

STM 1959

Om vallåtar.

II. Musikaliska strukturproblem

Av Carl-Allan Moberg

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

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

OM VALLÅTAR

II. MUSIKALISKA STRUKTURPROBLEM

AV CARL-ALLAN MOBERG

Inledande ord

I ÅRGÅNG 37 (1955) av denna tidskrift publicerades under rubriken »Om vallåtar» min undersökning av *arbetsmusiken i svenska fäbodlar*. Studien, som i det följande citeras »Vallåtar I», var alltså begränsad till vallåtarnas praktiska uppgifter inom fäbodväsendet och sysslade med »miljön, arbetsramen och instrumentariet, kort sagt med de yttre betingelserna för denna musik, men däremot ännu inte med strukturfrågor». (S. 7.)

Nu ärturen kommen till en undersökning av *vallåtarnas musikaliska struktur*. Den syftar ej till att detaljerat granska alla eller de flesta av den nordiska vallmusikens problem — därtill är materialet för litet differentierat — men kan måhända ge en klarare bild än vi ägt tidigare av några väsentliga faktorer i det samspel mellan uråldrig tradition och en ständigt fortgående påverkan från kulturbygden, som så påtagligt ger sig till känna också i fråga om våra vallåtar.

Det till mitt förfogande stående melodimaterialet är inte överväldigande stort: endast omkring 350 nummer, vilkas källor har redovisats i Vallåtar I, s. 11—15. Över ett hundratal av dessa låtar citeras fullständigt eller i utdrag i min framställning denna gång, men härtill kan läggas de över 70 prov som återges i den första studien. Några av dem återkommer emellertid också här nedan, ehuru i en annan redigering, varom talas nedan s. 16. För att möjliggöra hänvisningar till hela detta melodimaterial citeras exemplen ur Vallåtar I genom att före melodinumret ange året 1955, t. ex. 1955:3 b.

En materialgrupp av speciellt intresse är givetvis de fonograferade melodierna från upptagningsresan sommaren 1954 i Dalarna, av vilka ett ex. återgavs i Vallåtar I, s. 72 f. Sedan dess har Jules de Vries transkriberat samtliga inspelningar, och det är på grundval av dessa både rytmiskt och tonalt skiftningsrika avfattningar som jag i det följande har dragit in även transtrandslåtarna i undersökningen, särskilt som de fraseologiskt ingalunda saknar beröring med åtminstone en speciell flora av gehörsupptecknade låtar, vilka finnes publicerade i SvLå och Dalälven. (Om källförkortningar m. m., se Vallåtar I, s. 8 samt tillägg nedan.)

Den rika koloreringen i de fonograferade låtarna kastar nytt ljus också över parafraseringstekniken hos de »folkliga koralvarianterna». Jag avsåg därför till en början att ta upp denna fråga till behandling i närvarande studie men har nödgats avstå, eftersom det skulle föra alltför långt och ta alltför mycket utrymme och musikbilagor i anspråk. Den nya tolkning av koralvarianternas melismatik som jag hann med att antyda i den föregående studien, s. 69, not 6, nämligen att »den rikare melodiska utformningen av de kyrkliga melodierna i främst dala-koralen» vore ett utflöde av kujningstekniken, får såvitt jag kan förstå sitt stöd i analysen av de melismatiska locklåtarna. Men naturligtvis har inte *all* slags omformning av kyrkvisorna i denna stil inom den levande folktraditionen sin orsak i locksångens variationsteknik.

I och med publiceringen av denna studie anser jag mig hava avslutat min utflykt på folkmusikens marker. Den blev långvarigare än jag tänkt mig, ty den började på allvar 1948 med uppsatsen om R. Dybecks samlingar i Vitterhetsakademiens bibliotek (Folk-lore I—V) och var från början till en viss grad kanske mera en pliktskyldig diversion för att stimulera intresset hos unga svenska musikhistoriker för en vetenskaplig behandling av våra rika svenska samlingar av folkmusik än en verklig hjärteangelägenhet. Men man sysslar ej ostraffat med en så fascinerande materia, och då jag nu lämnar den åt sitt öde sker det med saknad men tacksamhet över att det förunnats mig att ägna så pass mycken tid och kraft däråt. Kanske bör man dock erinra sig, att mitt intresse hade fått en stark näring redan långt tidigare av de s. k. folkliga koralvarianterna på Runö (STM 1939, s. 9—47). Därifrån och till fäbodsmusiken kan steget möjligen tyckas långt nog och är det väl också, om man fäster sig vid de båda musikrepertoarernas vitt skilda ursprung och miljöer. Men att skillnaden inte är så stor *musikaliskt* sett, kanske redan denna studie förmår visa.

Då jag började mina folkmusikaliska studier mera på allvar var för mig avgörande vid »valet» av folkmusikalisk materia likväl den *metodiska* synpunkten, för vilken jag utförligt har redogjort i Vallåtar I (s. 9 ff.) och som uteslutande är orsaken till, att jag nu tillåtit mig en självbiografisk antydan. Jag är fortfarande av den bestämda meningen, att de s. k. folkvisornas melodimaterial ger föga eller intet besked om svensk folkmusik före 17—1800-talet. Jag har sålunda f. n. ej ansett det som någon verklig huvuduppgift för svensk musikforskning att ta upp dylika problem till behandling (som jag trodde från början). Den gamla dansvisan är i själva verket ett *europiskt* problem, som måste lösas genom vidsträckt samarbete de europeiska kulturfolken emellan. I st. f. enskilda forskares ansatser måste därvidlag akademier och lärda samfund träda hjälpende till som organisatörer och utgivare. Viktigare

än allt annat på hela det folkmusikaliska studieområdet är f. n. uppteckningen och katalogiseringen av det rika material som föreligger i främst Sveriges Radios inspelningar. Innan dessa föreligger transkriberade, kan vi inte uppnå en någorlunda tillförlitlig översikt av vare sig folkvisans eller den egentliga folkmusikens former och uttrycksmedel.

Tillägg till förkortningslistan (Vallåtar I, s. 7 f.)

- Barnerim = Norske barnerim og leikar med tonar samla av Bernt Støylen, N:ania 1899.
 G = Folkemusikken i Gudbrandsdalen (2:a uppl., Oslo 1948) av O. M. Sandvik.
 J-H = Jämtland—Härjedalenbanden i SvLå.
 cK = slutet kadens.
 oK = öppen kadens.
 K = Kadens.
 m = modell.
 s = sekvens.
 t(t) = takt(er).
 var. = variant el. variation.
 O = Østerdalsmusikken (Oslo 1943) av O. M. Sandvik.
 ... = obetecknat melodiskt parti (el. lösbrutet citat).

1

I Richard Dybecks bekanta samling »Svenska vallvisor och hornlåtar, med norska artförändringar» (Sthlm 1846) återfinnes bl. a. en melodi från Rättvik och Ore socknar, kallad »Ku-leken». Den blåstes på vallhorn och hade till uppgift att »leda och sammanhålla boskapen».¹ Något datum för när uppteckningen skedde meddelar Dybeck ej i detta fall. »Melodi» är kanske inte heller alldeles rätta ordet som beteckning på dylika locksånger, och på just denna notering passar det mindre väl än vanligt. Oss förefaller det ju snarare, som om det vore fråga om en *antydan* till en i verkligheten mera utvecklad melodi, en melodistomme, vari ett antal smärre figurer, utskrivna som ornament, leder över från den ena långt uthållna tonen till den andra:



Notex. 1 a

Varför Dybeck just här använt sig av en uppteckningsart, som han eljest blott i några mycket sporadiska fall begagnat, kan vi naturligtvis aldrig säkert förklara, och med hänsyn till hans utpräglade amatörskap som musiker är det väl också i och för sig skäligen likgiltigt. Jag föreställer mig emellertid, att den hornspelande kullans musikaliska föredrag av någon anledning gjorde denna notering naturlig för honom, medan han eljest — kanske under intrycken av den samtida skråmusikaliska kritik han ej förskonades från — inte synes ha haft någon intuitiv känsla för att just vallåtarna skulle behöva upptecknas annorlunda än all annan musik.

Därmed må nu förhålla sig hur som helst. Någon anledning att betvivla uppteckningens värde som en i huvudsak korrekt — låt vara ganska torftig — bild av vad Dybeck verkligen lyssnat till har vi emellertid inte. Vi är nämligen i den lyckliga belägenheten att äga ytterligare en notering av samma låt, nämligen den som gjordes av Nils Andersson omkring 60 år senare (1907) efter fiolspel av den notkunnige storspelmannen Olof Tillman i Dala Floda. Någon fiolmusik har det dock ej varit fråga om från början, utan vallåten hade avlyssnats efter Halvars Maria Larsdotter. SvLå Dal. 1 020 formulerar den sålunda:²



Notex. 1 b

¹ Svenska vallvisor ... , 1846, s. 41. Se mel. 1955:2 a.

² Nottexten är i vår återgivning transponerad en kvint uppåt.

Dybecks *noteringsart*, vars berättigande bekräftas av den långt yngre och tekniskt sämre formuleringen i SvLå, är så mycket mera väl förtjänt av att uppmärksammas och följas, som den rent visuellt pekar på det kanske väsentligaste draget i vallåten överhuvud, nämligen dess välbekanta karaktär av lockrop.³ Av naturliga skäl är gränsen mellan »vallåt» och »lockrop» svår, ja i grund och botten omöjlig att draga. Även om alla lockrop är vallåtar, så är för den skull ej alla vallåtar lockrop. Ropmelodiken är till sin natur *dynamisk*; även om den arbetar med förvånansvärt fast traderade motiv, tar den gestalt som en improvisation i anslutning till rutinmässiga arbetsmoment eller situationens krav och lever och dör med dem. Ropmelodiken saknar m. a. o. de egenskaper som vi förbinder med *statisk* melodik, dvs. den motiviska och formella avbalansering som framträder särskilt tydligt inom den för europeisk folkmusik typiska *visan*. Varje sammanlänkning av flera ropartade moment till en längre bildning betyder därför i grund och botten endast en mekanisk utvidgning men inte någon *form*, såvida ingående ropfraser verkligen bibehåller sin dynamiska karaktär.

Men detta är just vad de ofta nog inte lyckas göra. I förbindandet av flera ropfraser med varandra ligger redan en (omedveten) strävan efter ett slags formgivning och därmed en omformulering av den melodiska linjen. Vallmusikens traditionsbärare i nyare tid har naturligtvis varit väl förtrogna med både den dynamiska och statiska melodivärlden, som de tagit produktiv del av just under sina känsliga barna- och ungdomsår i bondesamhällets årstidsmässigt reglerade rytm. Detta betyder i sin tur, att visans statiska melodik och organiska förknippning påverkat ropmelodiken, vilket förklarar, varför våra mycket sent upptecknade vallåtar mera sällan och svagt har bevarat påtagliga drag av ålderdomlig dynamik.

Under sådana förhållanden torde man kunna ena sig om en mekanisk-additiv princip för en enkel systematisering av vårt melodimaterial. Låtens utsträckning, dvs. dess sammansättning av »fraser», får avgöra i vilken exempelsamling den får sin plats. I vår närmast följande not-exempelgrupp (nr 3—6) har ett antal ropartade låtar sammanförts och fördelats på fyra huvudgrupper: låtar med *en* fras (med eller utan avslutning): ex. 3; med *två* fraser: ex. 4; med *flera* fraser: ex. 5; och slutligen låtar av *variationstyp*: ex. 6. Vill man skilja mellan rop och låt, kunde man kanske säga, att ropet består av en enda melodifras, uppbyggd på ett någorlunda påfallande ropmotiv och sekundärt vanligen försedd med en kadenserande avslutning, varemot vallåten måste be-

³ Sandviks påstående i Ö s. 35, att endast i några få svenska låtar sambandet mellan vad han kallar »signal» och melodins utformning har bevarats, tyder på att han betydligt striktare än vad jag anser nödigt betraktar ropformeln som ett pregnant profilerat motiv av instrumental typ.

traktas som en mer eller mindre intensivt genomförd sammanställning eller rent av organisk sammansmältning av flera dylika. I så fall utgör ex. 3 prov på »rop», de övriga på »locklåt» (vallåt). Ex. 7 slutligen har samlat några av flera fraser sammansatta låtar av s. k. kuhreigentyp, till vilken vi återkommer längre fram.

Några vådor för den musikaliska analysen av vallåtarna kan knappast uppstå vid en tillämpning av denna systematik, om man blott fasthåller vid att den inte förmenas återspegla något morfologiskt utvecklingsschema hos vallåtarna.⁴ Vi bör nämligen ständigt ha i minne att de notuppteckningar vi arbetar med endast ensidigt, dunkelt och mångtydigt återspeglar en bakomliggande musikalisk verklighet, som vi har föga kunskap om. Traditionsbärarnas individuella förmåga och vilja att efter hävdvunna, urgamla sedvänjor utforma lockropet till någonting som musiktekniskt kan te sig som en mer eller mindre rik motivisk variationskedja beror naturligtvis i första hand på den föreliggande praktiska situationen, dvs. på det aktuella behovet i samband med vallningen att *påkalla uppmärksamhet med ropet*. Detta är dock å andra sidan ingalunda liktydigt med att utformningen inte *dessutom* vore avhängig av den *mänskliga lekdriften*, alltså böjelsen hos traditionsbärarna att efter sina möjligheter låta det från äldre generationer ärvda tonformelmaterialet utveckla sig vidare — även om det *ej* skulle föreligga någon ändamålsbunden orsak härtill. Tvärtom torde en stor del av de föreliggande vallåtarna ha bevarats i bruk intill uppteckningstillfället mera av estetiska än av praktiska skäl.

