

STM 1950

Två kapitel om svensk folkmusik

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.

TVÅ KAPITEL OM SVENSK FOLKMUSIK

AV CARL-ALLAN MOBERG

1. TONALITETSPROBLEM I SVENSK FOLKMUSIK¹

FÖRSTA GÅNGEN som mig veterligt tonalitetsproblem i svensk folk-musik diskuterats i någon tryckt publikation är i Carl Envallsons Svenskt musikaliskt lexikon, 1802, där det s.v. »National-Musik» bl. a. heter: »Dalkars-Wisan är (även) en sådan (scl. Provinsial-ton), och liksom flere Provinsers utur Moll; men det blir ändå svårt at neka, det den genuina Svenska National-musiken varit utur Dur. Ty om man någorlunda vil hafva afseende på trakterne kring Sigtuna och Upsala, der *Upsviarnes* rätta hemvist varit, så finner man dem ännu i dag äga sina mästa melodier och dansar med hufvudtonen i dur . . .² Sant är, at många toner också finnas i moll; men kan icke ordsaken dertil ligga i sammansättarens lynne, hans smak och andra tilfälligheter, emedan man vet at flere af desse molltoner icke äro så urgamle, utan til större delen sammansatte af Konung *Erik XIV* i des svårmodighets-dagar. Ordsaken til mångas moll-ton kan äfven finnas i ortens belägenhet och vallgångens enslighet, t. ex. *Daldansen*. Men hvad de allmännare högtidstoner hos Svenskarne angår, så gifva oss beskrifningarne om deras musiks styrka och munterhet, deras ramslag och dam-slag på harpa, som speltes med handskar, m. m., mycken anledning at tro det dur-tonen varit mäst rådande, såsom enligare med nationens glada och vanliga karakter . . .»

Då Envallson avgav sitt omdöme, hade folkmusikuppteckningsarbetet i vårt land ännu ej börjat på allvar. Han pekar visserligen på »en stor samling» visor och gästabudsdanser, som han själv hade lagt upp, men vi ha oss intet bekant om den, och tillräckligt stor för statistiska studier kan den näppeligen ha varit. Härtill kommer, att Envallson

¹ Framställningen utgör en något omarbetad gästföreläsning, hållen på Det musikvidenskabelige laboratorium vid Köpenhamns universitet den 9 dec. 1949.

² På grundval av sina studier av svenska folkinstrument som hummel och nyckelharpa vilkas tonförråd vore uppbyggt på en pentatonisk princip, fasthåller C. E. Södling i »Quenernas och Lapparnes Folkmusik» (handskr. från 1850—70-talen i Musikhist. Museet, Sthlm) vid riktigheten i detta Envallsons påstående. Så tillvida må det ju också vila på en korrekt iakttagelse som nyckelharpospelet har haft ett av sina starkaste odlingsområden i Uppland och det ju ej kan bestridas, att durmelodik ligger bättre till på dyl. tonredskap. I själva verket bestyrker iakttagelsen riktigheten i vårt påstående nedan s. 12.

tydiligen haft en förutfattad mening, som grundat sig dels på den segt kvarlevande och vulgariserade rudbeckianismen, dels på den nyare europeiska högrestandsmusikens tonartsetos. För de »yverborne gamble göther» kunde man ej rimligen tänka sig musik i vek moll- utan främst i kraftfull dur-tonart i enlighet med »nationens glada och vanliga karakter.»

Naturligtvis har denna durmentalitet sin bakgrund i den nyare konstmusikens beteende. Tiden hade runnit fort, sedan den kyrkotonalt färgade barocken släppt sitt grepp om den europeiska kultur-människan. I den nya instrumentalstilen härskade dur-moll-tonaliteten med en väldig övervikt för dur, som kanske på något sätt svarade mot det rokokograciösa och levnadslustiga, det naiva och optimistiska 1700-talet. Dock, därtill får jag återkomma senare.

Dryga 80 år efter Envallsons lexikonpublikation skrev en vetenskapligt skolad musikhistoriker, dr phil. Karl Valentin, i sina Studien über die schwedischen Volksmelodien (1885), i tonalitetsfrågan följande: »Es war von vorn herein anzunehmen, dass die Tanzmelodien in überwiegender Anzahl in Dur auftreten würden, da der Tanz schon an und für sich etwas Heiteres ist . . . Dass wir aber trotzdem so viele Tänze in Moll finden, deutet theils *auf den überhaupt zum düsteren Moll geneigten nationalen Charakter*, theils auch darauf hin, dass zu vielen dieser Tänze gesungen worden ist oder noch heute gesungen wird, und im Gesange war, wie wir bereits gesehen haben, in der schwedischen Musik die Molltonart stets vorherrschend.»¹

Huru motsatt resultat som de citerade skribenterna än ha kommit till om samma sak, så är den synpunkt de anlägga likväl densamma: de bedöma den svenska folkmusikens tonalitetsproblem med utgångspunkt från — låt oss säga — den wienklassiska musikens tonartsetos. Dur är styrkans och den friska dansglädjens tonart, moll hör på något vis samman med den svenska sommarnattens och de ensliga nejdernas vemodiga stämning.

Det är givetvis inte min mening att förlöjliga denna, visserligen en smula onyanserade men ganska naturliga syn på den svenska folkmusikens tonalitetsproblem. Men man kunde ju eljest tycka, att de mycket talrika exemplen på bröllopslåtar eller liknande festliga visor och stycken med utpräglad mollkaraktär borde ha givit anledning

¹ A. a., s. 56. Kursiveringen är min. — Jfr också i Folkmusik i Västergötland (Uppsala 1911) av lektor S. Landtmanson, s. 43: »Om våra svenska folkvisemelodier i allmänhet karakteriseras af en viss vek stämning, som särskildt framträder i den dominerande molltonen, så företräda våra dansmelodier af naturliga skäl ofta den ljusare och gladare sidan af folkkaraktären. Men i många af de bästa — och särskildt i de äldre — kommer molltonarten igen och ger oss dessa oförlikneliga toner, som kanske söka sin like i all världen, dessa äkta barn af den nordiska sommarnattens trolska, vemodiga stämning.»

till en smula begrundande eftertanke, om verkligen den högrestandsmässiga tonartsetos har ägt sin giltighet också hos nordisk allmoge. Inte heller behöver jag erinra denna tidskrifts läsare om, att den nyare diskussionen angående dur-moll-skalornas utveckling fört in en rad av för 1800-talet okända begrepp som viktiga faktorer i ekvationen — utan att man för den skull kan säga, att denna förts närmare någon lösning, ehuru de otvivelaktigt ha vidgat perspektiven på problemet. Uppmärksamhet förtjäna i detta sammanhang T. Norlinds hypoteser, för vilka han sammanfattande redogjort i sin lilla bok, Svensk folkmusik och folkdans,¹ och som han i allt väsentligt fasthållit vid i det arbete, varmed den förtjänte forskaren avslutade sin gärning, Bilder ur svenska musikens historia, Medeltiden (Sthlm 1947). — Vad jag själv har att säga i efterföljande framställning kanske inte heller kommer att bidra till lösningen av frågan men måhända åtminstone till diskussionen, i det att jag försöker närma mig problemet från ett helt annat håll än det vanliga och fasthålla vissa översiktliga drag utan att förlora mig för mycket i detaljer.

Jag måste nu till en början trötta läsaren med en smula statistik, eftersom jag har sökt skaffa mig en slags grund att stå på genom att behandla materialet i Svenska Låtar (= SvLå) statistiskt. Verket omfattar 7 909 nr, från vilka jag räknat bort 109 nr, där tonaliteten är vacklande av olika skäl, t. ex. en repris i dur och en i moll, eller där tersen än är stor och än liten inom samma slutna melodi. Återstå 7 800 melodier, vilkas tonalitet antingen kan sägas vara dur eller moll eller har en kyrkotonal karaktär, som möjliggör deras överförande till den ena eller den andra tonartsgruppen efter sedvanlig bedömning (dorisk och frygisk ton till moll-, lydisk och mixolydisk ton till durgruppen). Nu omfattar SvLå som bekant inte alla svenska landskap:² Gotland i söder saknas liksom Ångermanland, Västerbotten, Norrbotten och Lappland i norr. För ölandskapet ha vi emellertid som ersättning Fredins Gotlandstoner,³ en utomordentlig och rik samling; men vad de nordliga landskapen beträffar stå vi tyvärr inför en lucka, som dock i vårt sammanhang ej kan ha någon avgörande vikt, då dessa delar av vårt land till en viss grad falla utanför den egentliga svenska folkmusikprovins, vars tonalitetsproblem vi här studera. Fredins samling omfattar 727 nr, från vilka jag har räknat bort 5 på enahanda grunder som ovan.

¹ Natur och Kultur, Sthlm 1930. Jfr min kritik i STM 12 (1930), 171—76.

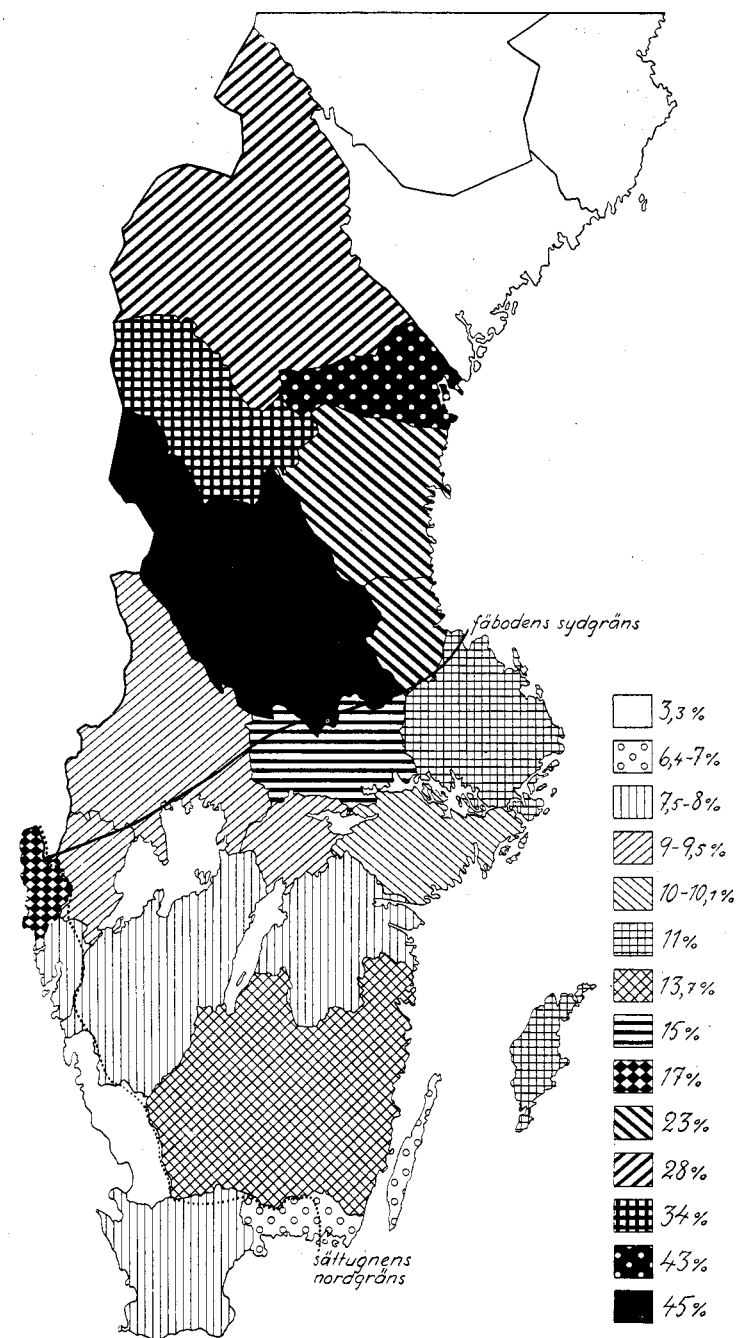
² 4 bd Dalarna (1922—26), 2 bd Jämtland o. Härjedalen (1926—27), 1 bd Medelpad (1928), 2 bd Hälsingland o. Gästrikland (1928—29), vardera 1 bd Värmland, Dalsland, Bohuslän och Halland, Västergötland, Närke, Västmanland, Uppland, Södermanland samt Småland jämte Öland och Blekinge (1930—35), 2 bd Östergötland (1936), 4 bd Skåne (1937—40).

