

STM 1954

“Kalevalamelodin”

En jämförande undersökning

Av A. O. Väisänen

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

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

»KALEVALAMELODIN»

En jämförande undersökning

av A. O. VÄISÄNEN

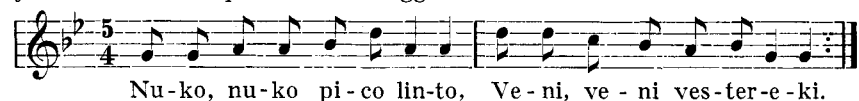
UNDER DET ANDRA nordiska musikforskarmötet (i juni 1954), där prof. Carl-Allan Moberg fungerade som dess utomordentliga ordförande, nämnde han till mig bl. a., att vi delvis hade rört oss på samma område i en av våra undersökningar. År 1948 hade jag skrivit en artikel »Kalevalan sävelmä» (38 sid.) i Kalevalaseuran vuosikirja 29 (1949) (Kalevala-sällskapets årsbok). Utan vetskap om denna utgav prof. Moberg i STM 1950 »Två kapitel om svensk folkmusik». I det andra kapitlet, »Ro, ro, till fiskeskär» med 102 notexempel, behandlar han utmärkt samma problem som jag i den senare delen av min artikel. Sålunda har vi rört oss på samma »fiskeskär». Då prof. Moberg vänligen uppmanade mig att lämna översättningen av min artikel till STM, tillmötesgår jag prof. M. med desto större nöje, som vi av allt att döma icke behöver komma i polemik med varandra. Jag önskar blott komplettera undersökningen med finskt och estniskt material, vilket jag dock varit tvungen att avsevärt begränsa. För att spara tidskriftens utrymme har jag även förkortat artikeln i fråga.

Inledning. Ganska allmän är alltså uppfattningen att de i Kalevala representerade runorna har sjungits på en viss melodi. Som ett exempel kan nämnas, att i den tävlan om paussignal, som 1931 hade utlysts av Finlands Rundradio, ett hundratal deltagare hade föreslagit »kalevalamelodin», dock utan att bifoga noter. Men hur skall man förklara, att en liknande uppfattning på sin tid även hystes av en så lärd man som *H. G. Porthan*? Han säger nämligen i »De poësi Fennica» (1766—68) bl. a.: »melodin, som sångaren använder, är alltid en och densamma, nästan helt och hållet utan omväxling och förefaller mycket enkel och ålderdomlig». Planerna på att utge melodin »satt till noter som ett kopparstick» kom aldrig att förverkligas av Porthan, men säkerligen återfinner vi den i huvudsak i det föredrag »Om forna finnars sällskapsnöjen och tidsfördriv», som biskop *Jakob Tengström* 1795 höll i Vitterhetsakademien¹ i Stockholm. Redan i italienaren *Giuseppe Acerbi*s omfattande reseskildring,² som även berör Finland och som utkom 1802, ingår flere melodier, bl. a. ett prov på spel med femsträngad kantele. Tysken *H. R. von Schröter* bifogade likaså till sitt

¹ Kongl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Handlingar. D. 7. Sthlm 1802.

² Travels through Sweden, Finland and Lapland, to the North Cape in the years 1798 and 1799, London 1802.

verk »Finnische Runen» (1817) en runomelodi, som företräder samma rytmtyp som Tengströms och Acerbis melodi. Även *Elias Lönnrot* har som insamlare av melodier stora förtjänster. Bilagan till Kanteletar (1840) upptar sålunda 43 Noter till Finska Sånger och Runor, av vilka 23 är nyare s. k. sångmelodier och 20 runomelodier. Bland runornas »noter» påträffas flere rytmiskt och melodiskt olika varianter av bl. a. »kalevalamelodins» rytmtyp. Denna form är företrädd bl. a. i följande av Acerbi publicerade vaggvisemelodi:



Här föreligger alltså »kalevalamelodins» normalform. Att märka är, att förfrasen är exakt likadan hos Tengström och Lönnrot i deras exempel 1; efterfrasen uppvisar dock så stor variation, att man har skäl att förutsätta två olika uppteckningar. Det är den rytmiska byggnaden hos denna melodi som Lönnrot i företalet till Kalevala åsyftar, när han säger, att »runan vid sång vanligen sönderfaller i ända till fem delar». Uttalandet innebär en indirekt uppgift om att den ifrågasvarande rytmtypen var allmän, vilket ju också framgår av publikationen »Karjalan runosävelmät» (De karelska runomelodierna, förkortn. KRSäv.), som omfattar Finland, norra Ingermanland och Kem-Karelen. Denna samling, för vilken »Suomalaisia runosävelmiä» (Finska runomelodier) vore ett riktigare namn, innehåller sammanlagt 811 nr, av vilka 385 företräder ifrågasvarande rytmtyp. Av denna typ upptages dessutom 7 nr i publikationen »Kantele- ja jouhikkosävelmiä» (Melodier för kantele och stråkharpa), varför det sammanlagda antalet tryckta nummer är 392. I detta tal ingår dock icke de jämförelsevis få uppteckningarna i »Inkerin runosävelmät» (De ingermanländska runomelodierna, förkortn. IRSäv.) och i samlingen »Eesti runoviisid» (De estniska runomelodierna, ERViis). Materialet fördelar sig med avseende på ambitus i flere grupper och dessa åter i talrika varianter, varför av de melodier, som ansluter sig till vår rytmtyp, endast få fullt överensstämmer med varandra. I synnerhet i vaggvisorna har »kalevalamelodin» ända intill senaste tid levat kvar också i de trakter av Finland, där den gamla episka diktningen för länge sedan tystnat.

Ett fortsatt liv har »kalevalamelodin» tillförsäkrats genom kompositionen. Den första som använde den som tema var Acerbi i en av honom i Uleåborg komponerad och där framförd stråkkvartett ('Runa Finnoise'), och därefter *Fredrik Pacius* i »Kvarnsången» i operan »Prinsessan av Cypern». Eftersom 5/4 takt ansågs vara någonting typiskt finskt, kallade *A. G. Ingelius* den snabba delen i sin symfoni för »Scherzo finnico». I denna komposition växlar rytmen inom raden utan

att vara av »kalevalamelodins» typ. Detsamma gäller *Jean Sibelius'* stora symfoni »Kullervo». I den till en kalevalatext och för manskör komponerade sången »Venematka» (Båtfärden) har Sibelius odlat ifrågasvarande rytm, dock med avvikelser i sådana rader som »laskea karehtelevi», »mi lienee ilo merellä». På samma sätt har också senare kompositörer förhållit sig till texter på kalevalaversmått, t. ex. *Oskar Merikanto* och *Erkki Melartin* i sina operor med kalevalamotiv (»Pohjan neiti» och »Aino»). Också melodiskt densamma som i ovanstående exempel är »kalevalamelodins» första fras som motiv i *Armas Järnefelts* symfoniska dikt »Korsholma» (Korsholm) och som solo i *Emil Genetz'* stora körsång »Karjala» (Karelen). Märkligt är, att våra kompositörer oftast har använt sig av molltonart och på så sätt understrukt den ensidiga uppfattningen, att finsk »musik är av sorger gjord». Däremot har den med våra traditioner obekante ryske kompositören *A. Glazounov* i sin orkesterserie »Finska skisser» upptagit »kalevalamelodin» som ett varierande motiv i dur.