När nu emellertid några av dessa — från fall till fall skiftande — improvisationer råkat bli *noterade*, har visserligen ett för analys åtkomligt material skapats, men dess värde är väsentligen avhängigt av upptecknarens skicklighet och förståelse, alltså ett nytt osäkerhetsmoment till de redan angivna. Vid en undersökning av sådana uppteckningar finns det få eller inga möjligheter att i efterhand bedöma de närmare omständigheterna kring avfattningarnas tillkomst, utan forskaren har oftast blott notbilden att hålla sig till. Jag bortser då från de utomordentligt få fall under de senare åren, då i Sverige maskinella upptagningsmedel har anlitats, vilka kan ge möjligheter inte endast till förlöpande kontroller av den därpå grundade nottexten utan också till studium av uppförandepraktiska detaljer, som ligger utanför noteringens kapacitet.

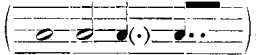
I detta ganska ogynnsamma utgångsläge erbjuder emellertid den *metodiska jämförelsen* av ett någorlunda rikhaltigt och ensartat melodimaterial — sådant det framträder främst i Dybecks, Forsslunds och SvLå:s vallåsuppteckningar — anmärkningsvärt goda möjligheter att

⁴ Tvärtom har vi haft direkt anledning att bestämt varna för ett dylikt positivistiskt betraktelsesätt. Vallåtar I, s. 74.

vinna en mångsidigare och säkrare uppfattning om dess verkliga natur. Det berättigade i att med varandra jämföra olika uppteckningar av samma eller likartat material ligger i deras karaktär av likvärdiga ögonblicksbilder i en ständigt fluktuerande traditionskedja. »Eine 'Systematik' des Umsingens ist ein Gesamtbild seiner Arten. Im Unterschied zur Geschichte einzelner Weisen zeigt sie generelle Erscheinungen auf und fasst sie in Begriffe» hävdar Wiora.⁵

Ett av de tydligaste dragen som därvid framträder är ropets eller vallätens uppbyggnad kring ett begränsat antal *strukturellt betydelsefulla tonsteg*, dvs. just det kännetecken som så åskådligt framträder i Dybecks notbild (notex. 1 a). För den »jämförande» musikkforskningen — eller musikeknologin — är detta fenomen välbekant. Den kallar dessa dominerande tonsteg för »skelettintervaller» (»Gerüsttöne»), därför att de uppenbarligen bildar en stomme, utgör fasta stödjepunkter för de diastematiskt obestämdare tonbroderier vilka kan sägas vara »mjukdelarna» i sådana melodikroppar.

Om vår systematiska fördelning av tonstoffet i notex. 3—6 (som redan framhållits) närmast åsyftar att ge en bekväm översikt men ej vill ge sken av någon utvecklingslinje inom låtarna från det enkla till det sammansatta, så är det både bekvämlighetssyften och metodisk avsikt bakom den *speciella redigering av melodimaterialet* som här företagits. Utan urval och metodisk åtstramning skulle detta givetvis svämma över bord och bänkar i uppsatsen, även om dess storlek ur andra synpunkter inte är särskilt imponerande. Om man återigen inskränkte citaten till blott några typfall, skulle sådant lätt ge sken av ensidighet i urvalet och kunna leda till missförstånd hos dem som ej är mycket nära förtrogna med denna ganska egenartade repertoar.

Med utgångspunkt från Dybecks skrivsätt i notex. 1 a har jag prövat en noteringsmetod som av resultaten att döma synes lämplig att tillgripa i detta sammanhang, bl. a. därför att den är något utrymmesbesparande. I form av hel- och halvnoter har framhävts de toner som i originaluppteckningen angetts antingen med relativt långa tidsvärden i sammanhanget () , med fermat eller tenutostreck (över relativt långa tidsvärden) eller på annat sätt dominerar rytmiskt (t. ex. av motiviska eller dynamiska skäl), under det att övriga delar av melodierna i relativt korta(re) notvärden — vanligen framträdande som sammanhängande notgrupper — i min notering genomgående har förvandlats till sextondels- eller trettioåttondelsgrupper, där de ej helt en-

⁵ W. Wiora, Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. JbFvlf VII, 1941, s. 129.

kelt tolkats och tecknats som vanliga ornament, anslutna till en huvudton. Här ett exempel:⁶



Notex. 2

Det *mensurala* elementet i originaluppteckningarna har sålunda förskjutits någon eller några grader i vardera riktningen utifrån vår integer valor () som ungefärlig mittpunkt, och alla punkteringar o. dyl. har uteslutits. Endast i de fall (närmast inom notex. 7 och följande ex.), där taktmässiga inslag och regelbunden periodisering (polske- och visinslag) tydligt framträder, återgår noteringen till den ursprungliga skrivningen. De fonograferade melodierna och de i samband med dem citerade vallåtarna återges däremot alltid i originalgestalt.

Är man berättigad att företaga en sådan omformulering av de givna uppteckningarnas rytmisering, vilken kanske ej så sällan återgår på en finkänslig och erkännansvärt omsorgsfull avvägning från upptecknarnas sida av de metrisk och dynamiska egenheter som melodin ställt dem inför? Härtill må svaras, att *om* en bestämd rytmisk fixering skulle utgöra ett väsentligt drag hos ropmelodierna såsom grupp betraktad (som fallet är med dansmusiken), så vore varje förändring av tidsvärdena naturligtvis oförsvarlig, även med beaktande av de fördelar man kunde vinna i andra avseenden.⁷

Men förhållandet är i själva verket detta — som vi utförligt återkommer till nedan — att det rytmiska elementet i vallåtarna är lika flexibelt och variabelt från gång till gång som den melodiska linjens diastemati.⁸ Detta förhållande framgår visserligen inte direkt av den fixerade notbilden från uppteckningstillfället — vare sig upptecknaren har nöjt sig med att skapa *en enda* »ögonblicksbild» av låten, eller sages-

⁶ Jfr i övrigt t. ex. 4:23 nedan med originalet i 1955:5 a₂, s. 30, 6:6 nedan med orig. i 1955:13 a, s. 45 etc.

⁷ Min av metodiska skäl företagna förenhetligande rytmisering får naturligtvis inte tydas så, att jag skulle finna upptecknarnas omsorgsfulla mensurering överflödig. Tvärtom är den en förutsättning för att man skall våga göra en dylik redigering.

⁸ Om »primitiv» musik skriver R. Lach i Adlers Handbuch, s. 5, att dylika »Erweiterungen oder Verkürzungen der melodischen Phrasen, Fermaten, Kadenzen, fortwährender Wechsel der der Gliederung der einzelnen Tongruppen zugrunde liegenden Zahlen und Masse . . . » gör varje rytmisk indelning stundom nästan helt omöjlig. I så måtto är de nordiska vallåtarna också »primitiva».

mannen vid sina upprepningar skulle ha fasthållit vid en och samma formulering, vilket betyder en förstelnad och död tradition — men det framgår vid en jämförelse mellan olika avfattningar från skilda tider och trakter av sådana låtar som tydligen är uppbyggda på samma formler och motiv, låtar som man kunde likna vid rännilar från samma traditionskällor i en forntida musikvärld. I våra fonograferade låtar, som alla är av denna typ, dvs. arbetar med samma material, framträder denna variabilitet i den levande traditionen med oemotståndlig åskådlighet.

En rytmisk omformning i förenhetligande syfte är sålunda i detta material inte någon förvanskning av dess karaktär, lika litet som man skulle kunna tala om »rhythmisches Umsingen» ifråga om folkmusik, »wo Länge und Gewicht der Töne regellos schwanken».⁹ Vi skall återkomma härtill längre fram i denna studie.

⁹ W. Wiora, *Systematik* . . ., 1941, s. 128, not 1. — I min redigering har jag transkriberat samtliga mollartade ex. till a-moll-läge och de durartade till C-dur-läge. Den för katalogiseringsändamål lämpliga metoden att skriva om allting i G-dur-läge (som tillämpas av bl. a. Svenskt Visarkiv) har ej varit lämplig i denna undersökning.

2

Det är nu flera drag som med frapperande tydlighet framträder i notexemplen. Sålunda är det uppenbart att den *melodiska rörelsen* i det här företrädde materialet — dvs. i dess inledande fraser, om det gäller flerfraslåtar — nästan undantagslöst är *fallande*. Det ligger i ropets natur att det börjar med en kraftanspanning — en emfatisk ansats — som musikaliskt är liktydigt med ett forte i högt registerläge, och så småningom ebbar ut i svagare tonstyrka samtidigt med ett sjunkande nedåt till stämmans lägre tonomfång.¹⁰

Vad som här sagts är sedan årtionden tillbaka ett musikeknologiskt välbekant förhållande,¹¹ men det har endast sent och i begränsad omfattning beaktats vid studiet av den europeiska bondebefolkningens musikaliska sedvänjor.¹² Någon gång måste det också fastslås ifråga om den svenska allmogemusik, som har sin utgångspunkt i ropsångens dynamiska melodik. Sedan är det en annan fråga, hur stark och långvarig denna influens varit i Skandinavien.¹³

Skelettintervallens betydelse utgjorde en utgångspunkt för vår studie. Genom den rytmiska redigeringen framträder dessa mycket tydligt i våra musikexempel. Kanske kan man på denna punkt ytterligare tala om en latent böjelse för att som skelettintervall välja sådana stödjepunkter för ropfraserna, vilka befinner sig på konsonanta avstånd från varandra,¹⁴ och som av denna anledning må få namnet *konsonantism*. I varje fall kan man beskriva en vanlig form för den ropmelodiska ut-

¹⁰ Ett betecknande ex. på den fallande tendensen även i en emfatiskt uppåtsträvande locklåt är Dalälven II, 1, nr 77, upptecknad 1924 av Karlfeldt själv. I sin helhet bildar melodin en vid båge av A-typ, men varje ingående fras är fallande.

¹¹ Jfr t. ex. C. Sachs' patogena melodityp. (*The rise of music* . . ., London 1944, s. 41 f.)

¹² Jfr W. Wiora, *Europäischer Volkslied. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Das Musikwerk, Köln s. a. (1952), s. 7 a, ex-grupp nr 46—52. — Th. Knudsen utgår i sin intressanta studie *Præmodal og pseudogregorianisk struktur i danske folkevisemelodier* (*Dansk Musiktidsskrift* nr 3, sept. 1957) från en fallande melodirörelse. Jfr dock den vägande kritiken av H. Glahn *ibid.*, 1957, s. 94—96.

¹³ Jfr härtill min studie i STM 1950, s. 5—25, om tonalitetsproblem i svensk folkmusik.

¹⁴ Jfr härtill R. Lachmann, *Musik des Orients*, Breslau 1929, och dens., *Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Bückens Handb. d. Musikwissenschaft, Potsdam 1931, s. 7. — Jfr också låtupptecknaren S. H. Wagenius' naiva reflexioner i sina meddelanden till Dybeck: »detta slutfall . . . tyckes mig just vara grundadt på akustisk nödvändighet. Föregående tonens (här: a) återljud i skogen har neml. dominanten (e) till sin starkaste s. k. medijudande biton.» Arv 1948, s. 12, fotn. 2.

vecklingen sålunda:¹⁵ från det i melodifrasens början¹⁶ anslagna tvåstrukna *e* fortskrider det melodiska förloppet antingen till ett förnyat anslag av samma ton¹⁷ eller till en lägre på konsonant avstånd, vanligast underkvarten (*h*¹)¹⁸ eller underkvinten (*a*¹) direkt¹⁹ eller förmedlat av tvåstrukna *d*²⁰ eller *c*²¹. Intet av våra notex. uppvisar något fall, då en stödton använts ovanför *e*², men väl anslås i snabbtoniga sammanhang lilla tersen däröver (*g*²),²² den »frygiska» ledtonen (*f*²)²³ och topp-tonen *a*² som glissandomässigt »översläende» ton.²⁴

De ytterst fåtaliga vallåtarna i en *durmässig* tonart uppvisar i allt väsentligt likartade förhållanden i parallellregistret. Deras typ framgår av ex. 4:25—29 och 6:15—18; jfr också 1955:5 *c*₂, *c*₅, (*c*₇), (13 *c*), 18 a. Ambitus är inskränkt till *g*²—*c*² med *h*¹ som en stundom förekommande, eftersläende snabbton, varvid *g*² är stödton uppåt och *c*² nedåt med främst *d*² som dominerande ton. Endast i ett fall (6:15) kommer också *g*¹ ifråga, liksom *a*¹ beröres i en snabbfigur i ett annat fall (6:17). »Dur»-typen uppträder m. a. o. som en osjälvständig parallell avskuggning av mollschemat.²⁵

¹⁵ Vi utgår i våra musikex. från de svenska låtuppteckningarnas traditionellt angivna *g*-klav, som förmodligen valts med utgångspunkt från låtrepertoarens centrala instrument, violinen (Nils Andersson var som flöjtist van vid den klaven), men som också passar för vallhornet och naturligtvis för vallkullornas röstläge. Med tanke på att våra fonograferade melodier delvis rör sig i mycket högt läge (jfr t. ex. Elin Lisslass' »kulning», Vallåtar I, s. 72 f., med ambitus *eiss*²—*fiss*³!) måste man dock förvåna sig över att någon diskussion av klavvalet liksom angående event. företagna transpositioner av melodimaterialet aldrig har förts, varken i SvLå eller annorstädes. I de av K. Sporr företagna »kontrollerna» (varom mera nedan) förekommer bl. a. uppteckningar efter Karin Edvards, som här håller sig till omfånget *e*¹—*g*² men på bandet rörde sig inom *ess*²—*fiss*³ och i klang nära en halv ton högre.