³ Utg. i B-serien, bd 29, av Svenska Landsmålen (= SvLm).

Det visar sig då, att de skilda landskapen i vårt rike förhålla sig högst olika till de bägge tonartsgrupperna. Nästan helt durbetonat är Halland med bara 3,3 % moll, närmare halvt mollbetonat är Dalarna med 45 %. Åt en avgjord dursida luta också Blekinge, Öland, Öster- och Västergötland, Dalsland, Värmland och Närke, i vilka landskaps folkmusik mollprocenten ej överskrider 10 %, åt en avgjord mollsida däremot provinser som Medelpad, Härjedalen och Jämtland samt Gästrikland och Hälsingland, där procenttalen överskrider 20; övriga landskaps andelar svaja mellan 10–20 %. Jfr kartan å nästa sida!

Naturligtvis anmäla sig nu här åtminstone två viktiga reservationer, som jag vill försöka bemöta, så gott jag kan. 1) SvLå representerar i viss mån ett urval inom ett numera närmare tre gånger så stort material, vadan de procentuella värdena kunna tänkas förskjuta sig, därest hela materialet bearbetats statistiskt. Men häremot må invändas, att i den mån ett urval skett, detta är gjort efter grunder, som ej gärna kunna träffa tonalitätsstatistiken.¹ 2) I de skilda landskapen går en

¹ Då en belysning av denna fråga från Folkmusikkommissionens sida syns mig utomordentligt viktig, har jag bitt amanuensen vid Musikhist. museet i Stockholm, den förtjänte utgivaren av SvLå, Olof Andersson, om närmare upplysningar rörande editionsprinciperna. Andersson svarar i ett utförligt brev (30/8 50) bl. a. följande: »Nils Anderssons plan vid utgivandet av SvL var i stort sett att först och främst trycka allt som han och hans närmaste medhjälpare upptecknat i fältet, dvs. den då ännu levande traditionen. Vid uppteckningen och sedan vid urvalet av det som skulle tryckas följdes principen att som gräns sätta 80-talet, som i största allmänhet utgör en övergång till de melodi- och dansformer — polka, masurka, schottis (med några få undantag), nyare valser av bostontyp etc. — som vi med ett ord benämner nittiotalsmusik eller, som Ungdomsringen dumt nog döpt den till, »kulturell dans». Vad redigeringen beträffar ville han, att spelmännens repertoar skulle framläggas i den ordning låtarna upptecknats, detta för att ernå större omväxling, och i motsats till det system som använts av åtskilliga utgivare före honom, t. ex. Fredin, som i Gotlandstoner satt varje låttyp för sig. — Utom de direkt upptecknade melodierna bestod materialet av en procentuellt stor samling insända bidrag och förvärvade handskrifter och spelmansböcker från 1700- och 1800-talet. Det var Nils Anderssons mening att trycka vad som han fann värdefullt av detta. — Detta var ... de allmänna principer han ämnade följa, och när jag vid hans hastiga död kastades in i redigeringsarbetet hade jag intet annat val än att följa dessa principer. Han hade vid sin bortgång färdigredigerat 90 melodier av första dalahäftet med början av dess nordligaste socken. Materialet från Dalarna består så gott som uteslutande av direkt upptecknade melodier, liksom i Jämtland-Härjedalen och Medelpad, och någon annan ordning än den rent geografiska — med Dalarna från norr till söder och Jämtl.-Med. från väster till öster — har jag ej följt. Denna geografiska anordning har f. ö. använts även för övriga landskap. — Först när jag kom till Hälsingland uppstod frågan vad och hur mycket som borde tryckas av det samlade materialet. Härifrån hade vi en hel del intressanta spelmansböcker eller avskrifter av sådana som Nils Andersson låtit verkställa. Mycket av detta härstammar från 1700-talet, vilket jag mer och mer kom underfund med vid redigeringen. Jag tog ut vad jag fann värdefullt i musikaliskt och andra avseenden. Dessa handskrifter, som till största delen ägts av spelmän, kan dock inte alltid



Översikt över mollfrekvensen i »Svenska Låtar».

god del av melodimaterialet tillbaka på enskilda spelmän, med vilkas individuella musikalitet man måste räkna. — Sant. Men just detta stöder på sitt sätt statistiken. Dessa storspelmän förkroppsliga s.a.s. en hel bygds musik.¹ Gång på gång visar det sig, att somliga spelmän varit övervägande dur- och andra moll-spelmän. Nils Andersson framhåller upprepade gånger, att de äldre spelmännen vanligen men förvisso ej alltid varit bärare av en moll-artad repertoar, som de yngre skulle ha »durifierat», och denna durifiering har satt tydliga spår efter sig i de talrika svävande terser, som möta i uppteckningarna.² En storspelman trycker sin stämpel på yrkeskolleger och lärjungar även ifråga om tonartsmässigheten, vilken blir s.a.s. ett *stildrag vid sidan av andra*. Det gäller m.a.o. ej endast stråkteknik och frasering, de karakteristiska formerna och dansslagen, utan också *tonalitetstypen*.

Låt oss skärskåda några typiska fall. I Enviken i Dalarna fanns det bl. a. två utomordentliga spelmän, Vilhelm Hedlund i Klockarnäs och smidesmästare Johan Berg i Björkboda. »Få spelmän torde kunna uppvisa så många spelkunniga medlemmar i sin släkt som skomakaren Vilhelm Hedlund» skriver Olof Andersson.³ »Fadern, Daniel Persson, f. 1844, d. 1892, var skollärare och storspelman, farfadern, Jon Danielsson, f. 1813, och dennes fader, Daniel Andersson, voro klockare i Enviken och tillika skickliga spelmän. Daniel Andersson skall ha lärt spela av en faster, som ansågs vara socknens på den tiden förnämsta brölloppsspelman. Även på mödernet fanns musikaliskt påbrå . . . » Hedlund (f. 1868) hade därjämte en rik repertoar av låtar och visor, som han lärt sig under sin samvaro med en berömd allmogesångare vid namn Peter Ala. Av hans 42 nr (i SvLå) äro endast 4 durmelodier eller egentligen blott 3, ty i ett fall är det endast sista repriserna i en vals som går i dur. Detta gör blott 7—8 % dur! Men redan den i samma geografiska område verksamme smidesmästaren Bergs repertoar visar

anses höra till det landskap, varifrån vi fått dem, i sht när det gällde de äldsta melodierna, ty en viss procent, jag tror omkr. 50, finner man även i andra böcker från andra landskap. Alltså kan man säga, att denna huvudstomme är allmän egendom. Ofta äro melodierna korrekt byggda och de flesta synes ha sitt ursprung från musikbildade personer (det rör sig här om polskor och kontradanser), vilket är förklarligt då dessa danser användas lika mycket i de högre kretsarna. — För oss, dvs. Nils Andersson, Folkmusikkommissionen och mig, var huvudsaken att lägga fram detta material i så noggrant skick vi kunde, för att det bl.a. skulle tjäna som förstahandsmaterial för vetenskapen, och det var kanske lika bra att vi, musikvetenskapligt oskolade, ej sökte inpassa verket efter, som det senare kunde visa sig, mer och mindre lämpliga normer.»

¹ C. W. v. Sydow skriver, »Om traditionens spridning» (1932), s. 321: Varje särskild tradition har sina bestämda traditionsbärare, som blott utgör ett fåtal av hela socknens befolkning.

² Jfr N. Andersson, Skånska melodier, musik och danser (SvLm XIV, 2), s. 3.

³ SvLå, Dalarna, bd IV, s. 126.

en helt motsatt bild. F. 1872 spelade han mycket på bröllop tillsammans med en något yngre broder. I släkten fanns det längre tillbaka spelmän — farfadern, Berg Erik Olsson, f. i början på seklet, lär ha varit mycket skicklig, och en del av dennes låtar traderades alltså av den yngre. Men om honom skriver nu Olof Andersson: »Berg hade ingen enda melodi i molli, och varken stråkföringen eller spelsättet i övrigt påminde mycket om de gamles spel . . . Många av hans polskor äro av utpräglad sextondelstyp, och enligt Bergs utsago skulle dessa ha införts av farfadern från Hälsingland.»¹

Skånes ojusterade mollprocenttal 10,1 ter sig väl högt i förhållande till nabolandskapens. I Skåne-banden ingå emellertid 181 nr ur violinisten John Enningers samling, som är mycket äldre än övriga uppteckningar från landskapet. 37 äro mollmelodier, mest folkliga koralvarianter, som i regel utgå från mollartade koraler. Nära 27 % av hela det skånska mollförrådet härrör från Enningers samling. Även han hade f.ö. klart för sig, att i äldre tid folkmusiken använde mollliknande tonarter i mycket större utsträckning än senare.² Utmönstra vi hans bidrag ur Skåne-banden, sjunker mollprocenten till 8, dvs. ansluter sig väl till grannlandskapet Blekinges, medan den skiljer sig klart från Smålands, vilket ej är överraskande. Kartans streckning anger 8 %.