Runomelodierna har ur vetenskaplig synpunkt grundligast undersökts av *Armas Launis* i hans akademiska avhandling »Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien» (1910). Detta verk visade, hur fruktbar den strävan efter en metod var, som *Ilmari Krohn* hade efterlyst och i praktiken redan förverkligat, men som t. o. m. i de stora kulturländerna dittills hade varit mycket litet skönjbar på folkmusikforskningens område. Runomelodierna gav Launis anledning att utarbeta en ny forskningsmetod. Hans forskningsresultat, av vilka en del redan har väckt berättigad kritik, skulle kanske ha blivit andra, om ett större jämförelsematerial hade funnits att tillgå.¹

DEN ALLMÄNNA RYTMTYPEN.

Taktfötternas bokstavstecken (jämte minnesord):

a =	ars	A =	ai =	
b =	bellus	B =	bi =	bëryllus
c =	cista	C =	ci =	
d =	diēs	D =	di =	
e =	ēthica	E =	ei =	
f =	facilis	F =	fi =	
g =	gemella	G =	gi =	gemella-la
h =	hilarula	H =	hi =	hilarula-la-la

¹ För att undvika tryckandet av noter använder jag i följande artikel (såsom tidigare även i mina andra undersökningar) bokstavstecken för att ange taktfötterna och (efter Oswald Kollers metod) siffertecken för att ange melodin.

Tonernas siffertecken enligt tonarter G—e.

Dur:	III	IV	V	VI	VII	1	2	3	4	5	6	7	8
Moll:	V	VI	VII	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Angivningen 5/4 takt ger icke en tillräckligt klar uppfattning om »kalevalamelodins» rytmiska byggnad. En 5-accentig fras kan bestå av mycket olika grupperingar. Vanligen föreställer man sig 5/4 takt vara av samma typ som den, som anföres i melodixemplet, och den kan lämpligen kallas för allmäntypen:



Frasen består således av tre spondeer och två hellånga taktfötter: b b b a a. Just frasens sista hellånga toner ger melodin dess särprägel. Den allmänaste finsk-estniska rytmtypen är den 4-accentiga spondeiska typen: b b b b eller med kortare beteckning: 4 b.

Inom rytmtypen förekommer naturligtvis, såsom alltid i levande folkmusik, variation, ofta t. o. m. i fråga om samma sång. I allmänhet är dock de finska runomelodierna fattiga på melismer; mest framträdande är de i det ryskpåverkade Ingermanland.

Märkelig är isynnerhet den sista taktfoten. Oftare än vad uppteckningarna i samlingarna ger vid handen påträffas här i stället för hellång en avbruten takt (bet. b⁻), vilket naturligtvis beror på sångarens andningsbehov.

Hur skall »kalevalamelodin» förklaras med avseende på taktarten? I fråga om denna förekommer i publikationerna olika beteckningar. Vanligen anges 5/4, stundom 2/4 3/4 eller 3/4 2/4. Då det är fråga om

sammanfall av två- och tretal i samma fras, vore en beteckning $\frac{2+3}{4}$

saklig och åskådlig. Denna omständighet är dock av mindre betydelse än frågan om hur den på frasens senare del liggande rytmen skall tolkas. I allmän praxis avser ju 3/4 både s. k. masurkarytm och s. k. polonäs- eller polskarytm, av vilka den förra innehåller två, den senare tre accenter. Om 3/4 i samband med vår rytmtyp uppfattas som treväxlad, är frasen 4-accentig, om vi däremot talar om polskarytm, är den 5-accentig.

Ifrågasvarande taktart uppvisar i förening med kalevalaversmättet olika former med avseende på taktfotens byggnad. I Finland är »kalevalamelodins» rytmform den förhärskande, medan Ingermanland och Estland därjämte kan uppvisa andra former.

Melodiken. Vid studiet av »kalevalamelodins» melodik är det skäl att noga klarlägga dess enfrasiga uppenbarelseformer. Av det finsk-estniska materialet är 88 melodier enfrasiga, alltså en knapp fjärdedel av typens hela antal.

Materialet uppvisar, med några få undantag, endast melodier med trång ambitus. Tonarten dur är utmärkande för de tre- och fyrtoniga, medan i de femtoniga moll är förhärskande; de sistnämnda melodierna härstammar nästan alla från Finland.

Såsom inom folkmusiken i allmänhet är inte heller i fråga om runo-melodierna gränsen mellan en- och tvåfrasiga melodier klar och entydig. Gränsfallen, som jag betecknat I—II, är i det material, som berör »kalevalamelodin», av två olika slag. B skiljer sig från A antingen endast genom sin kadenston eller i någon mån genom andra melodiska drag. Dessa fall är övergångsformer till entydiga tvåfrasiga, i vilka motsättningarna mellan A och B är uppenbara och vilka bildar det övervägande flertalet av hela vårt material.

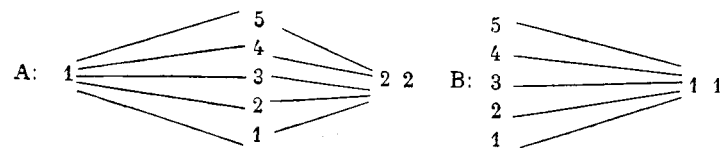
Rytmtypens geografiska utbredning och dess fördelning efter tonarterna framgår av följande tabell, där melodierna från Kem-Karelen och norra Ingermanland medräknats i talen för Finland:

»Kalevalamelodins» rytmtyper (b b b a a) enligt tonarterna:

	Dur	Moll	Summa
Finland	93	297	390
Ingermanland	17	12	29
Estland	8	9	17
Summa	118	318	436

Den som närmare studerar runomelodisamlingar kan inte värja sig för det allmänna intrycket, att uppteckningarna av »kalevalamelodin» med hänsyn till det stora antalet är mycket ensartade. Ambitus är i de tvåfrasiga för det mesta trång. Den melodiska rörligheten är jämn, sprången sällsynta. Då jag i det följande redogör för rytmtypens melodiska drag, anger jag med siffror i allmänhet endast de accentuerade tonerna. Jag följer materialpublikationens (KRSäv.) princip med begynnelse-ton, dock genom att samordna dur- och mollmelodier.