¹⁶ I våra notex. 3—6 är det endast 3:9, 11, 4:18, 5:3, 5—6, och 6:7—8, 13, som *inte* börjar med att i någon form, vanligast som skeletton, anslå *e*². Jfr också 1955:2 a, 3 a₁—a₂, 3 b, 4 a, b, c, 5 a₂, 5 c₃, c₄, 6 a₁, a₁, 7 a, c, d, e, 8 a, 9, 10 b, 12 c, 13 a, 14 b, c, f, g, h.

¹⁷ 3:2, 4:2, 7, 12, 14, 5:8—9; jfr också 1955:4 b, 10 a, 13 a.

¹⁸ Ex. 1, 3:2—5, 8, 10 a—d, 4:3, 6, 10, 12, 14, 17, (20), 5:8, 6:4—5, 7:4, 6r. Se också 1955:4 b, 5 a, 6 a, 7 c, 10 b, 14 f.

¹⁹ 3:1, 7, 4:11, 16, 19, (5:10). — Se även 1955:3 b, 7 a, 7 d, e, 9.

²⁰ 3:3—4, 8, 4:4—5, 7—8, 13, 21—23, 5:1—2, 4(—5), 10—11, 6:1—3, 10 (*diss*!), 14. — Se också 1955:2 b, 3 e, 5 a₂, c₃.

²¹ 3:6, 4:1—2, 18, 20, 5:9, 6:9, 11—12.

²² 4:14—15, 24, 5:2, 4, 6; — 1955:10 a.

²³ 4:7, 11, 15, 18 (*fiss*!), 21—22, 24, 5:1, 4, 6, 6:2—4, 10, 12, 14. Det i 4:18 o. 4:22 angivna *fiss*² var förmodligen den svävande sext som är typisk för den nordiska allmogens tonförråd.

²⁴ 3:2, 5:6, 1955:3 d, 7 f, som »oktavraket» 1955:3 d. — Endast i ex. 3:10 d förekommer *a*² som inledande *stödton* i en mycket kort formelvariant (ej i systervarianterna 10 a—c!).

²⁵ Förekomsten av *fiss*² och det i kadenssammanhang uppträdande eftersläende *h*¹ tyder på, att vi i alla dessa fall har att göra med en »durifiering» genom den ej ovanliga höjningen av molltersen till stor. Jfr ex. 6:10, vars *diss*² kan tolkas som ett »lydisk» inslag, då låten på grund av sitt här och var använda *ciss*³ är durartad.



Notex. 3: låtar med en fras

Naturligtvis börjar inte alla vallåtar omedelbart med högtonen *e*² utan understundom med sådana figurer som erinrar om konstmusikens korta förslag eller »slejf»-ornament²⁶ och vilka ofta torde vara av samma artikulatoriska karaktär som de talrikt förekommande portamentoartade glidljuden. Dylika fall i samband med just första högtonen i inledningsfraserna — vilka närmast sysselsätter oss här — ser vi väl ganska sällan i vårt gehörsupptecknade material (ex. 3:1, 5:9), men desto rikligare finnes de i kadenserna, till vilka vi återkommer. I de fonogramtranskriberade låtarna hör de faktiskt till alldagligheterna, som vi senare skall se.²⁷

Några gånger har de inledande figurerna kanske närmast karaktär av försiktigt provande intonation (4:17—18, 20, 24) och av strävan efter tonal fasthet (6:11). I återigen andra melodifraser kan man betrakta dem som ett slags motsvarighet till vad Hugo Riemann kallade sonattemats »Vorhang» (ex. 7:8). Vad beträffar ex. som 6:4—5, 7—8, 13 rör det sig uppenbarligen om en för dem alla gemensam tonformel, förslagsvis *h*¹—*c*²—*e*²—*d*²—(*c*²)—*h*¹, som i likhet med andra pentatonalt halvsidiga motiv kan både börja och sluta på vilken av sina toner som

²⁶ Ex. 3:6, 11, 4:9, (13), 17, 19, 25—26, 5:1, 9, 11—12, 6:6, 12—13.

²⁷ Detta sammanhänger givetvis med det mekaniska upptagandets »objektivitet». Ljudbandet återger allt hörbart som passerar mikrofonen, gehörsskrivaren endast det som i egentlig mening är »musik».

1 (Hornlåtaren 11, Elfdalen) 2 (Ängermanland)

3 (Elfdalen nr 3; 1955-72) 4 (Jämtland och Härjedalen 251)

5 (SvLå J.-H. 270) 6 (Hornlåtaren 6)

7 (SvLm I 9, 2 Ängermanland) 8 (SvLå Bal. 295, Mora)

9 (Folk-love III: Orsa och Skattung. 10) 10 (Elfdalen nr 11)

11 (Elfdalen hornlåtaren 9) 12 (Folk-love III: Rättvik, Hornlåtaren 2)

13 (SvLå Bal. 359) 14 (Elfdalen, hornlåtaren 10)

15 (SvLå Bal. 150) 16 (Folk-love III: Elfdalen & Färnan 2)

17 (Balälven II, 9 nr 6; SvLå Bal. 873) 18 (Balälven II, 4 nr 42)

19 (Balälven I, 3 nr 44)

20 (SvLå J.-H. 257)

21 (SvLå J.-H. 259 & J.-H. 274)

Notex. 4: låtar med två fraser

helst.²⁸ Den melodiska tyngdpunkten ligger i sådana och liknande exempel inte i den inledande figuren utan på höjdtönen.

Hur svagt inledningsfigurerna till höjdtönen än framträder i vårt material bör de ändå — såvida de ej är av enbart artikulativ typ — enligt

²⁸ Se J. Handschin, *Der Toncharakter*, s. 77, o. Wioras »Kommentar», Mf 4 (1951), s. 155.

22 (SvLå J.-H. 274)

23 (SvLå Bal. 1213c)

24 (SvLå Bal. 787)

25 (SvLå Bal. 860)

26 (SvLå Bal. 861, Malung)

27 (SvLå Bal. 862)

28 (SvLå Bal. 871, Jfr nr 25 ovan!)

29 (SvLå Bal. 872)

Notex. 4 (forts.)

min mening principiellt räknas som tecken på kulturbygdens inflytelser på ropmelodiken, dvs. som en *tendens till ombjörning* av den melodiska rörelsen från fallande till stigande. Det är fråga om en omedveten drift efter organiserad melodilinj i form av en komplettering av den sjunkande melodikurvan med en stigande. En dylik komplettering föreligger redan i de fall, där den första högtönen i ropformeln inledes av ett slags intonationsparti, som kanske egentligen blott inneburit att sångaren »kännt sig för» före den egentliga ansatsen. På detta sätt kan man kanske tolka ex. 4:20, vars egentliga ropformel börjat först efter det parentetiska partiet och upprepas nästan identiskt i den följande inramade perioden. Detta förhållande framträder klart i ex. 5:3, som torde vara en närbesläktad trefrasmelodi. Det är i sådana småting man kan skönja utvecklingen av ropfrasen från »patogen» till »tektonisk» melodik, en ansats till uppbyggnad av en längre melodi med flera varandra balanserade enheter.

Kombinationen av flera ropfraser med varandra måste m. a. o. ha spelat en väsentlig roll för en fortskridande avbalansering med perioder i motsatt riktning. Ett stöd för den meningen utgör det förhållandet, att

stigande inledningspartier praktiskt taget aldrig förekommer i vallåtar med bara en fras utan endast i de sammansatta, ex. 4—7. Ett undan tag förefaller 3:9 att vara. Det har bibehållits bland exemplen i 3, därför att enfras-låten är belagd i SvLå Dal. 360 bland Tommos Kerstin Andersdotters i Evertsberg vallåtar, upptecknade 1907. Men den föreligger eljest som eftersats i mycket snarlik form i den allmänt förekommande boskapslock som sedermera kyrkoherden i Oviken Olof Tirén skrev upp i Själevad (Ångermanland) under sin vistelse där som pastorsadjunkt (1843—59) och sände Dybeck.²⁹

Formlers förvandling från fallande till uppåtriktade åskådliggöres på sitt sätt också i ex. 6. Av låtarna 6:4—9, 11—13, som alla torde utgöra variationer på en och samma formel, som nyss nämnts, behandlar 6:9, 11—12 densamma väsentligen som en fallande formel, varemot 6:4—8, 13 gör tvärtom. Särskilt intressant är 6:13, som visserligen står 6:11—12 nära men likväl uppvisar ett ganska starkt uppåtriktat drag i sin utformning. Uppenbarligen sammanhänger denna variabilitet med formeln pentatoniska struktur och därav följande lätthet att börja och sluta på valfritt intervall (som nyss sades).

Vill man i ett enda exempel se både fastheten i intervallskelettet och den långt drivna variabiliteten i melodins mjukdelar, kan man kasta en blick på ex. 6:4, 12—13. Bägge avfattningarna vilar på en solid traditionsgrund; den nyss nämnda Tommos Kerstin Andersdotter (f. 1854, mel. 6:4 och 6:12) och Ris Kerstin Persdotter i Blecket, Rättvik (f. 1858, mel. 6:13) var båda framstående hornblåsanskor med rikt musikaliskt påbrå och förstapristagare vid tävlingarna i Mora 1907 resp. 1908. Vi har ingen anledning att spela ut den ena avfattningen mot den andra utan kan i detta sammanhang nöja oss med att konstatera, att Tommos Kerstin har givit skelettformeln en rikare utsmyckning än Ris Kerstin gjort men att de bägge har arbetat med säkerligen urgamla formelmotiv, där e^2 och h^1 tydligt framträder som viltöner, varemot a^1 endast i några få fall har kommit till användning som en löst påhängd sluttö. Betydligt mindre framträdande är d^2 och c^2 , vilka huvudsakligen utnyttjats i koloreringen.

Av vad som redan anförts på tal om konsonantismen framgår ytterligare en påtaglig egenskap hos vårt material: den för vår uppfattning »mollartade» karaktären i melodiken, vilken har sin grund i vår benägenhet att uppfatta c^2 som molltersen i en mollskala från a^1 . Vid studiet av vallåtarna bör man emellertid sträva efter att frigöra sig från intrycken av denna — övervägande genom wienklassisk musik bestämda — tonartsethos, för att ej ledas på villospar. Därvid kan en undersökning av de i pentakordet e^2 — a^1 ingående tonstegens frekvens möjligen hjälpa oss ett stycke på väg.

²⁹ Folk-lore IV: Själevad och V: bl. 61, Tiréns originalmanuskript, låten nr 4.

Följande tabellariska framställning sysslar med tonmaterialet inom oktavramens (e^2 — e^1) övre del med hänsyn till dels exemplensamlingen i nr 3—5 (tab. 1), dels de under notex. 6—7 givna, mera utvuxna och omfattande locklåtarna (tab. 2). En absolut exakt beräkning av notmängden fördelad på kategorier har ej eftersträfvats, %-siffrorna är ej heller överallt givna med decimaler. Materialets relativa storlek och väsentligen korrekta fördelning på de olika grupperna medger dock vissa slutsatser.

I våra tabeller har pentakordets toner fördelats alltefter sin användning som långa stödivtervall (♭) eller »prydande» snabbtoner (♮); # åsyftar deras kromatiska höjning. Procenttalen i tabellernas högra del anger förhållandet mellan stöd- och snabbtoner dels ifråga om varje intervall för sig (kolumn 5), dels i förhållande till pentakordets övriga toner (kol. 6—7). Ingen åtskillnad har där gjorts mellan altererade och diatoniska intervall.

Tabell 1

Intervall	antal				% - tal			
	♭	#	♮	♮♯	♭	♮	♭	♮
e^2	92	—	71	—	56	44	27	11
d^2	42	—	106	4	29	71	12	18
c^2	50	—	195	4	20	80	14,5	32
h^1	80	—	164	—	33	67	23,25	26
a^1	80	—	84	—	49	51	23,25	13
	344	—	620	8	100 %		100 %	100 %

Tabell 2

Intervall	antal				% - tal			
	♭	#	♮	♮♯	♭	♮	♭	♮
e^2	87	—	81	—	52	48	27	12,3
d^2	35	5	149	4	20	80	12,3	23,4
c^2	40	—	202	6	16	84	12,3	32
h^1	98	—	152	—	39	61	30	23,3
a^1	60	—	59	—	50	50	18,4	9
	320	5	643	10	100 %		100 %	100 %

Till att börja med kan man konstatera att den procentuella intervallfrekvensen inom ex.-grupp 3—5 ej skiljer sig nämnvärt från specialgruppens i ex. 6—7. Den mera påtagliga olikheten gäller h^1 , som inom specialgruppen framträder betydligt starkare som skelettintervall (30 %) än i de kortare ropmelodierna (23, 23,25 %, 25 %). Denna starkare fre-

kvens märker man redan vid en genomläsning av melodierna i 6—7 och den sammanhänger med den för flera av dem gemensamma formel som tidigare berörts. Anmärkningsvärt är också att a^1 i dessa melodier framträder svagare, framför allt som ingrediens i de snabba figurerna. Detta tyder på att a^1 i specialfallen spelar rollen främst av kadenston. I ex. 6:5, 8—9, 13 och 7:3 har den överhuvud ingen *annan* användning och i 6:4, 12 saknas den helt. Man kan alltså här med ganska stor sannolikhet göra gällande att a^1 från början *alldeles saknats* i dessa vallåtar men tillfogats under intrycken av ett nytt tonartsmedvetande. Att vi här spörjer en viss skillnad inom materialet torde sammanhånga med att ex.-gruppen 6—7 redan genom urvalsprincipen utgör ett exklusivt material. Den uppvisar flera ålderdomliga drag: stark formelmässighet, pentatonisk uppbyggnad, ingen tonika eller ledton till tonika. Ex. 3—5 utgör däremot — som redan sagts — en mekanisk sammanställning av en-, två- eller flerfras-lockrop från allehanda håll och upptecknare, där traditionell moll-formulering *kan* ha haft större möjlighet att göra sig gällande.