Även Bohusläns procentsats förtjänar en kommentar. Närheten till det folkmusikaliskt konservativa Norge gör sig här uppenbarligen gällande, liksom språkforskarna konstaterat ifråga om ortnamn.³ Gullmarsfjorden har sedan gammalt utgjort en viktig kulturgräns mellan en nordlig dialektgrupp i anknytning till sydöstnorska mål och en sydlig i anslutning till västgötska.⁴ — Å andra sidan synes Dalsland med sin ringa mollprocentsats av knappt 9 strida mot antagandet, att Norge skulle göra sig märkbart med mollinfluens; men i själva verket har landskapets kultur kommit övervägande från Västergötland, med vilket det historiskt är nära förbundet; dalsländskan (eller dalbomålet) betecknas av fackmännen såsom avgjort svenskt, närmast götiskt.⁵ Dock uppträder ett förhållandevis starkt inslag av moll inom Sundals hd mot västgöta-gränsen (20 %), å andra sidan ett be-

¹ SvLå, Dalarna, bd IV, s. 142.

² SvLå, Skåne, bd II, s. 141.

³ Jfr Hj. Lindroth, Bohuslänska ortnamn och bohuslänsk bebyggelsehistoria (Göteborgs och Bohusläns Fornminnesförenings Tidskrift 1945, tr. 1946), s. 44 f, 54, 68, 93.

⁴ Jfr Hj. Lindroth i »Sverige. Geografisk-topografisk-statistisk beskrivning», Sthlm 1908—24, 3, 734 ff.; A. Janzén, Vokalassimilationer och yngre u-omljud i bohuslänska dialekter, Göteborgs Vetenskaps- & Vitterhetssamhälles Handl., följd 5, ser. A, bd 3: 5 (1933), s. 9, 16 ff.; dens., Studier över substantivet i bohuslänskan (ibid., bd 5: 3, 1936), s. 2 f.

⁵ Jfr E. Noreen, Ärtemarksmålets ljudlära I.

tydligt svagare (14 %) i nordöstra hörnet mot Värmland resp. i Nössemark mot norska gränsen. Men även här kunna numera okontrollerbara spelmanstraditioner ha gjort sig gällande och förvirra bilden.

Jag har med dessa små kommentarer till landskapens moll-procent-siffror velat påpeka, att jag är väl medveten om, att de statistiska siffror som här givits, äro relativa och behöva noggrant bearbetas för att bli mera tillförlitliga. Även de stickprov jag gjort genom att granska de enskilda spelmansrepertoarer som ingå i statistiken tyda på, att siffrorna skulle bli än mera slående, om de på detta sätt bearbetades.¹

Man frågar sig då givetvis, i vilket avseende det statistiska material som framlagts här ovan skulle kunna anses slående, och härtill vill jag svara: jo så, att *mollprocentsatsen synes vara i viss mån geografiskt betingad*. Ju längre norrut mot Lappland eller ju längre inåt från kustlandet eller från det öppna slättlandet man kommer till otillgängligare delar av Sverige, desto större är mollprocentsatsen. För hela landet gäller ungefärligen, vad violinisten och upptecknaren Karl Sporr skriver i SvLå om sina uppteckningar i Dalarna:² »Numera tyckas durtonarterna ha tagit överhand, och endast av de gamle kan man ännu få höra några mollmelodier. En del äldre låtar ha förvanskats och så småningom övergått från moll till dur. I södra Dalarna kan man sålunda få höra melodier i ren durart, som i övre Dalarna återges i moll eller i kyrkotonarter eller efter den svävande tonskalan.» Låt oss t.v. nöjas med detta omdöme.

I vår sålunda kommenterade statistik ha vi tagit hänsyn till SvLå såsom ett odelbart dokument rörande svensk folkmusik. Men inom dess gränser rymmes ett rel. rikt differentierat material, bl. a. också vokala eller kvasivokala stycken av skilda slag, vallåtar och därmed närbesläktade visor (jfr följande kapitel), kärleks- och skämtvisor, polske-

¹ Ett par exempel: i Halland möta vi en spelman vid namn Karl Stenström i Svenstorp, Ettra, f. 1874, elev till en gammal blind Halmstad-spelman, J. Fr. Andersson, gemenligen kallad Blinde Johan (1828—92). Bland hans 26 nr i SvLå uppträder en enda mollmelodi, om vilken kommentaren upplyser, att den »spelades av en dalmas, bosatt i Halmstad. Stenström trodde ej, att den var en Hallands-polska.» Nej, det ligger rätt nära till hands att gissa så redan på grund av molltonarten. — I 2:a bandet av Östergötlands låtar förekomma endast 22 mollmelodier av 205 nummer, dvs. knappt 10 %. Det kan vara av ett visst intresse att granska några av dem. Spelman A. Manneberg i Kisa står för 4 av de 22. »Under några års vistelse i Dalarna, bl. a. i Särna och Idre s:nar, kom Manneberg i personlig beröring med dessa traktens spelmän ... Deras (scl. de mannebergiska låtarnas) släktskap med Dalalåtarna är omissskänlig, och man spårar i dem det inflytande Dalaspelmännen och deras musik utövat på Manneberg under hans vistelse bland dem» skriver O. Andersson. 4 av 11 låtar av M. gå i moll, dvs. 36 %. — Av de 207 numren i Södermanlandsdelen äro blott 21 mollmelodier, dvs. c:a 10 %. Med 2 av de 21 har C. Pettersson i Stora Malm bidragit, den ena av dem en polska, härstammande från en *dalkarl*, som besökte föräldrarnas gård i socknen; osv.

² SvLå, Dalarna, bd IV, s. 151.

trallar, de sistnämnda uttryckligen rubricerade såsom visor, ehuru texten gått förlorad av någon anledning, koralvarianter o. dyl. Särskilt vallåtarna vill jag här fästa uppmärksamheten vid, ty de ha — som vi längre fram skola beröra — ett speciellt värde för utforskningen av vår svenska folkmusik. Även om nu gränserna kunna vara flytande mellan olika typer av folkliga vokalstycken, så tror jag ej, att det har haft någon menlig inverkan på vår statistik. Om jag räknat rätt har SvLå publicerat 442 dylika melodier, av vilka något mer än hälften eller hela 232 nr falla enbart på Dalarna. Bland dessa 442 nr är mollprocenten så hög som c:a 62, motsvarande c:a 275.¹ Härtill sluta sig nu Gotlandstoners 213 visor och sånglekar, av vilka 48 äro mollartade, dvs. 22½ %; men ytterligare böra räknas dit 5 nr bland de instrumentala, ursprungligen vokala och alla i moll, sålunda 53 av 218, dvs. drygt 24 %.

Denna nya statistik visar nu, att Bohuslän, Småland, Gästrikland, Hälsingland och Dalarna samt Gotland proportionsvis äro rikare på vokala eller f.d. vokala nummer av de typer som nämnts än övriga landskap, medan Blekinge och Halland ej kunna bidra med ett enda nr. Se vi på mollprocenten för dessa proportionstal, få vi en rangordning mellan landskapen, som i stort sett överensstämmer med den vi ha meddelat för SvLå:s *hela* material. Halland—Blekinge—Öland lyser helt med sin frånvaro, Skåne, Väster- och Östergötland, Värmland, Södermanland och Dalsland äro svagt företrädda, men Västmanland, Härjedalen, Uppland och Jämtland, Medelpad, Gästrikland, även Närke och Gotland visa högre värden; en höjdpunkt uppnå Hälsingland och Dalarna. Också Småland och Bohuslän ha ryckt högt upp.

Vad jag tror att man kan våga antaga på grundval av dessa nya siffror² är, att det synes föreligga ett inre samband mellan å ena sidan mollfrekvensen i landskapet med hänsyn till samtliga därifrån upptagna folkmelodier (i SvLå) och å den andra kvarlevorna av en *vokal uppförandepraxis*. Denna vokala och mollartade sångtradition har emellertid trängts undan steg för steg till allt avlägsnare eller av andra geografiska skäl allt otillgängligare och glest bebyggda områden av en *söderifrån och från kusttrakterna framträngande, vanligen instrumental och durbetonad melos*.

¹ Statistiken är här bearbetad så, att Enningers material ej inräknats i Skånes andel, ej heller de 18 melodier i Östgöta-delen, vilka insändes som svar på Mus. Akad:s vädjan år 1878 om uppteckningar av folkmusik. — Om molltonartens dominans i vokalmusik, jfr Valentins uttalande, cit. ovan, s. 6.

² Mollprocent hos *proportionstalen*: Öland—Halland—Blekinge 0, Västergötland 0,42, Skåne 0,84, Östergötland 1,14, Värmland 1,4, Södermanland 1,60, Dalsland 1,61, Västmanland 1,66, Härjedalen 2,00, Uppland 2,20, Jämtland 2,25, Medelpad 2,40, Närke 2,60, Gästrikland 3,3, Småland, 4,16, Bohuslän 4,40, Hälsingland 6,20, Dalarna 11,68 %.

De svenska böndernas dans har av ålder varit den välkända och likväl ur forskningssynpunkt så mystiska dans som benämnes *polska*. Nils Anderssons samling omfattade ej mindre än 5 400 sådana, men f.n. finnes det c:a 20 000 polskor registrerade på Musikhistoriska museet i Stockholm. Här måste framför allt en statistik över frekvensen av denna dans i olika landskap onekligen vara av särskilt intresse — medan en tonalitetsundersökning av själva polskematerialet av lätt insedda skäl härvidlag är skäligen överflödig — och den meningen hyste också framlidne museilektor Ernst Klein, som vid tiden för sin död korrekturläste en uppsats »Om polskedanser», vilken senare inflöt i Svenska Kulturbilder, bd 5 (1937). Klein ger med temperamentsfull överdrift inte ett öre för allt vad som skrivits om polskan i Sverige incl. det av Tobias Norlind, som ju dock ägnat den nästan en hel liten bok.¹ Och man är benägen att såtillvida ge Klein rätt däri, som Norlind uppenbarligen lagt alltför mycken vikt vid *termen* polska och — som polskeforskningen i gemen — (i anslutning till Adolf Lindgren)² vid de melodifigurativa variantgrupperna, 1/8-, 1/16- och triolpolska,³ medan han alltför litet eller alls icke tagit hänsyn till dansens koreografiska och sociologiska struktur, som Klein ägnat sitt huvudintresse.⁴

Kleins resonemang gör det alltså naturligt för honom att på grundval av SvLå upprätta en statistik över polskemusikens frekvens i de olika svenska landskapen. Han kommer härvid till ett märkligt resultat: medan frekvensen är *under* 50 % i Skåne, Blekinge, Halland, Bohuslän och på Öland och Gotland, stiger den till 50 å 60 % i Dalsland, Västergötland, Västmanland och Uppland, till 60 å 70 i Södermanland, Värmland och Småland, till 70 å 80 % i Östergötland och Närke (el. snarare Örebro län), till 80 å 90 i Gästrikland, Hälsingland, Dalarna, Medelpad och Jämtland, och till över 90 % i Härjedalen.