Den största gruppen bildas av de melodier, som börjar på g r u n d t o n : 154 nr, av vilka 54 dur-, 100 moll-melodier (nr 250—303, 348—447). Ambitus är oftast ett pentakord 1—5, där ledtonen (VII) dock kan uppträda. Den melodiska höjdpunkten befinner sig än på för- än på efterfrasen. De många olika nyanserna i melodier, i vilka A börjar och B slutar på grundton och i vilka A:s helkadens består av en sekund, kan schematiskt uttryckas genom följande figur, där gränserna för rytmtypens melodiska rörelser framträder:



En talrik variantgrupp anslutning till det ovan anförda melodi-exemplet från Uleåborg (KRSäv. 372). Varianterna representerar Nyland, egentliga Finland, Tavastland, Savolax, Nordösterbotten, finska Karelen och Kem-Karelen, Karelska näset och norra Ingermanland. Till dessa påträffas motsvarigheter också bland durmelodierna. Med avseende på efterfrasen, vilken kännetecknas av en nedåtgående rörelse från dominanten eller kvarten till grundtonen ($5 > 1$), ansluter sig dessa varianter till övriga grupper, i vilka begynnelse-tonen utgöres av sekund, ters, kvart eller kvint. Bland melodierna påträffas en intressant variantgrupp, som utmärkes av ett plötsligt uppåtgående kvintsprång i förfrasen: 1 5 5 2 2. Till dessa melodier återkommer jag senare.

Melodierna på sekundbegynnelsen är bara 10 (3 dur, 7 moll), de på tersbörjan 49 (6 dur, 43 moll). Till durmelodierna på ters hör bl. a. det av Glazounov i hans ovannämnda komposition använda temat: 3 3 5 2 2, 4 3 2 1 1, till vilket i KRSäv. påträffas en nära motsvarighet (309 Savolax-Karelen). I talrika mollmelodier inom denna grupp framträder tonarten först i efterfrasen, varigenom det uppstår en tonal motsats. De melodier, som börjar på kvart, är blott 15 (1 dur, 14 moll). De stannar inte lätt i minnet, eftersom fraserna inom pentakordets ram i allmänhet inte klart skiljer sig från varandra genom annat än kadensens toner. Annorlunda förhåller det sig med melodierna på kvintbörjan, av vilka det finns 60 (10 dur, 50 moll). Bland dessa påträffas, isynnerhet inom mollgruppen, varianter, där imitationen är rent schematisk: förfrasen rör sig från kvint till sekund ($5 > 2$), efterfrasen en stor sekund lägre ($4 > 1$). Denna sekvensföreteelse kallas lämpligen för sekundreprise. En ofullständig sådan påträffas också bland melodierna på grundtonsbörjan, men schemat anpassar sig och stannar lätt i minnet på grund av att förfrasen börjar från skalans topp. Regelrätta sekundreprises förekommer endast i 3 mollmelodier, medan 19 melodier i detaljer uppvisar avvikelser från schemat, ofta sålunda, att senare leden börjar på dominant. Ett fall finnes (nr 560 Kem-Karelen), där förfrasens slingrande sekundreprise är nästan följdriktig:

Moll: A: 54 54 35 2 2, B: 43 43 23 1 1.

Också i durmelodierna lägger man märke till denna schematisering, fastän inte riktigt fullständig. Enligt ungraren B. Szabolcsi, som i några ob-ugriska melodier konstaterat den för de ungerska klagomelodierna

utmärkande sekundreprise, vore »meloditypens nära anslutning till den fornasiatiske traditionskällan härmed bevisad». Denne forskare har härvid dock inte känt till det finska materialet, som gör en sådan slutsats minst sagt tvivelaktig.¹ Själv har jag tidigare hänvisat till hur denna melodik befruktat finsk tonsättning.²

Melodier med vidare ambitus, omfattande septim och oktav, representeras i det finska materialet av c:a 50 exempel. De går huvudsakligen i moll. Melodierna i oktavambitus uppvisar i de flesta fall luckor. En förhärskande skala är: moll V, # VII — 5. Man ser lätt, att här föreligger en utvidgning av pentakord med en eller två toner lägre än tonikan, av vilka den höjda ledtonen visar påverkan från mässmelodierna eller koralerna. Dessa melodier är sålunda egentligen icke plagala, varför deras rätta plats vore bland de besläktade autentiska.

Formbyggnad. Då strofbildning är främmande för den fornfinnska diktningen, är det naturligt, att inte heller i melodierna i större omfattning utbildats regelbundna perioder, vilka överstiger tvåfrasigheten. Redan framförandet genom växelsång har varit en faktor, som verkat hämmande på formbyggnadens utveckling. De karelska runomelodierna uppvisar dock flere exempel på fyrfrasighet. Launis säger, att »BA — AD och AB — CB förekommer mestadels överallt i Finland».³ På formen AB — CD, där alltså alla fraser är olika, finns enligt honom 17 exempel. En genomgång av samlingarna leder till slutsatsen, att formutvecklingen med avseende på texterna påverkats av vaggvisor, vilka oftast är korta och som sådana upprepas. En annan faktor är den påverkan, som skett från de strofiska sångmelodiernas sida och som uppträder i förening med en för våra folksångare karakteristisk benägenhet för variation. Härtill kommer ytterligare den svenskspråkiga befolkningens vaggvisor (se nedan).

De uppteckningar som visar flera än två melodifraser, innehåller ofta endast begynnelsefragmentet av en sjungen runa. Man frågar sig därför, om frasernas gruppering skulle ha förblivit densamma vid ett fortsatt föredrag. Ett fullt tillförlitligt material för utredningen av formfrågorna kan endast sådana maskinella uppteckningar erbjuda, som omfattar mera än enstaka fraser och som gjorts utan att framförandet emellanåt avbrutits. De fåtaliga i tryck utgivna fonogrammen av »kalevalamelodin» visar, att omväxlingen av A och B är regelbunden vid sångarens upprepning av runofrasen. Upprepning av en fras hör ju till det ursprungliga föredragssättet. Vid solosång — och de flesta av pub-

¹ A. O. Väisänen, Untersuchungen über die Ob-ugrischen Melodien, Helsingfors 1939, s. 187.

² Eräistä säveltäjien kansansävelmääihteistä. (Kalevalaseuran vuosikirja 15, 1935).