Bortser vi från h^1 :s starka ställning som stödtön i tab. 2, visar e^2 i bägge tabellerna den ojämförligt starkaste frekvensen i detta avseende (27 %), vilket kontrasterar märkligt mot intervalllets roll som snabbvärde (11 resp. 12,3 %). Dessa siffror kan ej gärna tydas på annat sätt än att e^2 främst tjänar som utgångspunkt för ropfrasen och som en viss hållhake i det fortsatta melodiförloppet som »tak» men att den just därför ej ger riklig anledning till att utnyttjas i de rörliga delarna. Sammanfattningsvis skulle då alltså e^2 , h^1 (och senare a^1) inom hela materialet äga sin största betydelse som *bärande element* i melodistommen, som fasta punkter i tonhavet och viltöner i något ständigt varierande.

Alldeles omvänt är förhållandet i de rytmiskt och melodiskt labilare, snabba melodikurvorna *mellan* stödtönerna: här uppvisar tonstegen d^2 och c^2 de största procentsiffrorna i bägge tabellerna (18 resp. 23,4 % för d^2 , 32 resp. 32 % för c^2). Att tonen h^1 också här hävdar sin ställning (26 resp. 23,3 %) kan inte vara överraskande. Det största intresset knyter sig likväl till frågan om det inbördes förhållandet mellan d^2 och c^2 . Ser vi på %-satserna är det tydligt att c^2 har fått större användning och är viktigare för vallåtarnas »mjukdelar» än d^2 (32 mot 18 % resp. 32 mot 23,4 %), men som skelettintervall har den knappast något försteg framför d^2 (14,5 mot 12 % resp. 12,3 mot 12,3 %).

Hur skall man tyda dessa siffror? Är c^2 och d^2 alltså ungefär likvärdiga i ålder och betydelse för lockropen? Nej, siffrorna liksom en del andra faktorer talar bestämt emot en sådan tolkning. Jag har redan tidigare uttalat som min mening,³⁰ att i tetrakordramen e^2 — h^1 den pienartat obestämda tonen c^2 måste vara *senare* än övriga intervall i

³⁰ Tonalitetsproblem i svensk folkmusik, STM 1950, s. 17.

svensk folkmusik men att den så småningom tillkämpat sig en plats som en melodiskt viktig beståndsdel vid sidan av d^2 . Förhållandet illustrerar på sitt sätt det berättigade i Jacques Handschins uttalande om tetrakordet på e: »extreme Festigkeit der beiden Grenztöne und extreme Mobilität der beiden Mitteltöne».³¹

I vårt melodimaterial med dess genomgående fallande rörelsetendens synes det näraliggande, att det pentatoniskt halvsidiga tetrakordet e^2 — d^2 — h^1 *utfylles* med c^2 , vilket kan spela rollen av en frygisk ledton till det nedre ramintervall (jfr ex. 6:4, 12, 7:8) och med tiden byta funktion enligt nyare tonartsmedvetande och uppfattas som mollters till »tonikan» a^1 . Den kan också svaja över till »durters» (*ciss*) på grund av sin labila karaktär och dra melodin över till en durliknande tonart, eventuellt med en extra »lydisk» tillspetsning, som i 6:10.³²

En annan sak är också värd att lägga märke till. Medan skelettintervallen e^2 , h^1 och a^1 aldrig blivit föremål för alteration — så långt gehörsupptecknarna rätt skrivit vad de rätt hört! — har de för melodiutvecklingen i övrigt flexiblere d^2 och c^2 att uppvisa några (visserligen få) fall av kromatisk alteration: d^2 i sammanlagt 13 och c^2 i 10 fall. De hänför sig huvudsakligen till ex. 6:10 och 7:7 och torde stå i samband med den förändring i tonartsuppfattningen som nyss nämnts. En sorts a-moll med dubbla ledtoner, dvs. $\sharp$ för g och för d , är inte alldeles sällsynt i svensk folkmusik.

Vi har hittills behandlat intervallförrådet i pentakordet e^2 — a^1 och skall nu tillfoga några anmärkningar rörande övriga tonsteg, dvs. de som befinner sig i oktavramens *nedre* del. Av vad som hittills anförts liksom av notexemplen själva framgår tydligt, att det är den *övre* delen av oktavomfånget som är fullt utbyggd, dvs. i regelbunden praktisk användning, under det att den nedre delen (g [*iss*]¹— e^1) utnyttjas mera sporadiskt, främst med sikte på den konsonantiska stödtönen (e^1),³³ därnäst genom användning av *stigande kadens med liten ledton* ($giss^1$)³⁴ eller av fallande frygisk (f^1).³⁵ På ett modernare tonartsmedvetande hänvisar fortskridningen $giss^1$ — $fiss^1$ — e^1 (4:19, 6:10, 7:7). Till den frygiska kadensgruppen hör otvivelaktigt också de naturalistiska portamentosluten

³¹ Der Toncharakter, s. 67.

³² Jfr ovan, not 25. Jfr också i G, s. 254, flera fall av »a-moll» med *diss*.

³³ Ex. 3:2—5, 7—8, 10; 4:4—5, 9, 11, 14, 16, 18—22; 5:1—5, 7—10, 12; 6:1—2, 10; 7:7—8.

³⁴ Ex. 3:6—7, 4:3—5, 8, 11, 14, 18—23; 5:1—5, 7—9, 12; 6:1—3, 10(—11); 7:3, 6—8.

³⁵ Ex. 3:10 a—d, 4:5, 22; 5:10, 7:7. Det i 4:22 redovisade fallet från Jämtland är vårt enda exempel på den »frygiska» ledtonen f^1 som långt uthållen ton av stödkaraktär. Överhuvud har de jämtländska ropmelodierna en från de dalekarliska något avvikande karaktär, som ej går att redovisa här. Norskt inflytande?

1 (SvLå J-2 553)

2 (SvLå J-2 261; jfr m. 378)

3 (SvLå J-2 74)

4 (SvLå J-2 277)

5 (SvLå J-2 773)

6 (SvLå Dal 73a)

7 (SvLå Dal 258)

8 (Jänten 1924, Bänklund)

9 (SvLå J-2 678)

10 (Jänten 1926, s. 109f; 2)

11 (SvLå Dal 874)

12 (SvLå J-2 505)

Notex. 5: låtar med flera fraser

($h^1 \sim e^1$) i ex. 3:3—5, 4:16, kanske också 7:2, 5, 6.³⁶ I intet fall i vårt hittills presenterade låtmateriel möter vi en organiserad melodirörelse inom detta nedre parti av oktavramen med undantag för ex. 7:7, vars starka inslag av polska ger det ett unikt drag av musik från den odlade bygden nere i dalen. Man iakttaga å andra sidan den karakteris-

tiska rörelsen i 5:12, som ideligen söker stöd nedåt till e^1 men därifrån ej kan nå sluttönen (a^1) annat än via en melodirörelse uppifrån, från oktavramens övre hälft.

I själva uppbyggnadsprincipen med konsonanta stöd- och viltoner ligger väl förborgat, att de melodisk-rytmiska figurerna attraheras av och kretsar kring dessa skelettintervall men mera sällan uppvisar en musiklogiskt betonad utveckling. Det melodiska skeendet *mellan* anhalterna består i ett fritt varierande av formelmotiv i diminution med utfyllande genomgångs-, växel- och språngtoner samt en fritt accentuerande ornamentik. Inom ex.-gruppen 3—4 är dessa drag ej framträdande redan därför att dimensionerna är för små för en så omfattande musikalisk utveckling. Man ser snarare prov på en figuration som förmedlar mellan högtton och kadens, ej sällan med ropdelsmotiv (4:1—2, 6, 10, 16 m. fl.). Ofta förekommer också en »figurerad» eftersats, som ungefär varierar den kadensartade försatsen (4:3, 5, 10); inte sällan tycker man sig också spåra en strävan efter melodisk-rytmisk balans, t. ex. i 4:5, där en för- och eftersats bestående av viltoner som omger en 6-tonig snabbtonsfigur balanserar kring den »frygiska» kadensen (a^1 — gf^1 — e^1). Även 4:11—12 visar drag av symmetri. I 4:18, 21—22 är melodiförloppet dock snarast format som en repetition, vilken med sin oK—cK direkt pekar på en melodisk organisation som även på nordisk botten *kan* vara senmedeltida. Också i ex. 5 finns prov på denna variationsteknik, i 5:9 har vi ett tydligt intonationsparti före formeln, i 5:10 prov på uppställningen a b b a, i 5:11 en tydlig diminuering av formelmotivet.

Betydligt klarare framträder variationstekniken i de flerperiodiga vallåtarna, som dem i ex. 6—7. Här är diminueringsvariationen ett stående hjälpmedel som kan studeras såväl inom den enskilda vallåten som genom jämförelser mellan flera sådana, vilka arbetar med i huvudsak samma eller likartat formelmateriel. Variationssättet *inom* låten framträder kanske särskilt tydligt i 6:4, vilken kan uppfattas som en tre-periodig bildning (a' , a'' , a'''), vari den skelettartade formeln (a') bearbetas i det följande: dess stigande kvartintervall repeteras isolerat med genomgångstoner och därpå likaledes dess fermathållna fallande sekunder i a'' , formeln repeteras på nytt med sekventering i a''' . Ex. 6:13 har ett liknande utseende: formeln upprepas nästan naken, utvidgas bågformat i två följande halvperioder och avslutas i starkt diminuerad form. Ex. 6:12 prövar en annan metod: efter exposition av formeln $a' - a''$ varierar a' och därefter a'' med rik diminuering.

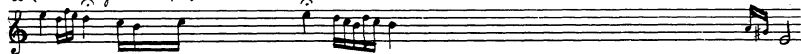
Instruktiv är också jämförelsen *mellan olika utformningar* av samma ropformeltradition, t. ex. mellan uppteckningarna i 6:1—3 för sig och 6:4—9, 11—13 för sig. Ropmotivet i 6:3 upprepas naket tre gånger och följes av två diminuerade perioder, av vilka den sista (b) kan anses

³⁶ Jfr härtill Sachs' kommentar till Seikilosångens tersportamento. Musik des Altertums, 1924, s. 63.

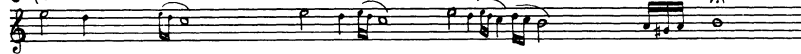
1 (Parkman, Offerdal, Jämtland, maj 1957)



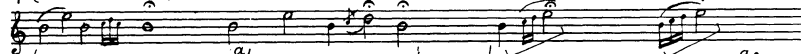
2 (SvLä J-H 379)



3 (SvLä Dal 786)



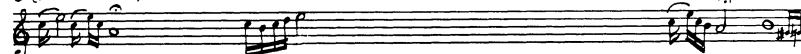
4 (SvLä Dal 365)



5 (SvLä Dal 12136)



6 (Dalälven I, 10 nr 88)



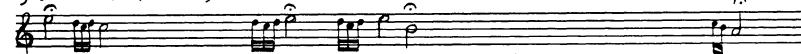
7 (Dalälven I, 8 nr 17)



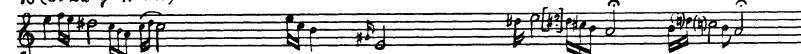
8 (Dalälven I, 8 nr 18)



9 (Dalälven I, 11 nr 4)



10 (SvLä J-H 490)



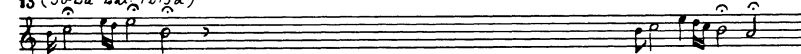
11 (SvLä Dal 210)



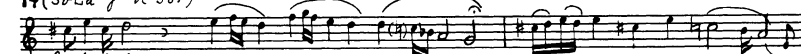
12 (SvLä Dal 357)



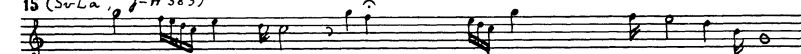
13 (SvLä Dal 1213d)



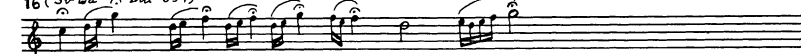
14 (SvLä J-H 381)



15 (SvLä J-H 383)



16 (SvLä Dal 854)



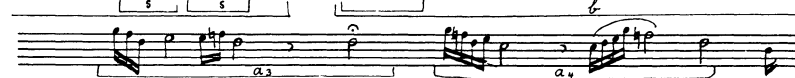
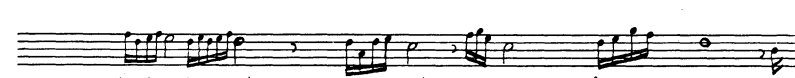
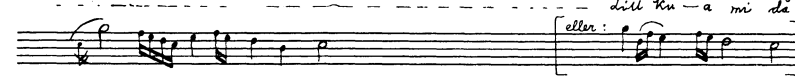
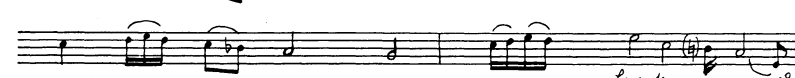
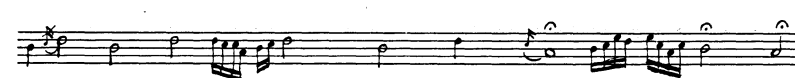
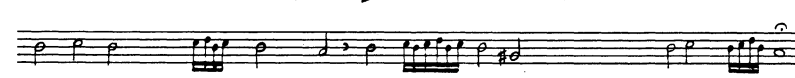
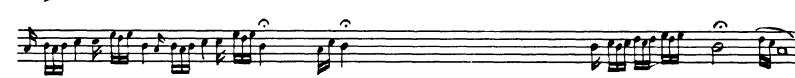
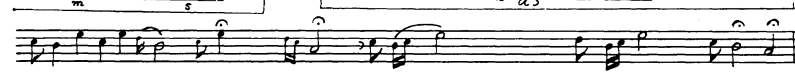
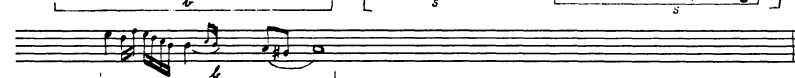
17 (SvLä Dal 867)



18 (SvLä Dal 868)



Notex. 6: låtar



av variationstyp

sammanfatta hela den föregående utvecklingen. — 6:2 diminuerar rop-motivet redan från början men har på slutet ett parti som fullbordar den fallande rörelsen genom en sekvensmässig nedrullning av motivet men i tydligt dominantisk stegring. Det är här naturligtvis fråga om en förfälskning av traditionen efter en nyare tonartsuppfattnings krav. — 6:1 har den längsta utvecklingen av formelmaterialet, som här (liksom i 6:2) kompletteras inom oktavramens undre del. Dess variation av rop-formeln i a tjänstgör i delvis ny form (b) i senare hälften av låten och utgör kanske utgångspunkt för var. b även i 6:2 och 6:3.