¹ Studier i svensk folklöre (Lunds univ. årsskr., N. F. Afd. 1, bd 7, nr 5), Lund 1911, ss. 339—400.

² SvLm XII: 5, Om polskemelodiernas härkomst. — Grupperingen efter rytmisk utgestaltning uppställde J. Bagge, som 1883 meddelade den brevedes till K. Valentin för hans diss. i Leipzig, Studien über die schwedischen Volksmelodien, 1885.

³ Enl. Norlinds mening är den polska som utvecklas under 1700-talet bland allmogen och som vi brukat uppdelat i de tre grupperna efter dess rytmisk-figurativa beskaffenhet en produkt av såväl menuetten som polonäsen. De rytmisk-figurativa förändringarna ske efter 2 linjer, dels som en strävan att genom 1/16-figurering el. omformning av rytmen  till idel trioler *utjämna* det rytmiska

flödet, dels genom punktering utvinna ännu *skarpare* markerad rytmik. Ingen forskare synes dock ha tänkt på, att 1/16-figurerna i många fall äro det naturliga resultatet av den jämntaktiga fördansens omformning i proportio tripla, såsom framgår av t. ex. den ålderdomliga »brudedansen» på den bohuslänska »Håttebygden», som R. Dybeck publicerat,

⁴ Före Klein har Richard Steffen (SvLm XIV: 1, 1898) uppehållit sig vid polskans koreografiska och sociologiska struktur liksom han betonat dess uppkomst ur den *sjungna låten*.

Även Klein har frapperats av dessa siffror:¹ »Av stor betydelse är» skriver han, »att lågfrekvensområdet, under 50 % (av polskor) ligger i de *gamla danska landskapen jämte Öland och Gotland*. Det överensstämmer också med nordgränsen för »sättugnen» (Sigurd Erixon). Två sådana bevis för den gamla politiska gränsens betydelse ha onekligen förmågan att bestyrka varandra. Vad särskilt polskan beträffar är förhållandet så mycket märkligare som det måste visa på en skillnad vilken bestått *före* Roskildefreden och före den tid, då ordet polska blev brukligt i Sverige. Den kulturgräns som betecknar fäbodväsendets nuv. sydgräns är i det hela taget sydgränsen för polskornas högfrekventa område, över 80 % av samtliga danser. Att fäbodgränsen betyder en kulturgräns av djupt ingripande art vet var och en. Att polskorna i de områden där människor bevarat ett konservativt, nästan urtidsmässigt ekonomiskt system, på en gång behärska nästan all dans, kan ej vara någon tillfällighet.»² — Men Kleins polskesiffror äro av ett alldeles särskilt intresse i vårt sammanhang, ty de uppenbara i stort sett *samma relationer mellan de olika landskapen som procentvärdena i vår tonalitetsstatistik*. Inte minst intressant är, att de största värdena i bägge fallen härröra just från de landskap, Jämtland—Härjedalen, Medelpad och Dalarna, vilkas låtmaterial i SvLå (enl. O. Anderssons uttalande, ovan s. 8, fotn. 1) nästan undantagslöst vilar på en särskilt fast traditionsgrund, dvs. Nils Anderssons och hans medhjälparens fältarbete.

I ljust av dessa små statistiska utredningar, som alla peka åt samma håll — med reservation för en del event. förskjutningar av proportions-talen — förefaller det rätt sannolikt, att det består något inre samband mellan följande sociologiska och musikaliska faktorer: 1) fäbodväsendets samhällstyp, 2) den ålderdomliga vallsången och dess närbesläktade repertoar (jfr den härefter följande uppsatsen!), 3) en nationell dans som får namnet polska, 4) en mollartad tonalitet. I samband med den ekonomisk-sociala och kulturella omvandlingsprocess som Sverige undergått i nyare tid trängdes det urgamla samhällssystemet alltmera tillbaka till nordligare och otillgängligare trakter och med det *även dess musikaliska idiom*.

Skulle man kunna tänkas ha rätt i denna förmodan, så vinner onekligen den gamle Haeffners ryktbara hypotes om den mollartade »nordiska tonskalan» — d-e-f-g-a-b*-c*-d' — med »svävande» b och c för-

¹ Klein gör en särskild kommentar till den överraskande låga procentsiffran för Värmland: den procentsatsen förryckande höga valsfrekvensen beror *uteslutande* på ett enda område, ett av de under 1700-talets slut och 1800-talets förra hälft öppnade bruksdistrikten i förut obebodda trakter. Polskan överväger eljest överallt, t. o. m. i 1600—1700-talsbrukens bygder utefter Klarälven.

² A. a., s. 286.

nyad aktualitet, så mycket hellre som talrika iakttagare efter hans tid, yrkesmusiker och melodiupptecknare, oberoende av varandra konstaterat förekomsten av svävande sext och septima i mollartade melodier men däremot — åtminstone vad sexten beträffar — aldrig i durartade, där i stället kvarten men möjligen också septiman visa tendenser att sväva och närma sig den överstigande. Allt tal om, att de nämnda svävande tonstegen skulle bero på falskspelning och bristande gehör — såsom en generell tolkning av deras existens — är (åtminstone enligt min mening) exempel på vad Curt Sachs en smula sarkastiskt brukat kalla för »plausibla» förklaringar, som sakna bevisvärde.¹

Men bakgrunden till Haeffners tonskala var som bekant den då återupptäckta nordiska medeltidsballaden, som i några sannolikt ganska enstaka och kanske folkligt mer eller mindre starkt omformade melodier levde kvar bland allmogen, men inte någon autokton melos, som är hållbar som grund att bygga några tonalitetsstudier på. Det förefaller däremot sannolikt, att *vallåts*uppteckningarna skulle kunna ge säkrare utgångspunkter för en behandling av tonalitetsspörsmålen, fastän även detta material i flera hänseenden är osäkert och rätt magert. Vallåtarnas starka ändamålsbundenhet i ett ganska rikt differentierat näringsfång efter urgamla, fasta traditioner och inom områden, som sist och svagast av alla i landet ha påverkats från stadssamhällenas civilisation, *måste ovillkorligen ge denna slags musik särskilt stor betydelse som exponent för en gången tids musikaliska struktur*. Det ligger nära tillhands att betrakta fäbodens musikaliska organisation som en kvardröjande reflex från ett skede i svensk folkmusik som vi på annan väg aldrig skulle kunna rekonstruera.²

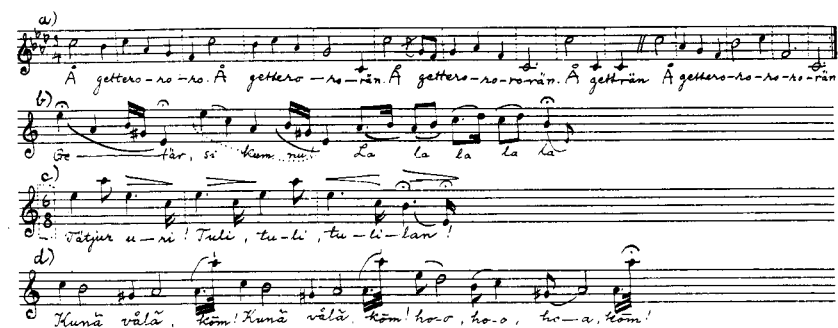
För ett mera ingående studium av vallåtarnas struktur räcker likväl icke det i SvLå publicerade materialet av denna typ. I efterföljande framställning stöder jag mig dessutom bl. a. och huvudsakligen på Richard Dybecks uppteckningar.³ Även en förberedande granskning av dem ger vid handen, att de i likhet med mycken annan ålderdomlig musik äro uppbyggda kring skelettintervaller (Gerüstintervalle), vanligast kvarter, kvinter och ibland oktaver, och i huvudsak med *fallande rörelsetendens*.⁴

¹ Jfr t. ex. Vergleichende Musikwissenschaft (Lpz. 1930), s. 10.

² Utförligare om vallåtarna och med dem förknippade problem hoppas jag få tillfälle att uttala mig i en studie som publiceras på annat håll.

³ Jfr Dybecks publikation Svenska vallvisor och hornlåtar med norska artförändringar (Sthlm 1846), talrika prov utströdda i hans tidskrift Runa (1842—50, 1865—76) och bland hans kvarlämnade uppteckningar i Vitterhetsakademiens bibliotek (Folk-lore I—V). Betr. andra vallåtssamlr (utom SvLå) må hänvisas till min kommande studie.

⁴ En fallande rörelsetendens uppenbara också de flesta av de av Gösta Ullberg upptecknade »Köuklåtar från Klövsjö», (Jtlnnd), publicerade i tidskr. »Jämten» 1925, ss. 40—49.



- a) »Då man lockar getter» uppteckning av S. H. Vagenius i Jämtland. Folk-lore V, bl. 359 och i Folk-lore IV (Vagenius' saml.), tr. i Runa 1847, vallåt 5.
b) Getlock från Vänjan. Uppteckn. av R. Dybeck i Folk-lore III, Elfdalen—Vänjan 1.
c) Tack-lockning från Mora s:n. Uppteckn. trol. av R. Dybeck. Folk-lore IV, Mora.
d) (Ko-lockning) från »Rättvik, Lerdal, Disma-Kari. 21/7 —51.» Uppteckn. av R. Dybeck i Folk-lore III, Rättvik 1.

Inte minst den fallande rörelsetendensen kan vara värd att uppmärksamma särskilt noga, ty man har möjligen däri ett stilmedel att bestämma de uppteckningar som återge en ursprunglig vokaltradition; i följ. mel. kan man anta instrumental tradition med stigande tendens:



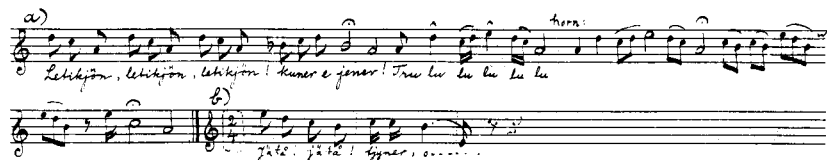
Från Hallens s:n i Jämtland.