³ Runenmelodien, s. 48.

likationernas melodier gäller soloframförande — har upprepning sällan förekommit. Bland de fyraaccentiga melodierna påträffas något enstaka fonogram (nr 202 Ladoga-Karelen, Kitelä), där kadenserna för A och B är desamma, medan början uppvisar avvikelser. I sistnämnda exempel uppträder A och B sålunda: A 27B, A 2B, A B, A 8B. Sångaren har alltså kunnat upprepa B-frasen — visserligen varierad — ända till 27 gånger, innan han återkommit till fras A. De femaaccentiga melodierna har att uppvisa ett kort fonogram (nr 378 Savolax, Savonranta), där likaså B flera gånger repeteras: A B, A 3B. Samma företeelse, dvs. en viss oklarhet beträffande växlingen av A och B, har jag kunnat konstatera bl. a. hos ob-ugrerna.¹

Trefrasighet under den regelbundna formen ABC förekommer inte bland runomelodierna. Av en tillfällighet kan någon gång en fras med avseende på kadensen avvika från A och B, men den upprepas i så fall inte senare: ABC, 5 × AB (nr 559 Ladoga-Karelen, Suistamo).

Fyrfrasighet uppkommer också bland runomelodierna enklast så, att antingen A eller B till sina melodiska drag påtagligt förändras, varvid formerna ABAC och ABCB uppkommer. Ofta kan det bero på forskarens eget gottfinnande, huruvida formen skall uppfattas som liktydig med någondera av dessa sistnämnda former eller som en form ABCD; enbart skiljaktigheter i fråga om kadenstonerna är inte i detta fall tillräckligt som kriterium. Som fyrfrasig kan man också beteckna en melodi, där upprepning av A och B förekommer: AABB. Så byggda melodier påträffas dock ytterst sällan inom vår rytmtyp (nr 535 Ingermanland, Toksova). Den vanligaste bildningen är ABCB, som omfattar en grupp inbördes varierande melodier. Till dessa varianter ansluter sig en del exempel, i vilka — synbarligen beroende på att texten är längre — någon eller några av fraser upprepas, vilket resulterar i formerna: ABCBCB (nr 445 Finland, Artsjö), ABBCBB (nr 594 Finland, Sääksmäki).

Att märka är att bland de 4-aaccentiga melodierna förekommer uppteckningar från olika håll i Finland, vilka med avseende på såväl melodik som form är besläktade med ovannämnda 5-aaccentiga melodier.² Utmärkande för deras förfraser är en rörelse i moll: 1 5 5 2.

Rytmtypens problem. I sin ovan åberopade akademiska avhandling (s. 104—105) yttrar Launis följande om här ifrågavarande rytmtyp:

»Der bemerkenswerteste derselben ist der Typus 1. Der grösste Teil von dessen Melodien hat ziemlich gleichen melodischen Inhalt, der sehr ähnlich einer nordischen, jetzt allgemein als Wiegenlied bekannten Melodie ist. (E. Lagus, Nyländska Folkvisor, II 454.) Es gibt viele Runenmelodien unter den Melodien dieses Typus, die sonst der obengenannten

¹ Untersuchungen . . . , s. 154—156.

² KRSäv. nr 186, 188—191, 804, 814, 810, 813.

Melodie ähnlich sind, ausser dass der letzte Ton der Zeilen wiederholt ist. So könnte man annehmen, dass die fünftaktfüssige Runenmelodie aus dieser Melodie derweise gebildet worden ist, dass der Sångar den letzten Ton in den Zeilen wiederholt hat um alle Silben aussingen zu können . . . Diese Bildungsart wird den Sångaren jedenfalls ebenso einfach gewesen sein, als. z. B. die Zweiteilung des Taktfusses — —. Es scheint, als ob die Entstehung eines solchen Typus weiter auch von den Meoldien des Typus R I d 1 [baa baa] unterstützt worden wäre, die vielleicht schon früher auf demselben Gebiet bekannt gewesen sind. Diese Voraussetzung wird um so wahrscheinlicher, wenn man beachtet, dass der Typus R I d 1 eine der allgemeinsten Formen gerade in den karelischen Gebieten ist. Ausser diesen obengenannten Melodienformen könnte man schliesslich die früherbesprochene Schlittenfahrtmelodie, da sie melodisch diesem Typus ähnlich ist, auch teilweise für einen Entstehungsfaktor dieses Runenmelodietypus halten, Sonst weist die geographische Verbreitung des Typus R I c 1 [bbbaa] darauf hin, dass der melodische Urtypus aus Westfinnland nach Karelien eingewandert wäre.» — — —

Uppkomsten av denna rytmtyp förklarar sålunda Launis med tillhjälp av en huvudmotivering och två hjälpmotiveringar, och för melodiken nöjer han sig med ett gissningsvis framfört påstående om lån, grundat på en enda källhänvisning, och för att bevisa detta påstående härleder han 5-frasigheten ur 4-frasigheten. Således vore melodiken till sin art nordisk, närmast svensk, medan rytmiken hade att uppvisa en enda liten del av finskt ursprung, som tillkommit på grund av versmåttets krav för att göra det möjligt att »sjunga alla stavelser». Varför behövde man överhuvudtaget denna »kalevalamelodi», då de gamla runorna mycket väl kunde sjungas med rytmtypen 4 b, som var den allra vanligaste och enligt Launis dessutom den äldsta, med rötter ända ned i samfinsk tid? Den omständigheten åter, att »kalevalamelodins» rytmtyp statistiskt sett är allmänare än andra typer, är närmast att förklara så, att växelsången i Finland upphörde redan i början av 1800-talet, och vid solosång var den 5-accentiga rytmtypen praktisk; den ger, såsom *Otto Andersson* riktigt påpekat,¹ sångaren en andningspaus, naturligtvis sålunda, att sista tonen består av en avbruten takt. Men detta förklarar ännu inte själva företeelsens uppkomst. Launis söker stöd i den treväxlade typen (b a a b a a), emedan den är allmän just i Karelen. »Kalevalamelodin» antar han har spritt sig från västra Finland till Karelen, men konstaterar dock längre fram (s. 112 f.), att den treväxlade typen inte påträffats i västra Finland. Man frågar sig onekligen: hur kan det obefintliga stöda eller ge upphov till något befintligt? Det tredje stödet vore enligt Launis de för våra nyare melodier karakteristiska långa kadenserna. Mot detta åter måste man invända: hur har barnet kunnat inverka på sin moders födsel? *Ilmari Krohn* har för sin del dragit den slutsatsen att den rytmiska grundformen för

¹ Kalevalameter — fornrydislag. Budkavlen nr 3, Åbo 1937.

nyare finska folksånger (4 b, b b a a) »synbarligen utvecklats ur runosångens vanligaste rytmform på finskt område». Däremot bygger den i sångtexterna förekommande strofbildningen och rimmen på västliga förebilder. I. Krohn säger i sin 'Rytmioppi' (s. 328 f.): »För den fem-accentiga frasen kan man tänka sig två olika härledningar: en sammanmältning av den 2- och 3-accentiga frasen eller utvidgning av den 4-accentiga frasen».