Variationerna i 6:4—9, 11—13 är i stor utsträckning melodisk-rytmiska omformningar eller omspolningar och utfyllningar av det konstitutiva kvartintervall $h^1—e^2—h^1$. Tagna i sin helhet ger dessa låtar en bild av två skilda processer: 1) den skeende omformningen från en naken tetrakordram $e^2—d^2—h^1$ till ett utfyllt pentakord $e^2—d^2—c^2—h^1—a^1$ med riklig diminuering; i 6:4 mildras tetrakordets skarpa kanter först i slutet av genomgångs- och växeltonen c^2 ; i 6:8 spelar a^1 som ett slags tonika en viss roll, men melodin vandrar därovanför i huvudsak ganska oberörd; 6:5, 7, 9 tilldelar redan c^2 betydelse också som stödton och i 6:11—12 synes c^2 ingå som en likaberättigad part i formelskelettet.

Tagna i en något annan ordningsföljd uppvisar samma exempelflora emellertid också en annan process: 2) en allt intensivare genomförd *diminuering*, enkel och mestadels intervallutfyllande i 6:4—5, något rikare i 6:11, 13 och med rytmiskt delvis starkt rationaliserade notgrupper i övriga nummer. Man jämför triolkedjorna i 6:8—9, de stigande kvintol- och sextolfigurerna i 6:7, 12 och de sex repeterade sextolerna i 6:12. Här står vi tydligtvis återigen inför ett inflytande från kulturbygden, troligen som återspeglning av fiol- eller låtpipe- och klarinettstycken. Redan ex. 4:14 i Dybecks uppteckning från Älvdalen vittnar härom.

Sådana påverkningar från den folkliga dansmusiken gör sig mer eller mindre tydligt gällande i hela vår exempelsamling. De violinistiska sekund- och tersvaggningarna över strängarna, sextol- och triolbildningarna m. m. uppmärksammar vi sålunda redan i 4:2—3, 6, 9, 11, 14—16, 18, 21—24 och 5:4—11 m. fl., men de framträder givetvis tydligare i låtarna i ex. 6—7. Man må ej mot denna min framställning göra gällande, att den rytmiska redigering jag företagit av låtmaterialet skulle ha vanställt notbilden och omöjliggjort dylika iakttagelser, ty denna omformning har huvudsakligen gått ut över skelettintervallernas relativa tidvärden och föga, ibland alls ej berört de typiska snabbtonsfigurerna. Någon essentiell förändring kan det inte vara fråga om.

Notex. 7: låtar av »kuhreigen»-typ

Så ter sig alltså tonförrådet och motivbildningen i våra vanliga, efter gehör ute på fältet upptecknade allmogelåtar. Motsvarar nu denna bild också förhållandena i de fonograferade melodierna? Vi är ju vanligen a priori böjda för att tillmäta det på mekanisk väg registrerade materialet ett särskilt stort bevisvärde, därför att en upptagningsapparat av kvalitet reagerar s. a. s. objektivt och saknar egna tycken. Vi har m. a. o. här alltså en rad locklåtar till förfogande som inspelats under de bästa tänkbara tekniska förhållanden och transkriberats av en utmärkt musikalisk konstnär med stor vana vid att för egen del uppteckna och diskutera inspelningar.³⁷

Det kan inte heller råda någon tvekan om att de fonograferade låtarna i och för sig utgör ett mycket värdefullt vetenskapligt material. Det enda problematiska med dem är likväl att inspelningen skedde så sent som 1954; detta är en ofrånkomlig och stor svaghet, eftersom vi alla är klart medvetna om med vilken oerhörd snabbhet som de folkliga traditionerna på alla områden går under — försvinner eller förfalskas — i vårt teknikberusade land. Samtidigt som vi tacksamt medger att vi fått en trognare notbild av denna folkliga sångkonst än någonsin tillförne, måste vi ha i minnet att det är fråga om en sångkonst stadd i utdöende.

Till vårt förfogande står upptagningar efter sång av *Karin Edvards* (Karin Johansson, f. Edvardsson), *Ida Eriksson*, *Anna Karlsson*, *Elin Lisslass* och *Stina Olsson*, samtliga från Transtrands socken. Av dessa låtar har uteslutits fru Erikssons bidrag, som rör sig med ett mera diffust och från de övriga inspelade lockropen avvikande material. De andra ropsångerna är samtliga uppbyggda i enlighet med en melodisk-rytmisk fraseologi, som har kunnat systematiseras på följande sätt: 1. initieartad kadensfras på $e^2 = eK$ (notex. 8), 2. dominantisk kadensfras på $h^1 = hK$ (notex. 9), 3. quasi frygiskt fallande kadensfras på $giss^1 = gK$ (notex. 10), 4. finalkadens på $a^1 = aK$ (notex. 11).³⁸ Samtliga dessa melodifragment har omskrivits i samma normaliserade amollskala som våra tidigare ex. men är rytmiskt och i övrigt strängt återgivna efter transkriptionen av de inspelningar på skivor som Sveriges Radio ställt till vårt förfogande.

³⁷ Vallåtar I, förordet, s. 7 och 8 71, fotn. 4.

³⁸ Beteckningen av frasgrupperna har skett efter den principen, att signum ej präglas av vanliga funktionsharmoniska begrepp (D, S, T el. dyl.) men å andra sidan utsäger något väsentligt om frasens musikaliska art. »gK» skulle rätteligen heta »gissK» men bör nöja sig med en bokstav framför K som de övriga. Dessutom är »giss» ofta nog för lågt som i den bekanta »svävande septiman» i nordisk folk-musik.

De avlästa fonogrammen ger onekligen besked om en viss labilitet i intervalldiastematiken, som i skrift ter sig som en mer eller mindre tillfällig kromatisk alterering av nästan alla tonsteg. Detta förhållande kan inte överraska oss. Notbilden skulle se ut på liknande sätt även om vi transkriberade konstmusik av yrkessångare. Säkerligen måste man både principiellt och praktiskt utgå från att bärarna av den egenartade locksångstraditionen utan tvivel varit musikaliskt begåvade *över* genomsnittet, men likväl bör man räkna med rätt betydande svajningar i tonstegen beroende på den individuella begåvningen, tillfällig indisposition, folkliga artikuleringsvanor och själva den egenartade sångteknik som hör samman med locksången, för vilken vi redogjort tidigare och därför nu kan förbigå.³⁹

I detta sammanhang skall jag inte heller dryfta frågan om de s. k. svävande intervallerna, som jag berört i flera uppsatser.⁴⁰ Det räcker här med att peka på de fall, då i våra transkriptioner dylika mikrotoner angivits: sammanlagt 70. Av dessa förekommer några endast helt sporadiskt: 2 gånger en översvävande »tonika» a^1 (!) samt 1 gång ett något för högt och 4 gånger ett något för lågt h^1 , vilka rimligen torde böra förklaras som rena tillfälligheter. Inte oväntat visar däremot »molltersen» c^2 sin labilitet, i det att den 9 gånger svävar mellan c och $ciss$ och 4 mellan $cess$ och c . Intressantare är emellertid att *septiman* ($g[iss]^1$) anges som mikroton mellan g och $giss$ i 11 fall (det en oktav högre $giss$ däremot endast 4 gånger) och *sexten* mellan f^2 och $fiss^2$ i 6. Ganska överraskande är den relativt stora förekomsten av »lydisk» kvart i dessa mollartade melodier: 15 fall med mikrotonen mellan d^2 och $diss^2$, till vilka bör kunna läggas ytterligare de 9, då e^2 angivits sväva mellan ess^2 och e^2 .⁴¹

Sammanfattningsvis kan vi konstatera, att sammanlagt endast 10 % av de angivna svävningarna berör tetrakordets ramtoner jämte den (senare tillkomna) »tonikan», varemot »piontonerna» d^2 och c^2 svarar för resten (bortsett från ett par betydelsefulla fall), dvs. närmare 90 %. Det förhållandet att de gehörsupptecknade låtarna sällan uppvisar sådana labila tonsteg, vilka — då de förekommer angivna — så vitt jag kan erinra mig endast avser mollskalans ters, sext och septima, kan sålunda ej inverka menligt på uppgifterna i tab. 1—2 ovan. Stödttonerna är intervalliskt bestämda även i de fonograferade låtarna och utgör deras fasta tonala ryggrad.

Tillämpar vi nu i övrigt samma synsätt som i vår tidigare gjorda över-

³⁹ Se Vallåtar I, s. 62—73, särskilt s. 69.

⁴⁰ Se härom i Kongressbericht Lüttich 1930 (Plainsong & mediæval music society, Nashdom abbey, Burnham, Bucks 1931), s. 189 f., »Vår hembygd» (Sthm 1935), s. 131 f., denna tidskr. årg. 1939, s. 40 f., *ibid.* 1950, s. 19 f.

⁴¹ Jfr ovan fotn. 25.

sikt över tonförrådet i ex. 3—7 och betraktar fonogrammen med hänsyn till dels skelett- eller stödtonerna, dels de melodiska mjukdelarnas intervallkaraktär, märker vi genast en avvikelse så till vida att eK-frasernas tonförråd befinner sig i överkanten av vårt hittills behandlade tonmaterial nämligen tetrakordet a^2-e^2 med tyngdpunkten på e^2 : eK-fraserna omskriver »taktionen» e^2 i en om dubbelslaget erinrande ormrörelse med en snabb beröring av a^2 (el. $giss^2$ el. g^2) i mitten av frasen (ex. 8:1—6). Även utan någon sammanräkning märker man att e^2 och $g(iss)^2$ är stödtoner, mellan och omkring vilka melodirörelsen kretsar.

Bortser man emellertid från eK-fraserna och överblickar tonmaterialet i fonogrammens andra partier, framträder ånyo den bild vi redan har fått i notex. 3—7: melodiken rör sig inom e^2-a^1 med beröring uppåt av g^2 (3 ggr) eller f^2 (inkl. mikrotonen $f/fiss^2$ samt $fiss^2$, 16 ggr) och nedåt av $giss^1$ (inkl. $gississ$, 49 ggr och mikrotonen $g/giss$ 11 ggr) samt i ett fall (10:19) e^1 . I absoluta och relativa tal ter sig intervallfrekvensen på följande sätt (jfr tab. 1—2 ovan):

Tabell 3

Intervall	$\circ$	$\sharp\circ$	$\circ\sharp$	$\flat$	s:a	mus.	mus.	mus.	mus.	s:a	$\circ$	mus.	$\circ$	mus.
e^2	38	1	2	3	44	53	—	—	5	58	43	57	19,7	13,0
d^2	29	4	6	1	40	80	4	7	—	91	30	70	18,0	20,35
c^2	40	—	9	1	50	99	2	1	1	103	32,6	67,4	22,4	23,0
h^1	41	—	—	1	42	114	1	—	1	116	26,6	73,4	18,9	25,95
a^1	46	—	1	—	47	78	—	1	—	79	37,3	62,7	21,0	17,70
s:a	194	5	18	6	223	424	7	9	7	447	100 %	100 %	100 %	

Procentsiffrorna visar en från tab. 1—2 något avvikande bild. I pentakordet e^2-a^1 spelar nu »tonikan» a^1 en betydligt jämnare roll både som vil- och snabbton. Den överträffas likväl i frekvens av c^2 , vilken endast som snabbton träder något tillbaka för h^1 . Först på tredje plats kommer e^2 (19,7 %). Stödtonsfrekvensen bär sålunda ett avgjort »modärnt» drag så till vida som a-mollklangens tre beståndsdelar uppvisar de största siffrorna (21; 22,4; 19,7 %), varemot d^2 och h^1 är något mindre framträdande med resp. 18 och 18,9 %. Skillnaderna är dock ej stora. Omkastningen i styrkeförhållandena inom denna materialgrupp kan uttryckas så, att de fonograferade låtarna visar en tydligare påverkan av uppåtriktad tonalitet på grundval av mollklangen än de i ex. 3—7 redovisade äldre gehörsuppteckningarna, i vilka det pentatoniska draget $e^2-d^2-h^1-a^1$ med fallande rörelsetendens är tydligare utpräglat.

Vad angår särskilt det rytmiska elementet är ju pregnansen hos ropmotiven i vissa delar högt utvecklad, vilket är rimligt i den mån som vallåten har signalartad karaktär, dvs. inte alltför radikalt avvecklat

Notex. 8: eK-fraser

sin gamla funktion av lystringsmelodi. Vi skall återkomma ett ögonblick till »signalmotiven» längre fram. Men i andra sammanhang är den rytmiska karaktären så improvisatoriskt nyckfull och skiftande, att de upptecknare som sysselsatt sig med lockropen inte sällan ställts inför en olöslig uppgift, då det har gällt att fixera dessa rytmer i vår vanliga notering.