»Ofvan stående är de jämtländska vallflickornas vanliga tonsats, hvilken de utveckla i enlighet med de ord, deribland namn på kor, får och getter, som hvar och en har att inlägga i sången.» — R. Dybecks handstil, upptecknare ej angiven.

Folklore V: bl. 26 (Jämtl.)⁵

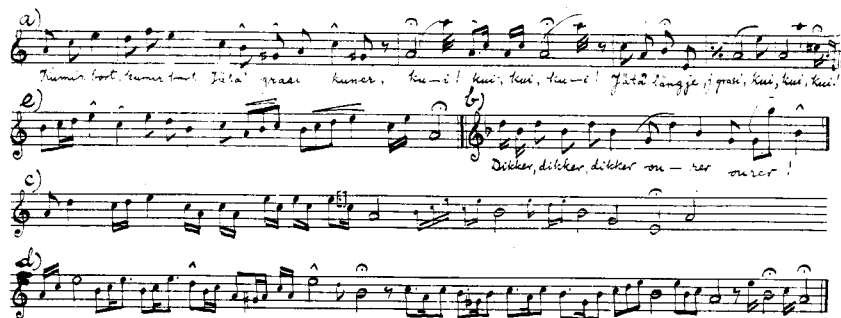
I de korta ropartade låtarna utgöra skelettintervallerna nästan hela utrustningen med rel. få »pien»-toner. Dessa, intervallerna utfyllande och avrundande, toner bilda sällan en oktavskala utan vanligen tetra- eller pentakord, som ibland ha en om pentatonik erinrande anläggning: e' d' h (b) a e eller e' c' h a e jämte en eller annan språngton i höjd eller djup, varvid (mese) a i regel spelar rollen av en slags tonika, ibland försedd med en stigande ledton:

⁵ Uppteckn. förefaller ej helt trovärdig. Den borde ha skett i d-moll, antagligen med svävande sext (h²!). Ciss² i takt 1 skall givetvis vara en åttondel, såvida ej a¹ avsetts dubbelpunkterad. Sextondelstriolerna verka tvivelaktiga. Jfr t. 4 och 7. Kanske a² är 1/4 i takt 4, följd av 2 åttondelstrioler, om man nu överhuvud bör eftersträva 4/4-taktschema.



a) »Letikjön». När ko kommit från främmande Fäbo, att derom underrätta. Rättvik. Västbär'g by. Bud And. Ersson (vallpojke). 26/7 —51. R. Dybecks uppteckn. i Folk-lore III, Rättvik 3. b) Efter Karin Andersdotter i Lok, Heden, Våmhus. Folk-lore II: Wall-låtar 4.

Liksom i jodlingen är det harmonikala draget framträdande och ger från vår tonartsuppfattnings synpunkt sett melodiken en färgning av moll; och det är denna karaktär hos de svenska vallåtarna i gemen som gör, att jag i statistiskt syfte har tillåtit mig att räkna med dem som en slags mollgrupp utan att fördenskull betrakta dem som sådana eller ens som föregångare till detta tonsläkte. — Jag har vågat göra det också därför, att jag ej kunnat förneka, att det ligger något slående riktigt i Curt Sachs en smula chockerande och fränkt utslungade påstående, att det karakteristiska och egendomliga för europeisk folk-musik är dess harmonikala tersuppbbyggnad — på »vägen mot dur och moll» — som är så starkt utpräglad, att europeisk folk-musik i stor utsträckning rent av synes *negligerat* oktavintervallet.¹ Jag ger här några få exempel på denna harmonikala tersuppbbyggnad, vilka slumpvis gripits ur mig tillgängligt material:



a) »Kolåt». — Färnäs. Britt-Maritta 12/7 —51. — 19/7 —51: Svarnos Kersti. (Blyertsrättelser av nottexten kunna möjligen hänföra sig till det senare uppteckningstillfället.) Uppteckn. av R. Dybeck, Folk-lore III, Mora 6. Tryckt version i Runa 1865: 12 och Sv. Folkvisor 2: 66. — Jfr ex. d fr. Rättvik, s. 17.
b) »Tack-lock». Uppteckn. av R. Dybeck i Folk-lore III, Orsa och Skattungene 9.
c) »Kuleken. Om morgnarna, när de gå vall (horn). Västbär'g. Vallpojken Bud And. Ersson (20/7) [1851].» Uppteckn. av R. Dybeck i Folk-lore III, Rättvik, Hornlåt 7.
d) »Hornlåt». — Åsen. Flickan Justn Antsdotter. 11/7—51. Uppteckn. av R. Dybeck i Folk-lore III, Elfdalen, Hornlåt 1.

¹ Curt Sachs, The rise of music in the ancient world east and west (London 1944), Section seven: Europe and the road to major and minor, s. 300 f.

I pientonernas väsen ligger ju, att deras plats är en smula obestämd och att de klamra sig fast invid en huvudton, vars teckensymbol de f.ö. begagna, när de noteras i de österländska och antika tabulatureerna.¹ Det kan då inte förvåna oss, att även svensk folk-musik — som vi redan funnit — ger en viss antydning om den osäkerhet, varmed ett ramintervalls tomrum fylldes ut av mera tillfälliga tongäster. Så vitt jag kan förstå, måste man betrakta de svävande intervaller vi nyss nämnde — sexten och septiman i en *uppåtgående* mollskala och kvarten i en stigande durskala — understundom också tersen — såsom tecken på, att traditionen inte har varit fullt säker och fast.²

Vi veta, att den teoretiska fixeringen av tonförrådet förutsätter instrument som byggts i enlighet med akustiska måttenheter. Övertonsserien på näverluren och de 3—4 fingerhålen på det oerhört svårspelta djurhornet eller de 8 hålen på den ytterst lättvariabla spålpipan skulle jag tro därvidlag ha betytt *mindre* (eller ingenting) för en fixering av tonförrådet än *gamla folkliga stränginstrument tillhörande monokordtypen*, t. ex. langspil (långspel), langeleik, hummel³ och allt vad de ha för specialnamn. Erik Eggens »Studier over skalaens genesis på norrønt område» (Oslo 1923), synas visa hän på, att dylika instrument direkt framkallat dessa svävande intervaller, därför att deras limmade lister på gripbrådan förlagts efter dekorativ-aritmetiska men ej efter progressiv-geometrisk indelningsgrunder. Jag påminner särskilt om de av Eggen studerade lindemanska och jonsrudiska langeleiksexemplaren från Valdres i Norge.⁴

Att tersintervallet kan bli piemässigt obestämt verkar i förstone förvirrande men måste i själva verket förklaras bero på *ett gryende dur-moll-medvetande hos den svenska allmogen*, vilket bröt sig mot den äldre (huvudsakligen vokala) tonalitet, där den kvintuppdelande tersen *ej* ägde en bestämd tonartsetos men i allmänhet var liten (dvs. en mollters, om vi räkna nedifrån och uppåt). Det är av allt att döma främst under 1800-talet som denna rent av dramatiska kamp mellan moll och dur utspelas inom den svenska folk-musiken. Olika faktorer kunna här ha varit verksamma att aktualisera det stora tersintervallet på bekostnad av det lilla. Nils Andersson ville i denna utveckling se ett *förfall* men skyllde inte som äldre musikupptecknare, t.ex. Rosenberg,⁵

¹ A. a., s. 220.

² Jfr också C. E. Södling i a. a. om »Quenernas och Lapparnes Folk-musik» (manus i MM): »På alla äldre Nyckelharpor äro 4:de och 7:de tonerna i skalan ansedda såsom oväsentliga, ty de kunna endast med svårighet angifvas ...»

³ Stig Walins ingående studie av detta instrument är tyvärr ännu outgiven men kommer säkerligen att bli av betydelse även för lösningen av dessa frågor.

⁴ Eggen, a. a., s. 47—49.

⁵ A. G. Rosenberg (1809—84), »160 Polskor, Visor och Danslekar. Upptecknade i Södermanland 1823—35 samt satta för pianoforte», Sthlm 1876, Förord (dat.

Bagge och Fredin,¹ på det fördärvliga dragspelet och på väckelserörelserna. Vad dragharmonikan angår så populariserades detta instrument enligt Lundin-Strindberg² först efter 1857, då det kom in i landet tillsammans med musikanter som följde hertiginnan av Nassau (sedermera prinsessa av Östergötland), varemot durifieringen uppenbarligen börjat långt tidigare. »Ungdomen varken förstår eller njuter av en melodi i denna tonart (dvs. moll). Ytterst få skulle lära sig sjunga en sådan melodi, tvärtom förvandla de den ofrivilligt till dur», konstaterar Nils Andersson dystert men har ingen förklaring att ge.³

För mig står det klart, att vi här i första hand ha att göra med *en påverkan från 1700-talets (nya) konstmusik*. Någon systematisk granskning av tonartsförhållandena i denna musik är det givetvis omöjligt för mig att framlägga, men man kan möjligen våga dra några slutsatser på grundvalen av uppgifterna i den av Carl Nisser 1943 utgivna nominalkatalogen Svensk instrumentalkomposition 1770—1830. Denna katalog ger onekligen ett mycket värdefullt tvärsnitt genom det svenska musiksamhället under den gustavianska och tidigaste romantiska perioden, låt oss säga från H. Ph. Johnsen och L. S. Lalin, som voro födda 1717 resp. 1729, till den seglivade Erik Drake, som dog först 1870, och den inbegriper inte blott pianomusiksförfärdigare som Christian Kull (d. 1815), G. P. Möller och A. G. Rylander m. fl. utan också symfonikern Franz Berwald, klarinettisten och tonsättaren Bernhard Crusell och den produktive Du Puy m. fl.

Det visar sig nu av mina anteckningar med ledning av Nissers tonartsuppgifter, att dur inte bara är den *överbäggande* tonarten utan den s.a.s. normala, helt enkelt den i vilken musik överhuvud tar form. Moll spelar rollen av undantagsföreteelse och uppträder — såvitt jag kunnat finna — egentligen av två olika anledningar: 1) av *formskäl* såsom en vanligen kort, kontrasterande episod eller satsdel i cykliska

Nora i nov. 1875): »Om ett hederspris hade varit utfäst åt den, som lyckades uppfinna det säkraste medlet, hvarigenom all folksång och all folkmusik kunde snarast och i grund tillintetgöras, så skulle ingen varit närmare berättigad till detta pris än uppfinnaren af s.k. dragspel eller handklavér ... För 50 år sedan öfvades sång af allmogen vid alla tillfällen, och visor diktades och sjöngos öfver mer el. mindre märkliga händelser. Numera höres aldrig någonting i denna väg, på sin höjd några jemnerliga s. k. andliga visor ...» osv.