Denna förklaring är generell och berör inte närmare ifrågavarande rytmtyp. Vissa häntydningar ger oss emellertid den 4-accentiga frasens uppträdande i finska runomelodier. I min undersökning »Kalevalamitta ja runosävelmät»¹ (Kalevalametern och runomelodierna) har jag med stöd av flera exempel kommit till följande slutsats: »Melodins byggnad, vare sig denna är b b a a eller b b b a eller b b b b, bestämmes av runofrasens stavelsetal (6, 7, 8), särskilt i sånger som följer den syllabiska principen, och av detta slag har den tidiga europeiska folksången varit». Idén till förlängningen av frasens sluttoner framträder i den 6-staviga runofrasens synnerligen vanliga motsvarighet: b b a a (t. ex. »Ringel, ringel Reihe»).

När det gäller kalevalameterens uppkomst — i min ovan åberopade artikel har jag ansett det alltför vågat att anta, att den nått sin nuvarande utveckling redan under samfinsk tid —, är det naturligt att tänka sig, att metern i början inte var regelbunden utan famlande; i samma runa förekom således till stavelseantalet olika långa rader, såsom fallet är i primitiv diktning i allmänhet.

Min uppfattning är sålunda, att rytmtypen b b a a, som naturligast och enklast kan förbindas med 6-stavigheten och som för andningspausens skull ofta avslutas med avbruten takt  (b⁻ i stället för a), har varit en viktig faktor vid tillkomsten av den rytmtyp som »kalevalamelodin» representerar. Sedan denna typ i samband med 8-stavighet redan tidigt hade inpräglats i sångarnas medvetande, höll den sig inom vidsträckt område i Finland levande ända in på senaste århundrade, isynnerhet i samband med soloframförande av sånger på kalevalameter. Stundom sammanblandades den med typen b a a b a a. Det faktum att denna senare inte påträffas i västra Finland, medan »kalevalamelodin» är talrikt företrädd, får här sin naturliga förklaring.

Melodikens problem. När finnarna under senaste århundrade sjöng den mollmelodi, som anföres i notexemplet ovan, så kände de den som sin egen. Det är därför inte att undra på att den benämndes »kalevalamelodin» och att kompositörerna brukade den som ett uttryck för finskheten. Är nu melodiken i denna typ, såsom Launis gör gällande,

¹ Virittäjä, Helsinki 1944, nr 3.

ett västligt lån? En så viktig fråga kan inte avfärdas med någon enstaka mening eller källhänvisning.

Otto Andersson har med allt skäl sammanställt Finlands svensk-språkiga befolknings »vanligaste vaggvisemelodi» med den från 1200-talet härstammande franska trubadurmelodin.¹ Å andra sidan har S. K. *Bulitj* redan tidigare jämfört en rysk och en finsk melodi och yttrat, att likheten mellan dessa melodier »knappast kan betraktas som en tillfällighet». Dessa omständigheter har jag berört i en artikel »Eräistä säveltäjän kansansävelmä-aiheista»² (Om några folkmelodimotiv hos kompositörer) och har därvid framhållit, att forskaren, när det gäller melodiers ursprung, står inför svårlösta problem.

Jag utgår ifrån att forskaren inte får vara alltför benägen att som lån förklara alla sådana fall, där den relativa likheten mellan två grannfolks musik konstateras hos melodier, som uppvisar en trång form och trång melodik. Man bör komma ihåg, att melodin under ett och samma föredrag påtagligt kan variera hos en och samma sångare. Å andra sidan är det med tanke på vårt problem viktigt att konstatera, att olika rytmtyper och taktarter inom samma sångområden kan uppvisa precis samma melodik. Så är fallet isynnerhet med de finska och estniska runomelodierna. Bl. a. påträffas den egenhet, som man blivit van att betrakta som ett för »kalevalamelodin» utmärkande drag och som innebär, att förfrasen kadenserar på sekund och efterfrasen på tonika, också i samband med den allmänaste 4-accentiga formen (4 b); den poängteras bara inte, emedan sluttonerna är korta. Det är därför skäl att, isynnerhet som de svenska vaggvisornas melodier, på vilka Launis stöder sin låneteori, uppvisar 4-accentighet, undersöka, om hos både de 4- och 5-accentiga runomelodierna kan påvisas samma melodiska drag som annorstädes i de nordiska länderna och om dessa drag bildar en från de övriga klart avgränsad melodigrupp. För denna utredning är det estniska materialet ytterst viktigt därför, att det inte som det finska har några med avseende på formbyggnaden påvisbara föreningspunkter med ifrågavarande svenska melodityp.

Förutom vad som ovan framkommit vid behandlingen av melodiken framlägger jag i det följande ett på ett ganska omfattande material baserat urval av analyserade fall, som belyser den formella och melodiska utvecklingen. Jag fäster uppmärksamheten vid melodier, vilka börjar och slutar på tonika och vilkas förfras vid tvåfrasighet utgår på sekund. Ett viktigt kriterium är vidare det i melodins början förekommande språnget från tonika till dominant (1 > 5), som är ett för ifrågavarande svenska vaggvisa karakteristiskt kännetecken inom

¹ Nordisk folkmusik i Finland, i: Musik och musikinstrument (Nord. kultur 25), Sthlm 1934, s. 113 ff.

² Kalevalaseuran vuosikirja 15. Porvoo & Helsinki 1935.

pentakordets ram. I sammanställningarna är båda tonarterna, dur och moll, företrädade. Till sist följer några exempel på s. k. sekundrepris, varpå ungerska forskare riktat sin uppmärksamhet (se ovan).

ANALYS AV NÅGRA RUNOMELODIER

I betecknar enfrasighet, II tvåfrasighet, I—II dessas mellanform, därpå följande arabiska siffra accenttalet, T2 tvådelad och T3 tredelad taktart. Fraserna är åtskilda med komma och mellan taktfötternas siffterecken finnes ett mellanrum. En del halvmelismatiska fall har hänförs till de syllabiska. Hänvisningarna till melodiernas källor och texter återfinns i min originalartikel.

Ambitus 1—3, kadenston 1.

- | | | | | | |
|---------------|---------------|----|----|----|------------------|
| 1. Ingermanl. | I4 T2 dur: | 13 | 21 | 13 | 21. |
| 2. Finland. | I4 T2 dur: | 11 | 21 | 32 | 11. |
| 3. Estland. | I4 T2 moll: | 11 | 32 | 32 | 11. |
| 4. Estland. | I—II4 T2 dur: | 11 | 21 | 32 | 11, 33 22 11 11. |

Ambitus 1—4.

