart omkring 1830. Samtidigt formaliseras några termer inom fältet cylinderpositiv: det tyska "Drehorgel" översätts till "haandorgel" och "positiv" (Grønberg 1836), "lire" omnämns som "Orgeler m. Kasse, der omdreies v. et haandgreb" (Mollbech 1833). Överraskande nog införlivades "dreieorgel" i dansk-norska ordböcker först 1851 (Hansen) och "lirekasse" ännu senare. Men termerna har alla haft en

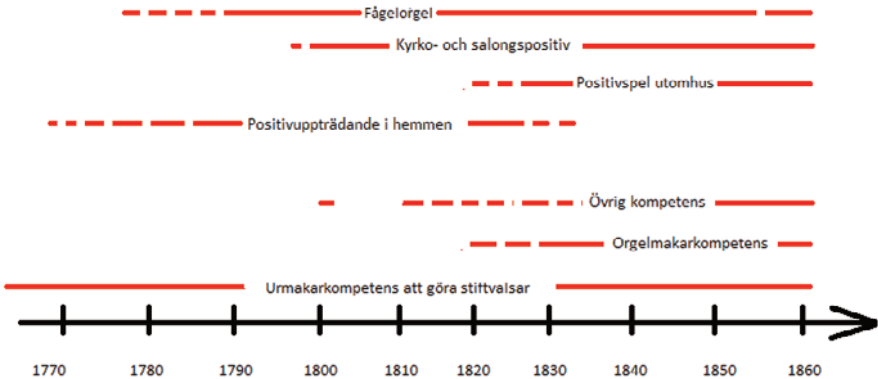
längre tradition i olika dags- och veckotidningar. Det tyder därför på att positivspelare i någon grad kan ha funnits i Norge redan i slutet av 1700-talet.

Det sker sannolikt en förändring över tid: hemma-hos-konserter hos de borgerliga familjerna avtog efter 1830-talets början, medan den offentliga miljön blev alltmer viktigare vid samma tid. Samtidigt har vi sett exempel på musiker som tjänat båda arenorna (italienarna Pera och Cetti). Oavsett, kan figurpositiven tjäna som symbol för cylinderpositivens *övergång från salong till gata!* Det växte således fram en ny ekonomi omkring utövare av mekaniska musikinstrument. I de tidigaste exemplen ser det ut att lyssnaren behöva betala en fast summa för att få höra och se föreställningen. Med tiden publicerades det fler och fler berättelser om positivspelare där publiken gav en allmosa, efter eget tycke. De två sätten verkar dock länge att ha levt parallellt med varandra. Som samverkande viktiga orsaker till att såväl utövande som tekniskt kunnande kraftigt ökade på 1830-talet återfinns skråväsendets avvecklande, att censuren upphörde samt att det skedde en allmänekonomisk uppblomstring inom det norska samhället.

Gemensamt för alla typer av cylinderpositiv är den rika floran av ny musik som kom till Norge med de nya instrumenten. Det kan uttryckas som att musiken kom med på köpet. Repertoaren till bevarade fågelorglar visar att det med instrumentet också följde en export av musik från Frankrike av mer eller mindre kända danssatser och melodier. I dessa fall ser inte repertoaren ut att ha varit specialbeställd för konsumenter i Norden. Till exempel ingår *Marche de Roi*, en melodi som ingick i M. D. J. Engramelles instruktioner för programmering från 1760-talet i en fågelorgel, nu bevarad på Scenkonstmuseet (M22277, Bratsberg 2014). Den brittiska dansmusiken (i klingande betydelse) spreds dock bland norska ämbetsmän- och borgerliga familjer under 1800-talet, men några melodier påverkade säkerligen folkmusikens *reels* och *anglaiser*.

Frånvaro av bevarade äldre positiv för marknad- och gatubruk gör emellertid att vi idag inte har tillgång till denna repertoaren. Att positiv omstiftades i Norge, är således ett bevis för att smaken ändrades, eller aldrig godtogs (Bratsberg 1996). Annonsmaterialet pekar också på att enskild

Kompetenser och instrument över tid



Figur 8. Översikt av olika kompetenser och vevpositivtyper över tid.

kunskap funnits under hela 1800-talet om hur man slog in nya melodier i stiftvalsen mer relevant för bruksområdet.

Användningen av en melodi och betydelsen av dess titel måste ha förändrats i sin nya norska miljö. Konnotationer till melodiernas engelska titlar på salongspositiven var i de norska miljöerna antagligen svaga eller kanske obefintliga. Men musiken från positiven kan likaväl ha fungerat ypperligt som exempelvis dansorkester på balerna. De nya instrumenten väckte med sin teknologi och design uppmärksamhet. De var en attraktion i sig, och stod väl snarare för framtiden än det förgångna.