¹ Gotlandstoner, s. xxviii »På 1870—80-talen kunde en del personer på Gotland icke fördraga att höra ljudet av en fiol, utan togo till flykten, även om man f. t. icke spelade annat än psalmer ... Men alla människor blevo icke 'andliga', och ungdomen ville roa sig, spela och sjunga. Då kom dragspelet och positivet, och det slog an! ...» Fredin är närmast lättad av att konstatera, att de gamla gotlands-polskorna i allmänhet ej gingo att spela på »piglocket» utan endast underhålliga slagdängor, entoniga och evigt i dur ...

² Gamla Stockholm, 3:e uppl. (Sthlm 1912), s. 129.

³ SvLm XIV, 2, s. 1.

former (t. ex. trion i en durmenuett, en minoresats i en variationskedja el. dyl.), 2) med bestämd *etosuppgift*, framför allt i sorgemarscher el. dyl., m.a.o. som ett kontrast- och karakteriseringsmedel, ett programmatiskt inslag, en speciell färgläggning.¹ Att denna repertoar till största delen är dansmusik (ändamålsbunden eller stilerad) i dur, torde inte behöva närmare preciseras, och även den högre konstmusiken visar samma utpräglade tendens.² Men härmed har jag ingalunda velat bestrida, att inte även dragspelet liksom den frikyrkliga väckelse-sången ha *medverkat* i durifieringsprocessen. Tvärtom är detta högst sannolikt.

De bäge andra svävande intervallerna, de mellan liten och stor sext och mellan liten och stor septima svävande tonerna i folkmusiken, hade förmodligen — som nyss nämnts — fått sin rel. intervallstorlek bestämd av allmogeinstrument.³ I och med konstmusikens tempere-

¹ Jfr t. ex. kronprins Oscars (sedermera Oscar I) pianofantasi Les regrets du départs de Drottningholm, 1826, i form av små satser, »Souvenir et regret, Allegretto Se faut partir!!!, Lamentevole Tendres congées» etc. alla i c-moll.

² Jfr S. Walin, Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik (1941), s. 315 ff., Tabelle: 101 satser i de 92 symfoniska verken ha dur till huvudtonart och blott 15 ha moll, dvs. det svenska materialet följer även i detta fall den utländska typiska tendensen att föredra dur-tonarterna, som ej hade kyrkotonarternas halvsidiga kadenser med deras subdominantiska karakteristika, en tendens som väl med rätta sammanställts med den rationalistiska epokens utpräglade optimism: mot den äldre, pessimistiskt passiva och världsfrämmande harmoniska tendensen, som motsvarade det eskatologiska draget i absolutismens tidevarv, satte den nya, optimistiska tidsåldern med sin livslust, sin kärlek till denna »den bästa av alla existerande världar», den uppåtriktade, dominantiska harmoniken, alltså den som expanderar på kvintcirkeln medsols!

³ En invändning som jag väl kan vänta mot min hypotes om en nordisk förkärlek för ett mollartat tonförråd är kanske den, att de folkliga stränginstrumenten även i vårt land som regel utgå från en *durbetonad stämning*. Men att deras *tonförråd* fördenskull vore ägnat enbart eller huvudsakligen åt spel av durartade melodier är en betänklig slutsats. Även på pianots vita tangenter kan man spela mollmelodier. Härtill kommer emellertid ett ytterst intressant uttalande av Haeffner i den bekanta uppsatsen (Svea, Uppsala 1818, ss. 78 ff., omtr. i Bergström-Höijers uppl. av Geijer-Afzelius' Svenska folkvisor, 1880, II, s. VIII): Efter att ha redogjort för vad H. kallar den sammansatta skalan (som ett slags mellanting mellan dorisk och s. k. nordisk) påpekar han, att folkvisorna alltid undantagslöst sjöngos enstämmigt, ehuru stundom med ackompanjemang av fiol eller nyckelharpa »*men med en annan stämning än den vanliga*. Den ackompanjerande rättar sig deri efter sångaren, att tonerna *b* och *c* i skalan blifva högre än i vår vanliga. Näst viol och nyckelharpa är vallhornet det enda instrument, som jag vet varit i bruk bland svenska allmogen. Det brukas äfven att ackompanjera, och har högst 9 toner, ej andra än de, som tillhöra den omnämnda skalan; *b* och *h* tagas med half betäckning på det hål som tillhör denna ton.» — Eggen, som räknar mollskalan som en senare företeelse efter mönster från konstmusiken, tänker sig denna skala utgå från det durartade skalförrådets 6:e ton på langeleiken, alltså som en parallellskala. Detta skulle kunna förklara molltypens svävande sext såsom *identisk med durskalans genomgående svävande kvart*

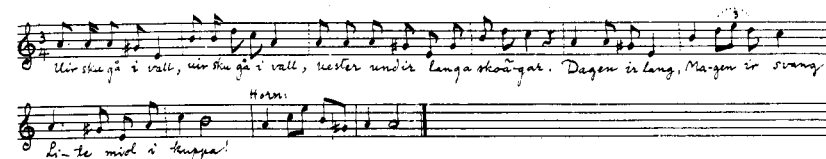
rade stämning och ledtonens centrala uppgift i dur-moll-systemet var emellertid turen kommen även till dem att kämpa för livet.¹ Eggen vill göra gällande, att det i Norge vid seminarierna flitigt använda dillnerska psalmodikonet (också det av monokordtyp) var det första 12-tons-tempererade instrument som norsk allmoge stiftade bekantskap med och som föranledde »moderniseringar» av langeleikens greppband därhän, att sexten blev ordentligt stor och septiman en riktig ledton². Sakerligen har psalmodikoninstrumentet haft ett icke oväsentligt inflytande på dur-moll-tonalitetens stabilisering hos nordisk allmoge.

Om mitt resonemang är riktigt, så borde man emellertid kunna påvisa, att dessa något för låga stora sext- och stora septima-intervall utövat någon inverkan på själva den melodiska linjen, framför allt i de ömtåliga slutfallen. Jag tror verkligen också, att man kan visa upp en sådan följdföreteelse, nämligen den för svensk folkmusik onekligen karakteristiska, egendomliga kadenseringen i form av en melodirörelse, som flyktigt berör septiman och når kvinten genom ett terssprång:

Den svävande septiman däremot kan icke förklaras på detta sätt utan möjligen som en analogiföreteelse till den mixolydiska septiman. Jfr närmast följande fotnot!

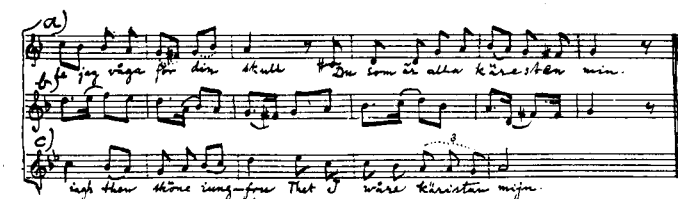
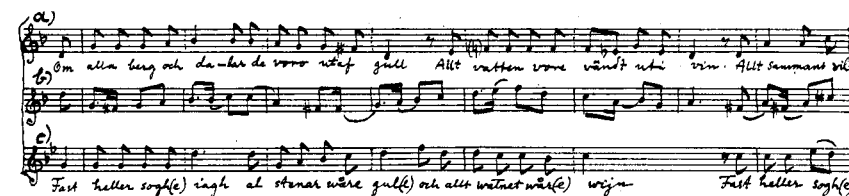
¹ Tillvaron av de »svävande» intervallerna, dvs. närmast septiman, hos svensk allmoge är belagd tidigast (så vitt jag vet) hos Abbé Vogler, vilken som bekant intresserade sig för det vid sekelskiftet 1800 brännande svenska koralboksproblemet. 1799 själv utgav ett förslag till koralbok och under sina talrika konsertturneer hade tillfälle att lära känna svenska kyrkoförsamlingars sångvanor. Särskilt frapperade det honom, att menigheten ofta iakttog den kyrkotonal kadensen med stor ledton, under det att kantorer och organister utförde den med liten. (Jfr Vogler, Org.-Schola, II, s. 10, 17). Även Haeffner omvittnar i sitt koralboksförslag 1808, s. 7, liknande iakttagelser. Det framgår härav otvetydigt, att den svenska allmogen undvek den lilla ledtonen (möjligen i såväl dur- som mollkadenser) i motsats till den under modernt konstmusikaliskt inflytande stående organisten, som använde just denna lilla ledton.

² I spetsen för en rörelse som åsyftade införandet av en liksvävande temperatur, sådan denna tillämpas på tangentinstrument inkl. dragharmonika, måste givetvis med naturnödvändighet stå personer som genom sitt levnadskall kommo i nära förbindelse med allmogen och hade hand om dess fostran: präster, organister, lärare. Det är också från dessa håll som man hör talas om svårigheterna att övervinna de hos allmogen invanda intervallerna. På några fall i Sverige har jag redan visat hän. Eggen framdrar några uttalanden i samband med langspelet i Norge och på Island. Sålunda utgav organisten P. Guðjohnsen en isl. psalm- och mässbok, där han riktar skarpa förebräelser mot langspelet, »som självklart har sin skuld till, att psalm-melodierna äro utskämda . . . Jag kan aldrig nog varna dem som vilja lära sig musik för langspelet, ty det har så vitt jag vet blott en enda skala, näml. durskalan, och man får vara tacksam, om den inte är ramfalsk. I varje fall har jag aldrig sett el. hört ett langspel som givit skalan rätt i liksvävande temperatur. Och särskilt är septiman (halvtonen) i denna skala på langspelet alltid för låg, så att den mer liknar septiman i en nedåtgående mollskala.» Jfr Eggen, a. a., s. 76.



»Gäsl-uaisu (vall-visa). Upptecknad i Åsens by, Elfdals s:n och Dalarna, af Dybeck efter sång af 18-åriga kullan Justn Antsdotter.» Runa 1865: 36.