- | | | | | | |
|---------------|--------------|------|----|----|----------------------|
| 5. Estland. | I5 T2 dur: | 12 | 34 | 32 | 11. |
| 6. Ingermanl. | I5 T2 dur: | 13 | 24 | 31 | 2 1. |
| 7. Ingermanl. | I5 T2 moll: | 13 | 21 | 43 | 2 1. |
| 8. Estland. | II4 T2 dur: | 11 | 23 | 43 | 22, 33 22 11 11. |
| 9. Estland. | II4 T2 moll: | 11 | 22 | 11 | 23, 43 22 11 11. |
| 10. Estland. | II5 T2 dur: | 11 | 22 | 11 | 2 2, 33 44 33 2 1. |
| 11. Finland. | II5 T2 moll: | 1VII | 12 | 31 | 2 2, 43 2VII 32 1 1. |
| 12. Estland. | II5 T2 moll: | 11 | 23 | 23 | 4 2, 32 13 22 1 1. |

Ambitus 1—5.

- | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|--------------|----|----|-----|------|----|-----|------|------|----|-----|----|-----|
| 13. Finland. | II4 T2 dur: | 12 | 34 | 55 | 42, | 44 | 31 | 32 | 11. | | | | |
| 14. Estland. | II4 T2 dur: | 1 | 2 | 3 | 4 | 54 | 32, | 3 | 3 | 2 | 2 | 21 | 11. |
| 15. Finland. | II4 T2 moll: | I | 7 | VII | 12 | 54 | 32, | 44 | 52 | 31 | 21. | | |
| 16. Estland. | II4 T2 moll: | 12 | 32 | 54 | 23, | 54 | 32 | 11 | 11. | | | | |
| 17. Finland. | II5 T2 dur: | 12 | 34 | 55 | 2 2, | 42 | 31 | 2VII | 1 1. | | | | |
| 18. Finland. | II5 T2 moll: | 12 | 34 | 55 | 2 2, | 44 | 33 | 22 | 1 1. | | | | |
| 19. Finland. | II4 T2 dur: | 11 | 13 | 53 | 22, | 53 | 44 | 32 | 1. | | | | |
| 20. Estland. | II4 T2 dur: | 11 | 13 | 45 | 32, | 54 | 32 | 21 | 11. | | | | |
| 21. Finland. | II4 T2 moll: | 11 | 15 | 53 | 15, | 44 | 12 | 32 | 11. | | | | |
| 22. Estland. | II4 T2 moll: | 13 | 55 | 45 | 22, | 35 | 43 | 23 | 11. | | | | |
| 23. Finland. | II4 T2 dur: | 11 | 55 | 54 | 21, | 44 | 54 | 2 | 1. | | | | |
| 24. Estland. | II4 T2 dur: | 11 | 55 | 34 | 22, | 54 | 23 | 11 | 11. | | | | |
| 25. Finland. | II4 T2 moll: | 1 | 5 | 53 | 22, | 44 | 53 | 22 | 11. | | | | |
| 26. Estland. | II4 T2 moll: | 11 | 54 | 55 | 23, | 45 | 32 | 21 | 11. | | | | |
| 27. Finland. | II5 T2 moll: | 1 | 5 | 43 | 2 2, | 42 | 54 | 32 | 1 1. | | | | |
| 28. Finland. | II5 T3 dur: | 53 | 45 | 43 | 2 2, | 53 | 44 | 32 | 1 1. | | | | |
| 29. Estland. | II4 T2 dur: | 53 | 53 | 42 | 22, | 42 | 42 | 31 | 11. | | | | |
| 30. Finland. | II4 T2 moll: | 55 | 44 | 53 | 25, | 44 | 53 | 23 | 11. | | | | |
| 31. Estland. | II4 T2 moll: | 55 | 54 | 32 | 22, | 44 | 43 | 21 | 11. | | | | |
| 32. Finland. | II5 T2 moll: | 55 | 44 | 33 | 2 2, | 44 | 33 | 22 | 1 1. | | | | |

Den ursprungligaste bland våra runomelodier är den votiska, exempel 1, där av två identiska accentpar uppkommer en 4-accentig fras inom en *tre tonig ambitus*. Exempelen 2, 3 och 4 är uppenbara varianter, även om den 4:de är tvåfrasig. I de ingermanländska exemplen 6—7 med *fyr tonig ambitus* motsäges inte variantförhållandet av de motsatta tonarterna; till dessa ansluter sig setukesmelodin (5). De estniska exemplen 8—9 visar, hur förfraserna i någon mån kan avvika från varandra, medan efterfraserna överensstämmer nästan not för not. Vid en jämförelse av exemplen 9 och 10 ser man, hur nära en fyraccentig mollmelodi (9) och en 5-accentig durmelodi (10) kan stå varandra. Den senare åter är till sitt melodiska förlopp en nära släkting till den finska mollmelodien (11), som kan hänföras till fyrtonig ambitus, emedan endast den accentlösa tonen är ledton (VII). Det estniska exemplet 12 visar ett fall, där melodifrasen är 5-accentig, fastän runofrasen är 7-stavig; detta förhållande poängteras av kadensens oliktonighet (4_2) i förfrasen.

Bland melodierna med *fem tonig ambitus* bildar exemplen 13—18 en inbördes besläktad grupp, till vilken talrika varianter i såväl dur som moll kan påvisas i samlingarna, från Finland främst 5-accentiga melodier. Rörelsen i förfrasen stegras gradvis och tredje taktfoten uppvisar en höjdpunkt, dominant (5), från vilken man sänker sig till sekundkadens antingen genom mellanton (-toner) (13—16) eller också direkt (17, 18). Att märka är, att de 4-accentiga (13—16) uppvisar halvkadens i förfrasen; i de 5-accentiga blir kadenserna poängterade (17—18), och dessutom ser vi, att dur- och mollexemplen, av vilka den ena är från Ylistaro (Finland) och den andra från Kem-Karelen, till sin melodik är likadana. Nära till dessa ansluter sig för övrigt t. ex. »kalevalamelodin» hos Acerbi och Lönnrot. Till denna melodityp finns inte i Estland några 5-accentiga motsvarigheter.

En inbördes släktskap mellan dur- och mollmelodierna i exemplen 19—27 kan inte förnekas. Genom sin förfraskadens skiljer sig visserligen ett par melodier (21, 23) från de övriga. Denna grupp (19—27) ansluter sig till den föregående (13—18) såtillvida, att förfrasens tredje taktfot i allmänhet — utom i ett enstaka fall (24) — uppvisar dominant. Med denna bildar de föregående tonerna antingen en treklang (19—21) eller förekommer ett språng till dominant redan i början av frasen (21—27); språnget kan härvid »underlättas» av en ters-ton (22).