Referenser

Litteratur

- Aksdal, B. (1988). *Fosentonar – musikktradisjoner i trøndersk kystmiljø*. Fosen historielag.
- . (1993). Dansemusikken. I Aksdal & Nyhus (red.) *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 130–160. Universitetsforlaget.

- . (1997). *Fra birfedlere til spelmannslag : Trondheim og folkemusikken gjennom 300 år*. Ringve Museum.
- Appleton, A. (2015). *In Search of an Identity: The Changing Fortunes of Liverpool's Theatre Royal, 1772 – 1855*. [Diss.], School of English Royal Holloway, University of London.
- Bakka, E. (1993) Danseformene. I Aksdal & Nyhus (red.) *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 101–129. Universitetsforlaget.
- Berg, T. (1993). Teaterliv i Trondheim på 1700-tallet. I Garberg, Gjelsvik & Gullikstad (red.) *Trondheim på 1700-tallet*: 57–66. Trøndelag folkemuseum.
- Bergstrøm, T. (2010). Musikalske valseværker. I *Meddelelser fra Musikmuseet XI 2007 – 2009*: 73–87. Musikmuseet (København). https://natmus.dk/fileadmin/user_upload/Editor/natmus/musikmuseet/Dokumenter/musikalske_valsevaerker27.pdf [september 2021]
- Boeringer, J. (1983). *Organa Britannica: Organs in Great Britain 1660-1860* (vol. 1). Bucknell University Press.
- Bondevik, J. (2009). Hans von Aphelen. I *Store Norske Leksikon*, https://nbl.snl.no/Hans_Von_Aphelen [maj 2019]
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bratsberg, B. A. (1996). *Steinkjerpositivet, et trøndersk bidrag til lirekassetradisjonen*. [Hovedfagsoppgave] Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- . (2014). *Progammert interpretasjon. Serinetten som kilde til 1700-tallets musikalske fremførelsespraksis*. [Lic.-avh.] Göteborgs universitet.
- Dansk Ordbog*. (1820). (Band III) Popp, Møller og Kiøpping.
- Edström, O. (1989). ”Vi skall gå på resturang och höra på musik” – Om reception av restaurangmusik och annan ”mellanmusik”. I *Svensk tidskrift för musikforskning*, 71 (1989): 77–112.
- Eriksen, A. (2009). *Museum. En Kulturhistorie*. Pax forlag.
- Fétis, F. J. (1839). *La musique mise à la portée de tout le monde*. Hauman et Cie.
- Fett, H. (1904) *Musik-instrumenter*. [Museikatalog temporär utställning] Norsk folkemuseum.

- Fiskvik, J.-M. (2005) Restaureringsrapport av dreiepositiv tilhørende Kåre Bergsli. I *Kumur, årsskrift for Snåsa historielag*, 26 (2005): 62–67.
- Gorset, H. O. (2001) Håndskrevne notebøker. I Vollsnes (red.). *Norges musikkhistorie*. Band I (2001): 243–51. Aschehoug.
- Gotaas, T. (2002) *Lirendreiere og lurendreiere*. Aschehoug.
- Graff, O. (2002) Det ”positive” Helgeland – om positiver og positivbygging i søndre Nordland. I *Ottar* 5(243), (2002): 45–52. Tromsø museum.
- Grundstrøm, G. (1999). Anna Lovise Andreasdatter (”Kallvass-Lovise”) – siste bosetning i Kallvattnet. I *Årbok for Rana med omliggende distrikter*. XXXII. (1999): 93–101. Rana Museums- og Historielag.
- Grønberg, B. C. (1824/1826). *Tydk-dansk og dansk-tydk Haand-Ordbog*. (Vol. I–II) Gyldendal.
- . (1836/1839). *Tydk-dansk og dansk-tydk Haand-Ordbog*. (Vol. I–II) (Andra uppl.). Gyldendal.
- Hansen, M. C. (1851). *Fremmed-Ordbog*. Tønsberg forlag.
- Hasse, L. (1805). *Nouveau Dictionnaire de poche francois-danois et danois-français*: A. & S. Soldin
- Hedwall, L. (1995). ”*En öfversigt af musiken inom Wermland*”: bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv. [Diss.], Stockholms universitet.
- Hemsley, J. D. C. (2005). *Henry Bryceson (1832–1909) Organ-BUILDER and Early Work in the Application of Electricity to Organ Actions*. [Diss.], University of Wales.
- Herresthal, H. (2000) Underholdningsmusikken. I Vollsnes, (red.). *Norges muikkhistorie*. Band II. (2000): 239–256. Aschehoug.
- Hocker, J. (1996). Mechanische Musikinstrumente. I Finscher (red.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 2; andra uppl. (1996): 1710–1742. Metzler.
- Holter, S. W. (2019). Adeste Fideles. I *Store Norske Leksikon* https://snl.no/Adeste_fideles [2020.02.26]
- Ingstad, O. (1980). *Urmakerkunst i Norge*. Gyldendahl.
- Jensen, N. (2020). Giovanni Battista Cetti. I Jensen (red.) *Dansk Forfatterleksikon*. [databas] <http://danskforfatterleksikon.dk/1850r/personnr80.htm> [02.06.2020]