Våra notex. 8—11 ger övertygande prov härpå. Däri har som framgår

Notex. 9: hK-fraser

av tablån, s. 47 nedan, även några till SvLå Dal. 788 knutna varianter medtagits bl. a. ur den samling uppteckningar som Karl Sporr ombesörjt för Dalarnas spelmansförbunds räkning i avsikt att kontrollera låtens omvandlingar i den levande traditionen. Den upptecknades 1922 av Olof Andersson efter Kristina Östensson i Östenbo i Transtrands s:n (f. 1875) och står — som framgår av notexemplen — de fonograferade locksångerna mycket nära.

Notex. 10: gK-fraser

Det är emellertid naturligt, att de fonograferade lockropen är särskilt lärorika även beträffande denna rytmisk-melodiska flexibilitet. I nyssnämnda ex. 8—11 föreligger deras systematiskt ordnade tonmaterial: 24 eK-, 24 hK-, 23 gK- och 25 aK-fraser, inkl. b-varianter sammanlagt 103. Det visar sig här att de för alla sångerskorna gemensamma formelmönstren skiftar gestalt från upptagningstillfälle till upptagnings-

Notex. 11: aK-fraser

tillfälle. Allt verkar flytande, allt är variation och ständig fluktuation: formelmotiv, rytmer, diastematik och naturligtvis den absoluta tonhöjden. Men trots denna variationsrikedom är den musikaliska idén lätt igenkännlig. Även här framhäves alltid de konsonanta stödjepunkterna, vilka dyker fram som fasta klipphällar ur tonsvallet och verkar bestämmande på den melodiska rörelseriktningen. Också det rytmiska livet är

väsentligen bundet vid de intervalliska stödjepunkterna, som utmärkes inte bara genom sin relativa tidslängd utan också medelst betoning och accentskärpande ornament.

Ett av de mest karakteristiska, redan i de gehörsupptagna låtarna påvisbara, ehuru där ej fullt så tydligt framträdande dragen av dynamisk-rytmisk karaktär är den pisksnärtskarpa accenteffekt som vinnes främst i kadenssammanhang genom att skilja den ytterst korta penultimatonen från antepenultiman genom en »luftpaus» (andhämtningspaus) med verkan av »spänningspaus»! (Se ex. 4:18, 23 (?), 5:1, 3 (?), 6:2, 7:3, 7:6_I (?), och i 8—11 nästan varje nummer!). Men även i andra sammanhang kommer detta accentuerande hjälpmedel till användning (t. ex. i hK-gruppens nr 9:5, 7, 14—16, 21 (?)). Jfr nedan, s. 53!^{1a}

Det förhållandet att sådana ställen inte framträder på samma sätt i de gehörsupptecknade låtarna sammanhänger naturligtvis med att upptecknarna rimligtvis ej med sådan osviklig precision förmått uppmärksamma och i notskrift snabbt binda pregnanta detaljer i det rytmiska livet som den maskinella upptagningen automatiskt registrerat och som genom ideliga kontrollåtgärder — bl. a. långsammare varvantal vid uppspelning — kunnat avläsas med stor noggrannhet. Däri liksom självfallet i sagesmännens olika musikaliska temperament och omständigheterna vid upptagningen ligger en del av förklaringen till rytmiska variationer som dem våra tabeller i ex. 8—11 uppvisar sinsemellan och i förhållande till gehörstraditionens notbilder. En följd av ungefär jämlånga tidsvärden, sådana 8:12—14, 10:2 återger, är unik i fonogrammen och kan tänkas stå i något samband med intonationssvårigheter (jfr särskilt undersvävningarna i 8:14). De åtföljes också av ett nästan spasmodiskt rytmiskt motiv efter den spänningsskärpande andningspausen, som natursångaren gärna gör i en besvärlig situation.

Överhuvud har de melodiska linjerna mellan stödjepunkterna i allmänhet karaktären av nervöst snabba ornament, såsom *drill*, *kort förslag*, ej sällan »sleji»-ornament, *dubbelslag*, vid sidan av de rastlöst vandrande *genomgångs-* och *växeltonerna*. Deras användning växlar ständigt och ger det rytmiska förloppet ett irrationellt drag, som högeligen försvårar alla försök till en skriftlig fixering. En drillartad chevrottering som endast framträder vid minskad uppspelningshastighet är

den med $\psi^{\sim\sim}$ eller $\psi^{\sim}$ angivna tonfiguren =  eller , så som de framträder tydligt i Vallåtar I, s. 72 f.

^{1a} Jfr motsvarande fenomen i den från fotografier av fonogram transkriberade melodin (fig. 76) i K. Dahlbacks *New methods in vocal folk music research*, Oslo 1958, s. 139!

Det återstår oss nu att anlägga ett »storformellt» betraktelsesätt på våra vallåtar, dvs. att diskutera deras formella uppläggning som enheter. Finns det några gemensamma drag även i detta hänseende inom vårt material? Om man ser på översikterna i ex. 4—6 (ex. 3 med enfraslåtar bortfaller i detta sammanhang), så måste man väl svara att så knappast är fallet. Redan den vanliga typografiska uppställningen i SvLås noteringar av vallåtar — med dubbelstreck mellan avgränsade perioder — hänvisar direkt på denna rent additiva uppradning av ropfraser. Inte heller i de formelbundna lockropen i ex. 6, vilkas variationstyper vi tidigare sysslat något med, ger prov på någon *musikaliskt* meningsfull storform; någon variationssvit kan det ju inte vara tal om.

Frågan om vallåtens form är helt enkelt meningslös, därest vi anlägger enbart en musikalisk synpunkt på den, men förvandlas till en företeelse av stort intresse, om vi ser till motsvarande centraleuropeiska locksånger och frågar efter *ändamålet med sången*, dvs. dess innebörd och anläggning enligt folktraditionen. Då vi utförligt har dryftat dessa ting i Vallåtar I (s. 75—83), räcker det här med ett erinra om att de nordiska locklåtar typologiskt hör till alpområdenas s. k. Kuhreigen eller Ranz-des-vaches och torde ha genomgått samma omvandlingsprocedur som dessa också i formellt hänseende.

I den tidigare framställningen har jag anslutit mig till Wolfgang Sichardts kriterier för en »akta» kuhreigen:⁴² 1. tredelad form, 2. mitteldel med konamnsuppräknings på ett ropartat motiv, 3. vokalt ursprung. Därvid framträder i regel i de improvisatoriskt rikare typexemplen melismatiska partier i ytterdelarna, medan »mellansatsen», ropdelen, i enlighet med sin karaktär som utropare av namnen på korna i hjorden, består i en envis upprepning av ett och samma motiv. — Vi har denna form ovedersägligt belagd på svenskt källområde, dels som *litterär* form i bevarade texter, dels även musikaliskt i några enstaka noteringar, vilka vi i det följande skall närmare gå in på.

Tillämpar vi nu kuhreigentypens *formkriterium* på vårt svenska material, visar detta givetvis en mycket varierande uppsyn: somliga låtar har visserligen den *ytte* formen (A^1-B-A^2) antydd med en mer eller mindre tydligt framträdande ropformel upprepad flera gånger i mittelpartiet (se notex. 5:8, 7: alla nr utom 8) utan att likväl någon kan tillnärmelsevis motsvara O. Tiréns uppteckning på 1850-talet (1955:18 a) med dess klara form och typiska karaktär hos satserna. Andra förräder sin kuhreigenart genom att äga både ganska rika melismatiska bildningar och ropdelar men till synes godtyckligt blandade om varandra

⁴² Wolfgang Sichardt, *Der alpenländische Jodler etc.*, 1939; se Vallåtar I, s. 75, not 1.

på ett sätt som visar att traditionerna från äldre tid förbleknat. De utgör ett slags musikaliska relikter, där estetiska krav tagit överhanden över ursprungliga ändamålssynpunkter men där likväl ropformade elementarmotiv bibehållits. Se notex. 4:2, 6, 9, 10, 14; 5:4, 8, 11.

Återigen andra låtar — och de är till antalet den överväldigande största gruppen — måste tolkas som lösslitna delar från den av oss antagna, ursprungliga kuhreigenformen: de kan utgöras av en isolerad melismatisk ytterdel med eller utan ropformselement och förutsätter som regel ett större mått av musikalisk begåvning hos sina traditionsbärare, än när det gäller de för konamn avsedda, rytmiskt stringentare ropdelarna. Vi möter dem likväl i ett jämförelsevis betydande antal, särskilt från de genuina fäbodsdistrikten, såsom Dalarna, Jämtland, Medelpad, Hälsingland. Man kan rent av säga att de bildat »skola»; ty för vår uppfattning framträder just dessa melismatiska fraser med eller utan insprängda ropelement såsom den karakteristiska nordiska vallåten överhuvud.

Om vi först upptar ropdelen till behandling, betyder detta en undersökning av dess uppbyggande element, *ropmotivet*. Typen framgår av följande citat från två schweiziska kuhreigen, upptecknade och publicerade i slutet av 1700- resp. början av 1800-talet:⁴³

<i>h g g c a a</i>	<i>e e c d c</i>
All-samma mit Stama/	Vi—ni—dé, to—té
die Al-te die Junge/	bliantz' et nai-ré etc.
die Al-te Alt-samma/ Loba etc.	

alltså samma teknik som i barnramsorna: ett ständigt upprepat, kort motiv, uppbyggt på signalmelodikens treklangsggrund. I den *enda bevarade* vallåten i nordiska folkmusikuppteckningar, där kuhreigentypen föreligger s. a. s. i exemplarisk form, den nyss anförda tirénska melodin, är ropmotivet uppbyggt som en bruten, fallande D-dur-klang:

$$\overbrace{a^2fiss^2} \quad d^2 \quad d^2$$

Ko Grönros
Ko Rökind etc.

Det är ett mycket karakteristiskt exempel men likväl inte mycket att bygga på.

Vi har emellertid möjlighet att belysa ropdelarnas ungefärliga utseende genom att beakta mer eller mindre missförstådda ropmotivs- ingredienser i locklåtar, i vilka man eljest knappast kan lägga märke till typiska drag i kuhreigenformen, eller uppteckningar av lösa ropdelar, som vandrar omkring i traditionslandskapet i degenererad gestalt.

⁴³ Den tyskspråkiga är från Appenzell, upptecknad på 1790-talet, publicerad 1794, den andra från Gruyère i kantonen Fribourg, publ. i Paris 1813.

och har därför här förts inom ropdelens gränser, men stilmässigt hör den naturligtvis ej hemma där utan i ytterdelarna.

I den av P. Schönell i Gnarp upptecknade låten (som citeras i Vall-låtar I, s. 82, som prov, vid sidan av Tiréns märkliga uppteckning från Njurunda, på en »äkta» svensk kuhreigen) ser vi exempel på en liknande anomali: där förekommer ingen ropdel i *musiken*, motsvarande konamnsramsans. I stället sjunges namnen (Rosa, Lisa, Snälla, Fromma etc.) på en harmonisk mollskala i dubbelväxeltoner, som faller hela två oktaver (!) och tyder på att vallkullan »Velanes Anna» — trots namnet — i varje fall inte var sångligt obegåvad. Man skulle möjligen vara böjd för att tolka ett sådant inslag som en påverkan från konstmusiken, ehuru man kan fråga sig, hur detta skulle ha gått till, men schweiziska kuhreigen uppvisar stundom likartad »koloratur». Sålunda återger Tobler⁴⁶ en liknande, inom en oktavs omfång kromatiskt fallande återgångstonsvokalis på stavelsen *Ho*.

Det är säkerligen inte *vokalisen* som det ur traditionssynpunkt behöver vara något fel på i locklåten från Njurunda men väl *dess aptering till namnramsans*, som i stället givetvis måste ha sjungits på en ropformel. Denna har här gått förlorad eller döljer sig måhända i slutfrasens repeterade motiv ($e^2-c^2-a^1-c^2-h^1-a^1$), som även förekommer i inledningen.

Vi har därmed kommit in på de mer eller mindre rikt kolorerade *yttre delarna* i kuhreigenformen, invokationen och avslutningen, som de kallas i studien 1955, och vilkas text mest består i upprepning av ordet »ko» (jfr det magiska »loba» i alpvärldens kuhreigen), som i sin tur vanligtvis är bärare av en melisma. Så förhåller det sig i Tiréns och Schönells uppteckningar och så måste det väl i allmänhet ha varit, så länge vallåtarna var i praktisk användning som sjungna befallningar till koflocken. I samma mån som den estetiska sidan tar överhanden, förlorar emellertid texten i betydelse. Vårt ex. 6:14 visar åskådligt hur texten krymper samman och saklöst kan vara borta. Låten sjöngs av Nils Erik Olsson i Oviken, Jämtland, och var enligt uppgift från Sundsjö (SvLå Jämtl.-Härjed. 381). Den melismatiska stilen ligger ju a priori den instrumentala nära och den melismatiska låtens övergång till spelad är en självklar konsekvens härav.

Vi anknyter nu vår diskussion ånyo till SvLå Dal. 788, som synes företräda den renodlade, »sekulariserade» traditionen från kuhreigens melismatiska ytterdelar. Om vi här — som naturligt vore — prövade att genomföra denna typs tredelning, komme vi ingen vart. De till antalet växlande fraserna i de olika noteringarna visar en mer eller mindre tydligt framträdande frändskap inbördes — motiviskt skulle man mycket väl kunna försvara en analys av SvLå Dal. 788 som ginge

⁴⁶ A. Tobler, Das Volkslied im Appenzellerlande, Zürich 1905, s. 119.

ut på formschemat $a'-a''-b'-a'''-b''$, men de låter sig inte fördelas på ropdelar och invokations- eller avslutningsfraser. De är alla ungefär lika melismatiska, ehuru på olika sätt i varje notering, de har inga repeterade, utpräglade rytmiska ropmotiv bevarade och inte heller någon text som kunde hjälpa oss vid analysen. En blick på de *fonograferade* varianterna av samma vallåt verkar ännu mera förvirrande. Jfr mel. 16 a i Vallåtar I, s. 72!