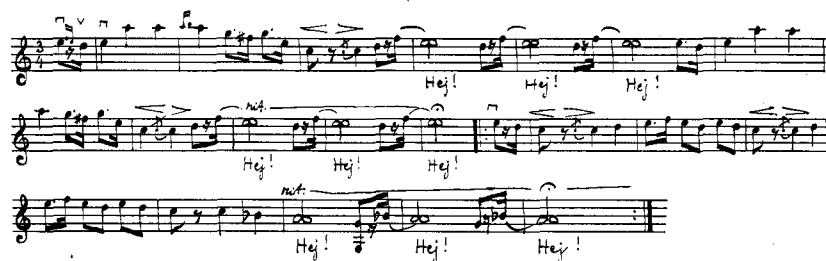
Om man vill förklara dessa melodigångar som prov på tersskiktning och om man i likhet med Sachs vill se dem som bevis på europeisk folkmusiks ignorering t.o.m. av oktavintervallet kommer på ett ut just i detta sammanhang. Septiman har i varje fall ingen utpräglad ledtonsverkan, den saknar rörelsetendens upp mot en tonika men sjunker i stället — i enlighet med den vokala melodikens tendens — nedåt, event. via den för låga sexten, till kvinten, som spelar rollen av tonika och i vissa fall kunnat bevara denna sin karaktär in i senare tid så starkt, att den rent av begåvats med en ledton, den överstigande kvarten. Detta kunde gå så mycket lättare som just detta intervall i durparallellen tillhörde det folkliga instrumentariets s.a.s. ordinarie beståndsdelar:¹



- »Traditionen med melodi är tagen efter uppteckningar i Vestergöthland och Vermland», Geijer-Afzelius' Svenska Folkvisor, orig.-uppl. nr 76, skriven i g-moll.
- Uppteckning av Olof Andersson efter Vilh. Andersson (f. 1891), som lärt mel. av lärj. till en storspelman Pelle Ror (d. c:a 1870). SvLå, Smål. etc. nr 189. Text: Om alla berg och backar vore rödaste gull, / och allt vatten vore vänt uti vin.
- En uppteckn. från slutet av 1500-talet i Palmsköld 395 (UUB). Jfr mina Studier i Stormaktstidens svenska musikhistoria, 1942, s. 140. — Jfr fotnot 1 nästa sida!

¹ Jfr t. ex. SvLå, Dalarna I, nr 81—83, 126, 152, 178 m. fl., att inte tala om koralvarianterna från Svenskby-kolonin, där dubbla ledtoner äro lagrade såväl kring grundton som kvint à la zigenarskala. Jfr Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland. Samlade av Olof Andersson (1945). Jfr härmed t. ex. Dalarna I, nr 238!

Jag har vid ett tidigare tillfälle — i samband med min studie 1939 (i denna tidskrift) av de folkliga koralvarianterna på Runö — uttalat, att de svävande intervallerna anmärkningsvärt nog sammanfalla med de tonsteg som ge de s. k. kyrkotonerna deras karakteristiska egenskaper: den doriska sexten, den mixolydiska septiman, den lydiska kvar-ten, ja även den fallande frygiska ledtonen, som vi här ej ha haft anledning att gå in på. Frygiska kadenser saknas emellertid ingalunda i det folkmusikaliska materialet, ehuru ingen svensk upptecknare så vitt jag vet i det sammanhanget antytt, att den ej skulle sammanfalla med konstmusikens intervallstorlek.² Bland talrika exempel på folk-musik med frygiska slutfall må följande praktfulla melodi till den ålder-domliga Boggdansen citeras ur SvLå, Dalarna, bd I, nr 20:



»Boggdansen», långdans, urgammal melodi, spelad av Timas Hans Hansson (1846—1916) ..., uppteckn. år 1906 i dec. av Nils Andersson.»
(SvLå, Dalarna I, s. 8.)

Det ligger sålunda nära tillhands att i de svävande intervallerna se reflexer av senmedeltidens gregorianik inom den konservativa folk-musiken. Men det finnes också skäl, som tala emot ett sådant antagande,

¹ Om och på vilket sätt de tre melodierna med sin gemensamma textliga grundtanke äro besläktade med varandra skall ej upptagas till behandling här. Läsarens uppmärksamhet må i första hand fästas på de för dem gemensamma tonala egendomligheter, som vi ha berört ovan: septiman utan ledtonsverkan (t. ex. i var. a: takt 3, var. b: tt. 5 o. 9, var. c: t. 4), oktavintervallet utan avgörande betydelse (det saknas här i alla tre avfattningarna) och kvintintervallet med stark kadenserande verkan, ibland rent av förstärkt av egen ledton (var. a: t. 11, var. b: t. 8).

² Efter enahanda grunder som då det ovan gällde en möjlig förklaring av den svävande mollsexten såsom en svävande durkvart skulle man kunna antaga, att den svävande durseptiman kunde göra sig gällande i mollartade sammanhang såsom svävande sekund. Vi skulle m.a.o. ej ha att göra med en äkta frygisk ledton utan en *svävande fallande sekund*. Det kan då vara intressant att erinra om, att i varje fall *norska* uppteckningar verkligen ge prov på en dylik företeelse. Jfr O. M. Sandvik, *Folkemusikk i Gudbrandsdalen* (Oslo 1948), s. 167, V. Gjørtarviser og budeisuller, 1^b, »Fangjen» for trefløyte. Obs. likaledes den sväv. frygiska kadensen i nr 49 (s. 267), en koralvariant till en Grundtvigpsalm!

vilka vi likväl ej skola gå in på i detta sammanhang. Skulle ett samband finnas, så synes det mig snarare peka i den riktning som redan tidigare P. Wagner har antytt,¹ att den europeiska musiken använt sig av dur-resp. mollartade tonsläkten, vilka för en tid trängdes undan av den från andra kulturkretsar härstammande gregorianska sången. Kanske ha därvid de s. k. kyrkotonerna rent av uppkommit som en kompromiss mellan folkmusik och konstmusik. Men även mot en sådan hypotes torde man kunna anföra argument. — Troligtvis är vårt material ännu alltför litet och våra analysredskap alltför grova, för att vi skola förmå nå fram till en naturlig tolkning. Vad vi kunna göra är att samla, mäta och jämföra och låta den musiketnologiska forskningen vägleda oss i våra studier, ty en isolerad gregoriansk musikforskning liksom isolerade studier av vår folkmusik leda oss knappast fram till en allsidig behandling av det nordeuropeiska områdets tonalitetsproblem.

2. RO, RO TILL FISKESKÄR

Tonalitet är inte uteslutande en fråga om intervallstorlekar i samband med ett fysikaliskt-akustiskt instrumentarium utan också, och kanske främst, en fråga om levande melodibildning i anslutning till redan existerande melodiska formler och i förbund med texter, sålunda — om man så vill — ett formuppbbyggnadsproblem. Man skulle kanske kunna säga, att den tonalt bestämda melodiken är en sorts tillämpad intervallteori, vilken å sin sida bygger på ett destillat av vokalmelodiska formlers aptering till akustiska verktyg, m.a.o. ett växelspel mellan vokal och instrumental utövning och mellan teoretisk begrundan (noetik) och realiserad musikalisk uttrycksvilja. Vi veta från musiketnologiens område, vilken roll dylika formler spela, de må nu heta indiska raghini eller javanesiska patet, arabiska maqamer eller antika nomoi, ryska popievki eller gregorianska psalmodiformler, och vilken levande bild de ge av sina respektive musikerarter i st. f. torra skalschemata.

Skulle det då måne vara möjligt att lösa ut någonting formelaktigt ur svensk folkmusik — någonting som man i likhet med Tobias Norlind kunde kalla för den svenska folkmusikens »urcell»?² Norlind har som bekant vågat försöket och uppställer en rad »formelmotiv för primitiv svensk folkmusik», vilka i sin tur bilda grundvalen för vad han kallar lån- och parallellmotiv — i terminologisk anslutning till folk-viseforskningen.³ Han har utvunnit dem såsom urgamla bestånds-

¹ P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III (1921), s. 525.
— C.-A. Moberg, *Kyrkomusikens historia* (1932), s. 76.

² Svensk folkmusik och folkdans (Natur och kultur 96), Sthlm 1930, s. 28.

³ A. a., s. 28, efter Sverker Ek.

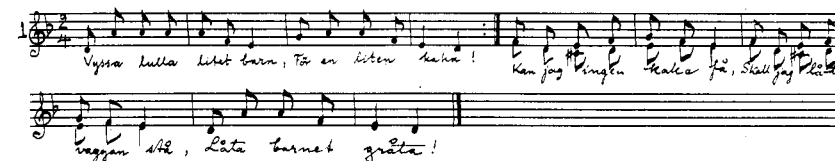
delar av vallåtar, vaggvisor, barnvisor, arbetssånger och ramsor och grupperar dem på två melodiska formler, vilka bägge äro mollartade och sägas ligga till grund för den svenska ringleken, i den mån denna ej upptagit en tysk, durartad formel, som enligt Norlind skulle vara liktydig med den av kyrkans män bekämpade »tonus lascivus», dvs. den som Glareanus kallat jonisk eller jastisk och som vore den allmänt använda dansvisans tonart.¹ Även inom folkvisemelodierna finner Norlind samma typer, en gammalnordiskt mollorienterad, en kyrkligt influerad, omfattande melodier med »en fullt konstmässig bygnad», där logiken är en följd av påverkan från gregorianiken, och en dansmässig durtyp, som från dansvisan spritt sig till mästersång och andlig visa redan på 1300-talet.²

Norlind stöder sig i sin framställning på tillgängligt material av olika slag, från lapska jouigos till utvecklade ballader, från väktarrop till koralvarianter, från danslekar till polskor, mot vilket tillvägagångssätt såtillvida ingenting kan invändas som avsikten med arbetet har varit att ge en samlad bild av »svensk folkmusik och folkdans». Efterföljande lilla studie har nu ett vida mer begränsat mål och söker gå tillväga på ett helt annat sätt: utifrån en och samma, allmänt spridda melodi skall ett försök göras att belysa dess roll inom några olika grupper av svensk folkmusik, till vilka vi osökt föras just med den valda melodin själv som ciceron. Och denna utvalda melodi är vaggvisan »Ro, ro till fiskeskär».

Det är närmast tre omständigheter som har kommit mig att välja denna enkla visa som en utgångspunkt för en liten exkursion i det svenska folkmusiklandskapet, den ena är dess starka frekvens i Skandinavien, den andra är den metodiska betydelse som överhuvud tillkommer barnvisan såsom ett slags reservat för melodiska formler av säkerligen hög ålder, vilka någon gång måste ha varit mogna uttryck för generationer av vuxna men av nyare typer trängts undan och ned på ett åldersstadium, där den okomplicerade byggnaden fortfarande motsvarar ett visst uttrycksbehov, barnets — eller kanske snarare den medvetet naivistiska inställningen hos den barnskötande kvinnan. Curt Sachs har velat göra gällande, att vaggvisor i alla tider och länder utmärkas av sin symmetriska, taktmässiga uppbyggnad och sin stegvisa melodik. Detta sammanhänger givetvis med deras ändamålsbundna karaktär: vyssjandet och vaggandet av barnet medför en jämn, regelbunden rörelse, som också återspeglas av visan, både rytmiskt och melodiskt. — En tredje omständighet beröres i slutet av uppsatsen.