Exemplen 19—21 och 22—27 kan inte hållas strängt isär. Å andra sidan skiljer sig exemplen 19—20 från flere melodier i föregående grupp endast däri, att t. ex. i 13—14, 17—18 den accentlösa tonen i första accentparet förmedlar tonstegringen. Exempel 27 företräder en talrik variantgrupp, som ingår i samlingen »Karjalan runosävelmät» (De karelska runomelodierna). 4-accentiga motsvarigheter till denna finns både

i Finland (25) och Estland (26) och från båda dessa områden melodiskt identiska durmelodier (23, 24).

Ovan har vi huvudsakligen fäst avseende vid förfrasen. I melodier som utgår på grundton uppvisar *efterfrasen* sällan någon särprägel. Exempelen 13—18 och 19—27 skiljer sig med avseende på efterfrasen inte tydligt från varandra, fastän de omfattar både Finland och Estland. Den nedåtgående rörelsen är mer eller mindre slingrande (Finland: 13, 15, 21, 23, 25, 27; Estland: 22, 24, 26) eller också löper den gradvis eller nästan gradvis (Finland: 18, 19; Estland: 14, 16, 20); även imiterande tongångar i ters kan förekomma (17).

En säregen melodik uppvisar exemplen 28—32, där efterfrasen antingen fullständigt (29, 31, 32) eller ofullständigt (28, 30) imiterar den på dominant begynnande förfrasen. Vid fullständig imitation påträffas jämte sekundreprise även tersmässig (29).

Gränsen mellan melodier som börjar på grundton och sådana som börjar på dominant är i sångpraxis långtifrån klar. I ett par uppteckningar av enfrasiga melodier börjar sålunda sången på grundton, men i fortsättningen uppträder i stället dominant, t. ex. (KRSäv. 421, 422):

I5 T2 moll: 15 55 53 1 3

I5 T2 moll: 55 55 43 1 3

Resultatet av granskningen, som gällt både de finska och de estniska runomelodierna, kan sammanfattas sålunda:

1) Den enfrasiga melodins ursprungligaste form är ett repeterande accentpar; 2) de en- och tvåfrasiga melodierna ansluter sig nära till varandra; 3) de tretoniga, som visar en stegvis skeende rörelse, ansluter sig till de fyrtoniga och dessa till de femtoniga; 4) de 4- och 5-accentiga dur- och mollmelodierna ansluter sig i ovannämnda avseenden till varandra; 5) betr. de tvåfrasigas förfras: melodierna med stegvis skeende rörelse (13—18) ansluter sig till melodier med klangrörelse (19—22) och dessa åter till dem, vilkas början uppvisar språng, arten 1 > 5 (23—27), som i sin tur kan sammangå med den på dominant.

Vid behandlingen av formbyggnaden ovan hänvisade jag till den omständigheten, att till vissa 4-frasiga runomelodier besläktade former kan uppvisas på svenskt håll, varav sedan Launis dragit sin vittgående slutsats om ett låneförhållande. Jag väljer här några exempel av flera tillbudsstående. Med siffror återges melodierna till tre vaggvisor, av vilka den första är finsk,¹ den andra svensk,² medan den tredje är sjungen av en lappkvinna i Arjeplog.³

¹ KRSäv. 434 Norrmark, jmf. 435 Tottijärvi.

² Nyland V, B. Nyländska folkvisor. Ordnade och utgifna af Ernst Lagus. Nr 454 Borgå; jmf. nr 458, 461a, 461d, 463, 469, 475, 483, 485, 488, 492.

³ Landsmålsarkivet, i Uppsala, grammofonskivan nr 1469 A IV Arjeplog. — Tillägg år 1954: Denna variant står närmast den 'standardtyp', som anges av prof. Moberg (sid. 27).

Norrmark (Finl.): IV5 T2 moll: A: 11 55 53 2 2, B: 44 33 22 1 1,
C: 12 32 43 2 2, B: 44 33 22 1 1.
Borgå (svensk): IV4 T2 moll: A: 11 55 5 2, B: 44 52 3 2,
||:C: 31 23 43 2 :||, D: 54 32 1 1.
Sv. Lappmarken: IV4 T2 moll: A: 11 15 5 2, B: 45 53 2 1,
||:C: 33 2 55 2 :||, B: 45 53 2 1.

Melodierna ger otvivelaktigt intryck av att vara varianter. Visserligen förekommer hos Borgå-sångaren i B-frasen sekundkadens, men å andra sidan har den svenska lappkvinnan sjungit vaggvisan till den enkla texten *ajja vajja* (i C-frasen *ajja vaa*), och hennes melodi står den norrmarkska nära, vilken dock tillhör »Kalevalamelodins» rytmtyp.

Den naturliga slutsatsen blir, att den svenska vaggvisan — det till min disposition stående utrymmet tillåter inte medtagandet av flera jämförande exempel, vilket inte heller torde vara nödvändigt — har vandrat såväl till Finland som till svenska Lappmarken. Jag har redan tidigare i annat sammanhang hänvisat till, hur *Edvard Grieg* som tema i fjärde avsnittet i »Symfoniska danser» (op. 64) använder just en liknande melodi, naturligtvis i tron att den var norsk. Och när till denna grupp ytterligare är att hänföra en från 1200-talet härstammande fransk sång (se ovan), är det sålunda verkligen fråga om en expanderande melodi. Vidare ligger denna samma melodityp ytterst till grund för två som finska ansedda men egentligen från väster invandrade melodier, vilka ansluter sig till sångerna: »Mistäs tulet, kastas tulet» (d. ä. Velisurmaaja — Brodermördaren) samt »Läksin minä kesäyönä käymään».

Såsom vi redan konstaterat, uppvisar de 4- och 5-accentiga låtarna samma melodik. Detta gäller även melodierna med treväxlad rytm, vilkas fras — enligt I. Krohns teori 4-accentig, enligt Launis 6-accentig — vanligen antar formen b a a b a a. Bland runomelodier med denna rytm, vilkas texter innehåller både episkt och lyriskt stoff och vilka har upptecknats i olika trakter av Karelen, påträffas flera femtoniga på två fraser, vilkas början visar språng från tonika till dominant. Jag anför med hjälp av siffror tonerna till en enda variant, upptecknade av Lönnrot:

II4 T6 moll: 13 5 5 23 4 4, 32 3 1 23 1 1

Till denna ansluter sig mycket nära början av den vackra melodi, som vi känner till från Sibelius' *Kareliaouvertyr*. I somliga melodier är språnget direkt (1 > 5), i andra, såsom i vårt föregående exempel, sker språnget över en ters. Förfrasens kadens utgöres oftast av kvart (4), men stundom även av sekund (2). En melodik av detta slag uppvisar en kem-karelsk melodi (KRSäv. 651), som ansluter sig till texten »Iski tulta

ilman ukko» och som har en förvånansvärt likartad estnisk motsvarighet (ERVii. 1745):

Estland: II4 T6 moll: 11 5 4 43 2 2, 22 5 4 23 1 1
Karelen: II4 T6 moll: 13 5 42 43 2 2, 23 4 32 32 1 1

Då vi sålunda har bevis på, att de finsk-estniska tvåfrasiga runomelodiernas olika rytmtyper i början av den på sekund i moll utgående förfrasen uppvisar ett uppåtgående kvintsprång, så finns det ingen anledning att anse detta drag vara annorstädes ifrån och senare inkommet; det är ju dessutom inte alls någon märklig uppfinning. Detta är dock egentligen den enda naturliga tongång, som förenar de tvåfrasiga runomelodierna med de fyrfrasiga nordiska vaggvisorna.