- Jøsevold, M. (2017). Positivmusikken på Helgeland. I *Årbok for Helgeland 2017*. (2017): 61–68. Helgeland Historielag.
- Kjeldsberg, P. A. (1981) *Musikkinstrumenter ved Ringve museum*. Andra uppl. Ringve Museum.
- Krouthén, M. (2018). Ikke bare tikk-takk. Om spilleur, makt og prakt i det norske lydlandskapet 1700–1900. I Meyer (red.), *Norges lyder. Stabursklokker og storbypolyfoni*. Skrifter fra Norsk Lokalhistorisk Institutt/Nasjonalbiblioteket nr. 45. (2018): 43–63.
- . (2021). A Private Playlist? Repertory on Norwegian eighteen century Musical Clocks. I Selvik & Skagen (red.), *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860*. (2021): 128–155. Routledge.
- Kolnes, S.-J. (1987) *Norsk orgelkultur*. Samlaget.
- . (2001). Orgelbyggjartradisjonen på Voss. I *Gammelt frå Voss*. (2001): 118–124. Voss Folkmuseum.
- Langwill, L. G. & Ord-Hume, A.W.J.G (2001). The Barrel Organ. I *Grove music online* <https://doi-org.ezproxy.ub.gu.se/10.1093/gmo/9781561592630.article.02111> [April 2019]
- Langwill, L. G. (1970) *Church and Chamber Barrel-Organs. Their origin, makers, music and location*. [I samarbeide med the Late Canon Noel Boston] (andra uppl.). Lyndesay G. Langwill.
- Lazarevich, G. (1992). La Molinara. I *Grove Online* <https://doi-org.ezproxy.ub.gu.se/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564> [2020.02.18]
- Ling, J. (1989). *Europas musikhistoria. Folkmusiken*. Esselte Studium.
- Lund, T. (1980). Gornæs: Miljøet, Musikere og Komponister. I *Ringerike*. Häfte nr. 52. (1980): 39–43. Ringerikes museum.
- Maurel & Escudier (red.). (1841). *La France musicale*. Volum 4. Cesar Bajat.
- Meyer, L. (1844). *Fremmedordbog*. Schuboes Boghandling.
- Moen, S. S. (2021.03.05) Å læra fuglar å synga. *Digitalt museum*. <https://digitaltmuseum.no/021189518711> [mars 2021]
- Mollbeck, C. (1833). *Dansk Ordbog indeholdende det danske Sprogs Stammeord*. Band I. Gyldendahl.

- Neumann, J. (1836). *Hans Jacob Grøgaard : et Mindeskraft*. Bergen : Chr. Dahl.
- Nun, K, & Schreiber, G. (2016). *The Auction Catalogue of Kierkegaard's Library*. Vol. 20. Routledge.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ: The Story of the Mechanical Organ and its Repair*. A.S. Barnes.
- . (2007). *Automatic Organs*. Schiffer.
- Ringvej, M.R. (2014). Trykkefriheten i 1814 – det opplyste eneveldets demokratiske arv. I *Historisk tidsskrift* 93/01, (2014): 67-93.
- Schulerud, M. (1963). *Nordmenn i København*. J. W. Cappelen's forlag.
- Solheim, J. & Syvertsen, T. (2019). Norsk presses historie. I *Store Norske Leksikon* https://snl.no/norsk_presses_historie [2020.05.13]
- Tauchnitz, K. (1843). *Nouveau dictionnaire portatif Francais-Danois Et Danois-Francais*.
- Vollsnes, A. O. (2000). *Norges muikkhistorie* (Band I) Aschehoug.
- von Aphelen, H. (1773) *Dictionnaire royal: Anden Tome. Fransk og dansk : L – Z*. Møller.
- . (1775) *Dictionnaire royal. T. 3 : Dansk og fransk*. Møller.
- Walsh, J. (1714). *The Birds Fancyer's Delight*.
- Wilson, M. I. (2001). *The Chamber Organ in Britain*. Ashgate.
- Wolf, G. F. (1801). *Kortfattet musikalsk Lexikon*. E. F. J. Haly's Forlag.
- Zeraschi, H. (1976). *Drehorgeln*. (Första uppl.) Koehler & Amelang.
- Øisang, O. (1941) *Teater i Trondheim gjennom 125 år*. F. Brun