Det är i denna situation som de systematiska inventarietabellerna (ex. 8—11) kan bli oss till hjälp. I dem är — som nämnts — samtliga fonograferade och ett antal av de gehörsupptecknade varianterna kring Dal. 788 fördelade på K-fraser. En översikt över de i denna variantflora ingående locklåtarnas fördelning av sina numrerade fraser inom vederbörlig kadensgrupp ger följande bild:

Karin Edvards Johansson (skivsidan 1 b):

$eK4-hK11-eK5-gK11-aK3-eK13-hK5-eK6-gK7-aK5-\dots-$
 $aK6-eK15-hK6-\dots-gK8-aK7.$ Slut.
]—————[]—————

Anna Karlsson (skivsidan 2 a och 1 a):

$eK7-aK20-hK7-aK17$ och $aK18.$ Slut. $eK11-hK15-\dots-aK16$
 $-hK16-\dots-aK17-eK22-hK15b-\dots-aK19.$ Slut.
 —————[]—————

Elin Lisslass (skivsidan 1 a och 2 b):

$gK2-aK10-eK2-hK19b-eK2b-gK14-aK4b-hK2-gK10-aK10b.$
 Slut. »Melodi 16 a» (Vallåtar I, s. 72): $aK1b-hK13-gK1-aK14b-$
 $eK1-hK19b-eK3-gK4-aK1-eK12-hK3-eK15-gK5-aK8-gK6$
 $-aK9-hK4-gK3-aK2.$ Slut.

Stina Olsson (skivsidan 2 a och 1 a):

[] $hK8-eK8-gK9-aK12-hK9-\dots-aK14-hK10-eK9-gK12-$
 $aK11.$ Slut. [] $-hK12-eK10-gK13-aK13-hK24-\dots-aK15.$ Slut.

SvLå Dal. 788:

$eK16-hK17-eK18-gK16-aK22a-\dots-gK21-aK22b.$ Slut.

SvLå Dal. 754:

Invok.— $aK21-hK20-eK21-gK15-aK21b.$ Slut.

SvLå Dal. 1469:

Kadens—aK24—hK21—Kadens—hK22—aK25—hK23. Kadens. Slut.

SvLå Dal. 1065:

aK23—aK23var.—aK23var.—K-floskeln 2 ggr. Slut.

I vissa fall — t. ex. i SvLå 1065 och 1469 — förefaller någon av de på »molltonikan» a^1 utlöpande kadensflosklerna att bilda en väsentlig beståndsdel i låten: förmodligen ersätter denna sådana melodiled som gått förlorade i samband med traditionens uttunning. I andra serier — t. ex. Anna Karlssons — dominerar väl likaledes en slutfallsformel, men därtill utnyttjas både eK- och hK-fraser. Rikast är Karin Edvards Johanssons och Elin Lisslass' »kökningar», och här lägger man också märke till något speciellt, nämligen förekomsten av *ett och samma fras-mönster*, bestående av (efter varandra) en eK- och en hK-fras, en eK- och en gK-fras samt en avslutande aK-fras. Denna serie framträder klarast hos Karin Edvards och Elin Lisslass (vardera tre ggr) men märkes också, ehuru ofullständigt, hos Stina Olsson (3 ggr) samt i Dal. 788 jämte dess kontroller och i Dal. 754 (vardera 1 g.).

Detta mönster tyder givetvis på en gemensam melodikälla för dessa variationer av formen a b a c d. Men 5-periodiga folkliga visor är inte vanliga och som melodisk utgångspunkt skulle man därför snarare våga antaga en regelbundet byggd folklig visa i *fyra* perioder, hK—eK—gK—aK, som eventuellt inletts av en invokationsartad fras. Men man kan också tänka sig att visan omfattat *flera* än fem perioder, kanske sex eller åtta, varvid den folkliga omsjungenheten genom memoreringsbrister ersatt förlorade partier med upprepning av dem som av skilda anledningar råkat »fastna» bättre i minnet. Detta är så mycket sannolikare som mångperiodiga visor ju ej inför nytt motiviskt material i period efter period utan upprepar melodiska avsnitt, ehuru med skild kadensering, t. ex. oK och cK. I detta sammanhang är det då också av vikt att erinra sig eK-frasernas avvikande tonomfång och kring e^2 centrerade ormrörelse, som skiljer dem från de övriga leden och gör frasen svår att inplacera som en naturlig inledning till en folklig visa.

Om vi nu — t. ex. med ledning av Karin Edvards' bidrag — konstruerar en enkel, dekolorerad melodi efter schemat [eK4]—hK11—eK5—gK11—aK3, så skulle resultatet med bortseende från den första eK-frasen bli nedanstående visartade melodi (2:a systemet), som jag ytterligare har sammanställt med en folklig visa, upptecknad av Karl Tirén i Frostviken i Jämtland (3:e systemet): se notex. 13, s. 49!

Det förefaller säkert att kärnan i vår vallåtsflora kring Dal. 788 har varit en enkel, visartad melodi av den typ som Tiréns uppteckning är ett exempel på, även om det ej skulle vara fråga om just denna. Tiréns



Notex. 13

uppteckning omfattar *flera* melodiperioder och förutsätter en åtta- (el. rent av nio-)radig dikt. »Visan sjöngs utan text av Sofia Charlotta Andersson, född Edman, på Raukasjö i Frostviken. Hennes man, Fredrik Andersson, † 1913 vid 74 års ålder, var känd som en framstående fiol-spelare med rikhaltig repertoar av åldriga folkvisor och låtar» heter det i SvLå J-H:s bd 2, s. 127, varpå det tillägges: »Melodien är, enligt Tiréns utsago, mycket gammal.» Se ex. 14!



Notex. 14

Detta är nu ett omdöme som jag ej skulle våga ansluta mig till. Melodin har visserligen ett framträdande drag av pentatonik, dvs. kan förstås sålunda: $h \mid d^2-e^2-d^2-h^1 \mid a^1-g^1-e^1-d^1 \mid e^1-g^1-a^1-g^1 \mid e^1$, som på mig snarare verkar angelsachsisk än centraleuropeisk, men den efter dur-moll-medvetande omformade ehuru fortfarande pentatoniskt färgade melodin har fått ett mjukt och behagligt — skall vi säga nordiskt? — drag. Formen tyder på en barformad kyrkovisa enligt mönstret Zahn 5602—03 (86. 86. 88. 86),⁴⁷ bägge 1700-tals-dikter och

⁴⁷ Vissa melodiska likheter finner man i Zahn 341, 601, 678, 2376—7, 4220, 4606 a, 4607, vilka alla (utom 341 ur Böhm. brödernas kb. 1531) är från 1600—1700-talen.

-melodier; men att följa Tiréns uppteckning tillbaka till någon annan källa överhuvud har hittills varit omöjligt.⁴⁸

Om mitt omdöme om den jämtländska visan är riktigt och denna verkligen i någon variant ligger till grund för de fonograferade vallåtarna från Transtrand, skulle det alltså inte beträffande dem vara fråga om en särskilt *gammal* tradition, och detta har vi haft anledning att betvivla redan på grundval av tonförrådets struktur. — Kanske finner en och annan läsare detta resultat litet snöpligt efter min redogörelse (Vallåtar I) om vallåten som bärare av en mycket gammal tradition, ja »kuhreigen som den enda till vår tid överlevande form, som både till uppbyggnad, versteknik och utförande fört den forngermanska, hedniska galdersången vidare». (Vallåtar I, s. 91.)

Men intet skulle vara dåraktigare än att i detta läge falla offer för en måhända näraliggande sammanblandning av melodiskt »innehåll» med de tekniska konstgrepp, genom vilka detta tar form. Vad som är gammalt är ej det melodiska motivmaterialet i vallåtsfloran som rimligen måste ha växlat efter »modeströmningarna» under århundradenas lopp, utan den *melismatiska variationstekniken*, vilken vi möter jämväl i de mer eller mindre rikt utsirade *folkliga koralvarianterna*, dvs. omformningen och koloreringen av de i kyrkan använda protestantiska kyrkovisorna, liksom på instrumentalt område i de dialektalt olika utmejslade *polskemelodierna*, som från början måste ha varit enkla »efterdanser» i den nordiska allmogens urparsformationer. I de senare tillkommer som ett avgörande moment *instrumentets* egna möjligheter till melodisk och rytmisk artikulation av en enkel melodistomme, det *idiomatiska tonspråket*; sekundärt kan detta naturligtvis i sin tur inverka på den vokala omformningstekniken — som vi redan antytt.

Variationsteknikens ålderdomlighet framgår inte minst av det förhållandet att den på visperioderna en gång uppbyggda fraseologin traderas med anmärkningsvärd trohet: varje fras utgör en enhet i vallåtens kedja av fraser, och tillsammans bildar de vallåten. Traditionens sonderfall gör sig främst gällande däri, att locklåten ej uppvisar den ändamålsbundna kuhreigenformen utan synes kunna sammansättas i godtycklig ordning — dvs. efter inneboende estetiska principer — av vilka standardfraser som helst, ehuru den alltid förefaller att sluta på någon aK-variant. Det är med en viss tvekan jag här använt termen »standardfras». Man kunde möjligen också säga »standardmelodi» eller maqām — och vi skulle omedelbart ha associationslinjen klar till de österländska folkens variationskonst. Men tiden är knappast mogen för så vidlyftiga utflykter.

De i fras-tabellerna ex. 8—11 numrerade melodiflosklerna har visser-

⁴⁸ Till föreståndaren för Svenskt Visarkiv, fil. lic. Bengt Jonsson, frambär jag mitt hjärtliga tack för hans möda med att spåra den jämtländska melodins genesis.

ligen av allt att döma för sin utformning varit beroende av syllabiskt enkla melodiperioder i någon omtyckt visa, men de måste också och främst ha gestaltats under inflytande av de för den ålderdomliga locklåstekniken *specifika stilmedlen*, å ena sidan böjelsen för en ursprungligt extatisk melismatik, å den andra anropets envisa upprepningsmaner, vars monotoni kan göra en lika intensiv verkan.

Låt oss i vår analys hypotetiskt utgå från Karl Tiréns uppteckning dvs. betrakta den som transtrandsvariationernas okolorerade c. f. och mot denna bakgrund granska några av variantfrasernas utseende. (Se notex. 15!) Vi nöjer oss därvid med eK-, hK- och gK-fraserna, eftersom aK-floskeln uppenbarligen utgått från en annan version av slutperioden än den jämtländska uppteckningen utvisar. Vad angår eK-frasen förefaller det mig antagligt, att dess schematiska upprepning runt omkring hK-frasen sammanhänger med följande förhållande. Strukturen i hK-frasen är i enlighet med visans första period bågformad (A-typ). Var. hK8 och hK10 är då enligt min mening uttryck för en (omedveten) strävan att *omarbeta frasen till en fallande linje* (e^2-h^1). Men en ännu bättre lösning erbjöd sig genom att ställa en eK-fras *före* hK-frasen, varmed man samtidigt vann en viss anknytning till den föråldrade kuhreigentypens invokationsdel. Ett utomordentligt betecknande övergångsstadium på denna punkt och ett stöd för den här framlagda tolkningens riktighet betyder SvLå Dal. 754, som verkligen kan uppvisa en äkta, fallande ropfras som invokation till sin transtrandsvariant. Jfr schemat ovan, s. 47!

En granskning av de i notex. 15 citerade frasernas förhållande till c. f. ger följande resultat. Varianterna i fraserna 2 och 4 visar, att den folkliga parafraseringen tydligen tagit fasta på den för bägge perioderna (1 och 3) gemensamma échappéemässiga melodilinjén ($h^1-c^2-e^2-d^2-h^1-c^2-a^1$), dvs. större delen av resp. perioder, varemot deras kaden-serande partier, som i båda vandrar ned i ett »hypo»-register helt lämnats åsido. Kadenseringen i fras 3 på h^1 avviker visserligen på denna punkt bestämt från c. f:s tillvägagångssätt i t. 2 men överensstämmer väl därmed i abgesang-delens t. 12. Bidragande till avvikelserna har ytterligare varit den tidigare påvisade aversionen för det lägre tonområdet i »folkmusikoktaven». Härpå utgör också fras 3 ett belysande exempel: där har den folkliga omsjungningen tillägnat sig den »halvsidigt pentatonala» rörelsen ($d^1-e^1-g^1-a^1-fiss^1-e^1$) i c. f. men förpassat den en oktav uppåt.

Hur vi alltså än må ställa oss till vår antagna c. f., måste vi medge att det nyss antydda tillvägagångssättet (både ifråga om vad som har tagits upp till behandling ur c. f. och vad som utelämnats därav liksom tonhöjdsfixeringen) *överensstämmer helt med det tonalitetsmönster* vi tidigare påvisat, och denna förkärlek för pentakordets *läge* kan alltså även-

The musical score for Variation 15 is presented in two systems. The first system contains six staves, with the top staff labeled 'Fras 1' and '[eK]'. The staves are labeled with various musical notations: 'hK10', 'hK9', 'hK8', 'hK14', 'hK6', 'hK11', and 'c. f.'. The second system contains five staves, with the top staff labeled '4/8 K8' and '5'. The staves are labeled with 'gK4', 'gK12', 'gK13', 'gK3', 'gK2', and 'Per. 3'. The bottom staff of the second system is labeled 'Per. 4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Notex. 15: några variantfraser jämte antagen c. f.

ledes förklara, varför slutfrasen (5) i variationerna avviker från dem i c. f. Fras 4 utmynnar ju i $\sharp g^1$, medan c. f. fortsätter till e^1 och ytterligare sjunker till c^1 , dvs. upptakten till slutperioden i stollenparet. Här var alltså en omarbetning nödvändig.