För att visa, hur en för oss välbekant melodi sjungits långt borta i Volgaområdet, anför jag slutligen följande tjeremissiska exempel:¹

I svensk översättning har texten ungefär följande lydelse:

Jag vandrade över strömmande vatten :||
jag trodde jag var min fader, min moder till nytta.
Min fader behövde mig inte, ej heller min moder.
Jag vandrade genom brinnande eld,
jag trodde jag var min broder, min svägerska till nytta.
Min broder behövde mig inte, ej heller min svägerska.

I detta exempel motsvaras en runofras av två melodifraser, som tydligt avviker från varandra, t. o. m. med avseende på taktarten. Konsekvent uppvisar förfrasen 5/4 — den kan anses som 5-accentig, låt vara att de sista långa tonerna motsvaras av endast en stavelse —, efterfrasen 4/4. Melodin, som i upprepningarna något varierar bl. a. beträffande begynnelsetonen och på grund av texten även i fråga om taktfötterna, påminner överraskande mycket om den i Akaa (Finland)

¹ Robert Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. I. 3, nr 192, Wien 1926.

sjungna vaggvisan »Tuu, tuu tupakkirulla . . .» (jfr föreg. ex. 25 samt tredje raden från ordet *zäm*):

Finsk (moll): 1 5 53 22, 44 53 22 11.
Tjeremissisk: 11 1 55 5_2, 44 52 11 1.

I det senare exemplet sker kvintsprånget visserligen först mellan 2:a och 3:e taktfoten, men detta faktum är icke tillräckligt för att åtskilja melodier, i vilka det gemensamma melodiska draget dessutom utgöres av den viktiga sekundkadensen i förfrasen. Dock finnes mellan melodierna en mycket väsentlig skiljaktighet — motsättningen i fråga om taktarterna fann vi ovan vara utan betydelse —, näml. den, att den tjeremissiska melodin regelbundet uppvisar pentatonisk ambitus (1—2, 4—5) och sålunda saknar tersen. Melodin är tonalt sett tvetydig: den kan uppfattas antingen som dur eller som moll.

Ingen forskare vill väl påstå, att den nordiska fyrfrasiga diatoniska vaggvisemelodin vandrat ända bort till trakterna av Volga och där förkrympt och blivit tvåfrasig och samtidigt anpassat sig efter pentatonisk ambitus (jfr med varandra den lapska och den tjeremissiska melodin). På grund av föregående sammanställning antar jag för min del inte, att fråga är om ett samband, som går tillbaka till s. k. Volga-finsk tid. Här föreligger endast ett otvetydigt bevis på att ifråga-varande melodityp i sin gamla tvåfrasiga form kan vara inhemsk, såväl å ena sidan hos tjeremisserna som å andra sidan hos ester och finnar.

Jag har härmed kommit fram till den slutsatsen, att den tvåfrasiga »kalevalamelodins» såväl rytmtyp som melodik är eget gammalt arv. I vidsträckt bemärkelse omfattar »kalevalamelodin» flera melodityper jämte varianter, och dessa företräder bägge tonarterna, dur och moll, alldeles som den femsträngade kantelens stämning kom att gå än i dur, än i moll, beroende på den mellersta strängens tonhöjd. Strängt taget har »kalevalamelodin», bl. a. enligt våra kompositörers uppfattning, avsett en 5-accentig mollmelodi, vars förfras är av samma typ som i vårt första notexempel, medan efterfrasen något växlar. När vi till denna »kalevalamelodins» trängsta krets dessutom endast räknar de mollvarianter, i vilkas första accentpar den uppåtgående rörelsen sker stegvis (12 34 55 2 2), så kan vi konstatera, att denna melodi uppträtt enbart i samband med finsk runosång.

Tillägg år 1954

Det är kanske på sin plats att tillägga några ord till det föregående, vilka förorsakas av prof. Mobergs undersökning »Ro, ro till fiskeskär». Han säger (s. 28): »Kärnmotivet synes vara det markanta kvintsprånget i 1:a takten, vilket framträder mer eller mindre dominerande jämväl i vårt variantmaterial; resten av stollen är en stegvis återgång till tonika-planet». I hans melodiprov finnes flere som icke följer denna »regel». Detsamma bevisar några av mina föregående anmärkningar och not-exempel. Prof. Moberg frågar (s. 36): »kan denna vaggvisa kanske ha vuxit upp i vallätens höglänta vildmark?» Han framför ett jämförande notexempel (nr 42) till denna fråga. Å min sida skulle jag, på grund av det rika östersjöfinska tvåfrasiga melodimaterialet, icke vilja antaga att vare sig vallåtarna eller runomelodierna är folkmusikens urkälla. Både i sjungna herde- o. a. dyl. rop och i de instrumentala herdelåtarna förekommer samma melodik som i runomelodierna med text. Och vidare: till samma melodi har använts texter med olika innehåll, både epik och lyrik, såsom i »kalevalamelodin». Då en visa vandrar från ort till ort, från land till land, kan texten följa samma melodi, men ofta skiljer de sig från varandra, så att en melodi får en annan text och tvärtom. I det jag antar att den svenska vaggvisan har övergått till det finska språkområdet med egna texter, naturligtvis genom förmedling av den svenskspråkiga befolkningen, har jag fäst uppmärksamheten framförallt på den komplicerade formbyggnaden i melodierna. Eftersom parallellerna vad de melodiska detaljerna beträffar är påtagliga, blir lånehypotesen naturlig. Moberg liksom Otto Andersson konstaterar sammanhörigheten mellan den gamla franska och den svenska melodin. Det finnes legio av pentakordiska folkmelodier. Men det är just formbyggnaden som tvingar oss att antaga, att »Ro, ro till fiskeskär» står i samband med den medeltida franska visan. Att bevisa detta genom att peka på geografiska vägar lär dock icke vara någon lätt uppgift. Av prof. Mobergs slutsats framgår, att icke heller han ingått på närmare detaljer i det problemet.