Databaser

- Det Kgl. Biblioteks mediesamlinger* <http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/> [mars 2020]
- Kungl. Biblioteket, svenska dagstidningar*. <https://tidningar.kb.se/> [2019.09.15 ff]
- MIMO, Musical Instrument Museum Online*, <https://mimo-international.com/MIMO/about-mimo.aspx> [2017–2020]
- Nasjonalbiblioteket, nettbibliotek* <https://www.nb.no/search> (tidigare www.bokhylla.no) [2017–2020]

Steinkjerpositiv. Digitalt museum for Steinkjerpositivene, positivmakerne og spilllets utbredelse. Red. Harald Sakshaug, (2019/2020), i samarbeide med Steinkjer Museumslag, koordinerad av Svein Karlsen <http://www.steinkjerpositiv.no> [2020.03.15 ff]

Tidningar

(se respektive databas)

BAE – Bergens Adressecontours Efterretninger

BST – Bergens Stifttidende

CIS – Christiania Intelligenssedler

CSP – Christiansandsposten

DC – Den Constitutionelle

DNR – Den Norske Rigestidende

DT – Drammens Tidende

GA – Götheborgs Allehanda

GP – Göteborgs-Posten

KPOACE – Kongelig privilegerede Odense Adresse-Contours Efterretninger

MB – Morgenbladet

NIS – Norske Intelligenz-Seddeler (Norske Intelligenssedler)

SB – Statsborgeren

TAA – Trondhjems Adresseavis

TAKPACE – Tron[d]hjems allene kongelig privilegerede Adresse-Contours
Efterretninger

TBRAPACE – Trondhjems borgerlige Realskoles kongelig privilegerede
Adresse-Contours Efterretninger

Otryckt material

Museiarkiv

De Heibergske samlinger – Sogn Folkemuseum – DHS.00164

Drammens Museum – DM 04624.

Maihaugen – SS.20836 och SS.49271

Norsk Folkemuseum – NF 1934-0718

Randsfjordsmuseet – HF-03718

Ringve Musikkmuseum – RMT 76/3 och RMT 2017/01

Telemark museum – TGM-BM.1915:13

Vestfoldmuseene – VF.06991 och VF.8664ab

Riksarkivet

Folketellingen 1801, Bergen, i ”Rentekammeret inntil 1814”, (RA/EA-4070/J/Jd/L0043)

Statsarkivet i Bergen

Undersøkelseskommisjonens rulle over sjømannskap i Bergen 1804–1805
Kyrkjebøker, Ministerialbok for Nykirken prestegjeld 1833–1850 (SAB/A-77101.)

Artefakter

Figurpositiv

[attribuerat Bruder] ca. 1850, Maihaugen, Lillehammer (SS.14718)

Xaver Bruder, 1851, Ringve musikkmuseum (RMT 76/3)

Wilhelm Bruder, 1850 Ringve musikkmuseum (RMT 2017/01)

Fågelorgel

De Heibergske Samlinger - Sogn Folkemuseum (DHS.00164)

Maihaugen (SS.20836 med vals SS.49271)

Vestfoldsmuseene (VF.8664ab)

Fågelorgel, referenser

Poirot-l'ainé, 1780-talet, Scenkonstmuseet (N22277); J. B. Rolin-Thomasin. Musée de la lutherie et de l'archèterie françaises, Mirecourt, (CM:0857141)

Husorgel, referens

Anders Gudbrandsen Gornæs 1875, Bye gård (se https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2004.06.06_Gomn%C3%A6sorgelet_p%C3%A5_Bye_g%C3%A5rd_I.JPG)

Salongspositiv

Astor & Co, Privat ägo (PÄ)

Astor & Co, Randsfjordsmuseet (HF-03718)

Dobson & Munro, Telemark museum (TGM-BM.1915:13 => "BM")

Eveleigh, Norsk Folkemuseum (NF.1934-0718)

Longman & Co, Drammens museum (DM 04624).

Osignerat, Vestfoldmuseene (VF.06991)

Salongspositiv, referenser

Astor & Co, reparerat av Roland Koch, Goetze & Gwynn, 1996; Astor & Co, *The Music House Museum* (North Williamsburg, MI, USA); Dobson & Munro: *The Murtoogh D. Guinness Collection at Morris Museum* (Morristown, NJ, USA); Eveleigh, *Horniman Museum & Gardens* (London); Longman & Co: *The Scott Polar Research Institute, Cambridge*: se Holland/Hill, 1972:413–414.

Övriga cylinderpositiv, referenser

Anders Gudbrandsen Gornæs 1853; 1854; 1877 (privatägda); Scenkonstmuseet, Stockholm (M104.2)

Övriga artefakter

Bordsur, tidigt 1800-tal. Nordenfeldske Kunstindustrimuseum (NK 1907-078).