Den i fras 3 utnyttjade delen av c. f. har ett terssprång ($e^1—g^1$); detta har den folkliga omsjungen utfyllt med den cambiatamässiga vågrörelse vi redan tidigare nämnt som ett för eK-frasen typiskt moment. Frasen kadenserar på centraltonen e^2 , liksom c. f. gör, men avgörande för karaktären är att den rör sig en hel oktav högre än c. f. — I fras 4 uppmärksammar man var. gK2—3, vilka utan förändring upptagit c. f., dvs. som en fallande melodilinje med utelämnande av de två inledande (stigande) intervallen.

Vad som alltså i vår vallåtsgrupp *inte* har utnyttjats av c. f. är de delar av Abgesang som bjuder »nytt» melodiskt material, dvs. tt. 9—10, och de saknar ju varje melodisk betydelse i sammanhanget. Originaliter kan dessa två takter ej gärna ha lytt som i den upptecknade visan.

Hur har nu detta »motiviska material» begagnats? Det väsentliga melodisk-rytmiska livet i fraserna består — som vi ser — både i en *diminuering* av de utvalda motiven och ett framhävande av i dem ingående bärande intervall. Sålunda dubblas échappée-motivet i fras 2 av hK9 och hK14 (den senare föredrar c. f. först i ren form i åttondelar, därpå i punkterade sextondelar) men förses däremot i fras 4 med genomgångstoner (gK4, 8, 12—13). Både diminuerade och icke-diminuerade motiv får sin rytmiska spänst skärpt genom punktering och korta förslag; de kretsar mellan och kring viltonerna, vilka därmed samtidigt anges som väsentliga punkter i c. f. På det skarpa dynamisk-rytmiska framhävandet av främst kadens- men även skelettonerna har hänvisats redan tidigare i vår studie; obs. sålunda i fras 3 kadensen *fiss*²— e^2 (som i c. f.) men med den inskjutna andningspausen och med växeltonen (*diss*²) som skärpningsmedel.

Även om de just här tabulerade fraserna för sin uppkomst haft att tacka en bestämd visa, är de alltså tekniskt sett så till vida oberoende av denna som de tydligen utbildats efter normer vilka är giltiga för all spontan folklig melodik.⁴⁹ Dit hör dröjandet på konsonanta viltoner och en, möjligen av det pressade sångsättet beroende, nästan spasmodisk diminuering av melodiska motiv, vilka får karaktären av ornament, knutna till de bärande intervallen. Uppenbarligen utvecklas därvid också karakteristiska »vändningar», allmänt använda och omtyckta

⁴⁹ Jfr härtill Zoltán Kodály, Die ungarische Volksmusik, Budapest 1956, s. 105. och det där cit. notex. Obs. koloreringen och kadensens utformning på ordet »szü—let—nëm»! — Vad som bör räknas till allmänna utvecklingsföreteelser och vad som växlar efter arv och miljö är som alltid svårt att avgöra. Den folkliga böjelsen för melismatisk variation är obestridd i Ungern som i Norden. — Men även ett så pass egenartat drag i ungersk-tsjeremissisk folkmusik som *upprepningsen av en instrumental pentatonisk försats i underkvinten som eftersats* (Kodály, a. a. s. 24 f.) har en viss motsvarighet i folklig svensk instrumentalmusik: Dalälven II, 7, nr 27, polska efter E. Eriksson.

floskler, som kan vandra över vida områden. Låt oss betrakta en av Karl Sporr 1910 upptecknad vallåt (Dalälven II, 10 nr 61), vars kolorering och inslag av ropmotiv förbinder den både med kuhreigentypen och med vallåtsfloran kring 788. Den är citerad i originalläge i Vallåtar I, s. 50 som notex. 16 b.

I den första melodiperioden i »långsam obestämd rytm» synes man kunna urskilja två moment, dels den fallande, av fermat avslutade och via en dubbelslagsfigur åter stigande linjen ($e^2-h^1-c^2-e^2$) (a), dels det för aK-frasen typiska slutfallet (b). Mitteldelen (2) inleds av ett repeterat ropmotiv (agitato), varpå större delen av per. 1 återupprepas (dvs. utvecklingen efter fermaten) jämte 2 bekräftande kadenser, av vilka den senare ansluter nära till slutfallet i b. Slutdelen inleds av ett diatoniskt kvart- och kvintsprång (möjligen kan detta utgöra en reminiscens av eller ersättning för ett försvunnet ropmotiv; jfr härtill följande notex. ur SvLå Dal. 1 065), som följes av en (kanske från violinspel avlyssnad) diminuering av a-momentet och som avslutning två varianter av aK-fraserna, förslagsvis numrerade 2 (obs. *diss!*) eller 22 a—b. Som vi ser spelar åtminstone aK-fraseologin en stor roll, men samtidigt spåras också kvarlevor av ropdelar.



Notex. 16: femfaldig variation av en melodisk formel

Anders Frisells vallåt, som blåstes på kohorn och även finnes upptagen i SvLå Dal. 1 065 »i en avvikande uppteckning utan den riktigt starka skogsklangen»,⁵⁰ synes alltså slå en brygga mellan fonogrammen

⁵⁰ Dalälven II, 10, s. 138 f.: »Frisell har ock en vallåt som spelas på horn — med hög storskogsklang, en rikedom av drillar och förslag och krus och långa utdragna bortsvävande viltöner.» — Ej skulle Dybeck det bättre sagt!

och de »vanliga» locklåtarna. I detta hänseende är var. i Dal. 1 065 särskilt intressant och ålderdomlig, därför att den i det stora hela utgör en femfaldig variation av en melodisk formel på tonerna $e^2-d^2-c^2-h^1$ jämte antydningar till ropdelar: se notex. 16.

Ytterligare locklåtar kan nämnas i sammanhanget, t. ex. den av Nils Andersson 1907 upptecknade låten efter Reser Anna Larsson (f. 1848), Utanmyra, Sollerön (SvLå Dal. 1 469), som uppenbarligen följer den frisellska låtens mönster men står betydligt närmare 788-gruppen. Man skulle kunna uttrycka dess schema sålunda (jfr ovan s. 48): K—aK24—hK21—K—hK22—aK25—hK23—K. Å andra sidan kan man också tillfoga en av Sporr upptecknad visartad »lullning mot Goffar» (Dalälven II, 8 nr 22), som kunde betecknas: K—gK16var.—aK6var.—hKvar. på gK23—gK23—aK4var. Det är tydligt att aK-fraserna speglar rollen av självständiga slutfall — alldeles oberoende av något c. f.-mönster (vilket ju i det aktuella fallet f. ö. ej heller följdes!); eller kanske bör man ändå formulera saken så, att på vägen från den folkliga visans enkla c. f.-slutfall till parafraserade kadenser av de fonograferade låtarnas typ finnes talrika genomgångsformer som i enlighet med folklig tonalitetskänsla formulerar kadenserna efter förebilder men mer eller mindre schematiskt. Man måste förmoda att en sorgfällig granskning av materialet skall kunna ge ytterligare prov på övergångsformer av denna art, med vilkas tillhjälp en rekonstruktion av c. f. vore betydligt lättare att verkställa.

Genom de fonograferade melodierna och därmed förbundna låtarna — vilka nästan alla härrör från Transtrands socken — har vi kommit en ganska rik vallåtsstam in på livet och lyckats följa dess förgreningar från en trolig originalmelodi i den odlade bygden ut i en musikalisk vildmark. Utan att förneka det obestridda värdet hos visan från Frostviken kan man också om några av dess förgreningar i vallvisans form säga (med Wiora) att det rör sig om »produktives Umsingen». Även varianterna är i sin art av musikaliskt värde, och för var och en som i detta sammanhang erinrar sig Pers Karin Andersdotters gripande »omsjungningar» av koraler ur »gammelbottjen» (= Kpsb 1697) står det klart att samma produktiva krafter i den svenska folksjelen har varit verksamma i bägge dessa repertoarer men också samma lagar för den melodiska variationens teknik.

Några av dessa om- och nyskapande faktorer i svensk vallåtsmusik har vår studie påvisat såväl inom det gehörmässigt upptecknade äldre och yngre materialet som i de fonograferade låtarna. Vi har funnit att den äldre traditionen räknat med fallande melodifraser, i vilka ett antal konsonanta stödiintervaller ur tetrakordet e^2-h^1 och med a^1 som slutfallston bär upp och förmedlar mellan diminuerade formelmotiv. Vissa

av dessa fraser — t. ex. aK-fraser — kan (även om de skapas i anslutning till en c. f.-modell) överleva improvisationens ögonblickstillvaro och upptagas i det allmänna medvetandets formelskatt som standardiserade fraser och vinna en viss spridning.

Dock är vårt material ännu alltför litet för att tillåta säkra slutsatser. Forskningen på detta område måste inrikta sig på att utvinna nya vallåtsstammar, dvs. variationskomplex som går tillbaka på fastställbara melodiska mönster. Ett utomordentligt förarbete till dylika studier av den folkliga variantbildningens lagar — ehuru det därvidlag gäller de instrumentala låtarna (som dock ofta nog går tillbaka på vokala förlagor) — nedlägges sedan flera år tillbaka av Olof Andersson i hans polskevariant-register på MM.

Det andra — vallåtsmusiken kanske ändå mera närstående — arbetsfältet, som jag redan har hänvisat till, är de folkliga koralvarianterna. Här erbjuder ju materialet forskaren den oskattbara förmånen att vid studierna s. a. s. principiellt och direkt kunna *utgå från* c. f.-avfattningarna, vilka föreligger eller kan antagas föreligga i kyrkans officiella psalm- och koralböcker. Få arbetsuppgifter kan enligt min mening vara värda ett större intresse från svensk musikforskning än en sådan systematisk granskning av omsjungningens lagar; det gäller ju i sådana fall det direkta, ehuru anonyma, kollektiva utflödet av vår musikaliska nationalkaraktär som svenskar och som kristna.

SUMMARY

The study of the Swedish herdsmen's songs in the 37th annual number (1955) dealt with their external conditions and practical purposes in the hill-farming system. The present investigation concerns some problems in their musical structure. For the sake of lucidity the material of which an account was given in the first study has quite mechanically been divided into a number of musical examples, of which No. 3 reproduces one-phrase, No. 4 two phrase and No. 5 multi-phrase herdsmen's songs, whilst in No. 6 have been collected tunes of the variation type and in No. 7 of the »Kuhreigen» type. This melodic material has been edited to the extent that the measure values have been dislocated by a further prolongation of all long or accented time values and by a transcription in small time values of everything else. By this means a clearer picture is gained of the distinctive character of the herdsmen's songs — varaying call formulae on consonant basic notes with a predominantly falling melodic tendency.

The author investigates — with the aid of statistics — the frequency of the intervals as basic notes or as ornamentally fluctuating rapid notes and finds that within the range of notes e^2 — a^1 , to which the tunes of the herdsmen's songs belong, e^2 and b^1 play the part of a skeleton interval, whilst a^1 is a »tonic» which came into existence later

and d^2 and c^2 note intervals filling up the tetrachord. c^2 has secondarily been interpreted as a minor third to a^1 in accordance with more modern ideas of key.

The same picture is obtained of the recorded decoy songs, which form the essential basis of the latter part of the paper. However, the modal picture is here more clearly influenced by major and minor tonality and also the range is exceeded by some note intervals above e^2 . On the other hand, this material is clearly built up on certain constantly recurring melodic and rhythmic phrases, which have been systematized in Ex. 8—11 in the form of cadences on e , b , $g^\sharp$ and a respectively.

This material shows a construction on a framework of basic intervals, around which the melodic and rhythmic element groups itself as passing notes and appoggiaturas and as a kind of ornament in the form of trills, short appoggiaturas and turns. As regards *the form*, one seeks in vain in the grammophone for the threefold division of the »Kuhreigen» type (which is clear in Example 7). Possibly the richly flowered melodies may be regarded as a tradition surviving from the melismatic periphery of the »Kuhreigen» form.

A closer examination of the use of the cadences in the recorded tunes shows that a certain series appears in them (schema, p. 47 f.), consisting of 5 cadence phrases on e , b , e , $g^\sharp$, and a . A decolorization of this series (Example 13) produces a tune surprisingly almost like an air written down during the first years of the twentieth century in Jämtland, in the bar form of the Zahn 86.86.88.86 type to a series of 18th-century poems (number information in note 47).

But even if the melodic framework is young, the variation technique seems to have a long history, which is discussed in connection with Example 15. In particular, the closing phrases are similar in character. The author indicates a series of herdsmen's songs with such stereotyped phrases. The same dissintergrated style also asserts itself in the popular choral variants, the investigation of which is one of the most urgent tasks of Swedish musical research.

Anmärkning. Trots mycket av både principiell och annan natur som skiljer mig från Karl Dahlbäcks framställning i hans *New methods in vocal folk music research* (Oslo 1958), uppvisar han flera resultat av sina fotografiska undersökningar av folkmusik som ansluter sig till mina egna slutsatser. Ifråga om affiniteten mellan locklåtar och folkliga koralmelodier säger han, s. 146: These different analyses and comparisons should provide enough evidence of the near connection between the style of singing found in Lokk-material and that applicable to the religious tunes investigated.