Kanske är det inte längre så många ungdomar i nutidens Sverige som vyssjats till sömns av den gamla vaggvisan »Ro, ro till fiskeskär» (eller vad det nu må ha varit för text som förenats med melodin),

men för en äldre generation var den allttjämt känd, och säkerligen har visan en gång i diverse former och klädnader varit spridd snart sagt till varje gård i vårt land. Redan våra tidigaste folkmusikupptecknare ha meddelat flera varianter, som man kan se av Arwidssons Svenska Fornsånger, band III, varianter med texterna Vyssa lulla litet barn, Tussa lulla litet barn, Ro ro liten kind, Ro ro åt fiskeskär (fiskarsjö), Lilla Lasse sitter och gråter, Liten jungfru hade en liten gullvagn, Gossen uppå backen stod. Andra finnas hos Dybeck och Wiede i Fredins Gotlandstoner, i SvLå m. fl. samlingar. Jag meddelar nu en av Arwidssons avfattningar (1a), som må utgöra en slags standardtyp för vår vaggvisa. Den överensstämmer nära med melodin, sådan jag minnes den från min egen barndom:



I detta sammanhang må några ord nämnas om de anlitade källorna till denna studie. För Sveriges vidkommande är det närmast 3:e delen av Arwidssons Svenska Fornsånger (1842, avd. Folklekar och Dansar), Richard Dybecks olika utgåvor och efterlämnade samlingar,¹ L. Chr. Wiedes 4 volymer om 369 visor och melodier i Vitterhetsakad:s arkiv, Aug. Bondesons Visbok, Svenska Låtar och några melodiuppteckningar i Landsmålsarkivets i Uppsala samlingar (förk. ULMA). Beträffande Fredin, jfr ovan s. 7 fotn. 2. — För det svenskspråkiga Finland har jag anlitat Ernst Lagus' Nyländska folkvisor (Helsingfors 1887 och 1893): av norska samlingar har jag genomgått Norske barnerim og leikar med tonar samlade av Bernt Støyle (Kristiania 1899; förkort. *Barnerim*) samt de båda av O. M. Sandvik utgivna Østerdalsmusikken (Oslo 1943; förkort. Ø) och Folkemusikken i Gudbrandsdalen (2:a uppl., Oslo 1948; förkort. G).² Som utomnordiskt jämförelsematerial har jag inskränkt mig till Böhmes Altdeutsches Liederbuch och Fr. Gennrichs Rondeaux, Vi-relais und Balladen (Dresden 1921).

De olika melodiavfattningar som hämtats ur dessa källor ha placerats i några skilda grupper och inom varje grupp ordnats partiturmässigt under varandra, alla transponerade till d-moll eller — vad de fåtaliga durvarianterna beträffar — i parallelltonarten F-dur. Även den taktmässiga utformningen har förenhetligats, givetvis utan att förreka originalavfattningens mensurvärden inbördes. I enstaka fall ha likväl ej alla rytmiska variationer av repeterade smådelar i satsen ut-

¹ Jfr ovan s. 16, fotnot 3. Publikationen 1846 citeras »Hornlåtar» med nr.

² De av E. Tang-Kristensen utgivna Danske Børnerim, Remser og Lege, Århus 1896, sakna tyvärr noter. Samma är förhållandet med The Nursery rhymes of England, utg. av J. O. Halliwell i Percy Society's Publications, vol. IV, London 1841/2.

¹ A. a., s. 53.

² A. a., s. 69.

skrivits för att ej i onödan komplicera notbilden. Ett par längre varianter (inom lekgruppen) ha ej kunnat återgivas alldeles fullständiga. En förteckning över de 102 här redovisade avfattningarnas proveniens återges sist i denna uppsats, nedan s. 48 f.

Innan vi gå in på alla de olika varianter som skola sysselsätta oss i det följande, böra vi ett ögonblick fästa oss vid den här ovan meddelade visans form och melodiska struktur. Som synes ha vi att göra med en bar-form i miniatyr: en liten repris (stollen) om 4 takter, en strof-avslutning (abgesang) om 6, av vilka de 2 sista, som plär ske, anknyta till stollenparets kadens. 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 tonikaplanet. Strofavslutningens första del behärskas av ett tvåtaktigt fallande motiv av pentatonisk eller cambiataformelmässig karaktär, vilket upprepas, och just denna formelartade upprepning har uppenbarligen i hög grad underlättat melodins användning i textrikare kontrafakter.

Om vi nu närmast hålla oss till de vanliga svenska varianterna till vår melodi såsom *vaggvisa*, alltså först granska förändringarna inom denna grupp, omfattande 19 avfattningar (se tabell 1), så se vi, att variabiliteten är starkare inom »strof-avslutningen» än i dubbelstrofen, som på det hela taget är ganska konstant. Denna konstans beror antagligen mest på uppbyggnaden kring det markanta kvintsprånget, som de flesta avfattningar fasthålla, ehuru de förlägga det något olika. Det saknas visserligen ej en tendens att undvika eller mildra det: inom denna grupp är det nr 9–10, 18–19, som helt undvikit det, vare sig nu detta berott på skygghet för stora intervaller, bekvämlighetsorsaker eller osäkerhet i tonträffning och ton- och intervallföreställningen.¹ Intervallsprånget kan emellertid förstärkas eller försvagas alltefter sin plats i takten: språng från svag till stark takt-del ha starkare verkan än tvärtom. De varianter som rikta kvintsprånget mot svag äro flera än de andra (10 av 15); nr 5 placerar det från en upptakt, nr 8 likaså men först mellan takt 1–2, ett unikt drag. Men varianten visar också i andra hänseenden en särprägel genom sin utvidgning av strof-avslutningen.

Betydligt intressantare är abgesang-delen. Den består (som nämnts) av ett tvåtaktigt motiv (takterna 5–6), som repeteras (tt. 7–8), jämte dubbelstrofens senare halva (tt. 3–4 = tabellens tt. 11–12), i flera fall med kvintsprång inlagt i början (var. 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 15, 16). På så sätt uppkommer en 6-taktig del, och detta förhållande har

Tabell 1: vaggvisevarianter.

¹ W. Wiora, Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. Jahrb. f. Volksliedforschung VII.

tydligt under nyare tid, då det rationalistiska 1700-talets symmetriska tendenser gjort sig gällande inom det svenska musiksamhället, framkallat spontana försök att få bättre symmetri. Nr 3, 9 och 19 ha löst frågan genom att utvidga de två sluttakterna till en 4-taktig eftersats, som således balanserar försatsen (= det repeterade 2-takts-motivet). Nr 8 har varit inne på samma linje men (om vi nu kunna lita på avfattningen hos Arwidsson) ej förmått undvika taktväxling. Även nr 7 har förfarit likartat, men hela varianten är ganska primitiv: i stollenparet är eftersatsen kalkerad på försatsen och slutar sålunda ouvert (på kvinten), början av abgesang upprepar formelmässigt 3 gånger ett något avvikande motiv och slutar »quasi recitativo».¹ Var. 6 och 18 ha gått en annan väg: de förkorta det repeterade 2-takts-motivet till 2 takter och få på så sätt en 4-taktig sats, som korresponderar med stollen. Förkortningen är skicklig, ty den utsäger i en takt det väsentliga av de två originaltakterna. Nr 16 tillfogar — absolut originellt i hela materialet — efter den vanliga avfattningen en fortsättning, som i långa notvärden antydande upprepar det givna melodiska innehållet. — Långt ifrån alla varianter räkna med någon repetition av stollenmelodin utan ansluta den direkt till strofavs slutningen (2, 3, 8—10, 13—16, 18), nr 13 därtill i förkrympt skick.

Genom denna analys av syskonvarianter ha vi eftersträvat att utvinna det strukturellt väsentliga i melodin: en primitiv barform, uppbyggd av 2-taktiga motiv, som komplettera eller balansera varandra till satser; i stollenparet dominerar kvintsprånget 1:a halvsatsen, som vanligen slutar ouvert, varpå den 2:a halvsatsen stegvis faller till tonikaplanet (clos). I abgesangdelens början är formelmässigheten påtaglig, ehuru det motiviska materialet varierar något. Variationerna äro alla typiskt folkliga »omsjungningar» av en primitiv formel: genomgångs- och återgångstoner, utvikningar uppåt eller nedåt, formelns förflyttning till olika tonhöjdsplan osv.

När det nu gäller vaggvisans närmast melodiska släkt utanför den trånga syskonkretsen, så frågar man sig väl, *var* i det svenska musiklandskapet man i första hand borde kunna möta denna släkt. Uppenbarligen i en sådan miljö, där barn eller ungdom varit mer eller mindre dominerande engagerade och där deras musikalitet haft tillfälle att göra sig gällande på något sätt. Det slags arbete som den svenska allmogens ungdom tidigt kom i direkt kontakt med och där deras medverkan sedan gammalt betraktades som självklar var vallningen av

¹ Upptecknaren, C. E. Sernander (jfr Arv, 1948, s. 7, fotn. 1), bifogar följande förklaring: »Hvad som står ifrån sista taktstreck och till reprisens slut, sjunges utan likhet i takt med det öfriga, hvadan det icke bör och icke kan i likformig takt uppdelas.»

Tabell 2: vallåtsvarianter.

skapatur.¹ Bland vallåtar borde man sålunda kunna finna, att denna melodik på något sätt gjort sig gällande, åtminstone inom den del därav som har en vismässig prägel. Så torde det också förhålla sig. Jag har inom denna grupp samlat ett 30-tal varianter, av vilka tabell 2 återger 24, numrerade från 20—43. Säkert finns det också i denna grupp ännu flera, men på någon fullständighet kommer det här ej an, och materialet torde vara tillräckligt stort för vårt speciella ändamål.

I enlighet med vår gjorda redovisning av det strukturellt viktiga i vår melodi böra vi här — förutom en självklar allmän överensstämmelse i den melodiska linjen — möta en mer eller mindre påtaglig barform, en melodisk koncentration omkring ett kvintintervall i dess början och en tvåtaktig, ev. repeterad formel i dess senare hälft. Detta måste sägas gälla i denna variantflora: vi återfinna dubbelstrofigheten (nr 20, 26, 27, 32, 35, 36, 43), anknytning mellan abgesang- och stollenkadensen (20, 26, 27, 36), även där stollendelen sammansmält med abgesang (24, 26, 28, 30?, 31); vi uppmärksamma uppbyggnaden i 2-taktsmotiv i så gott som alla varianter; kvintsprånget är dominerande (20, 21, 29, 33; 35, 36, 42, 43), mildrat av en genomgångston (26, 37, 40) eller rent av flera, utfyllande en hel takt (30), ersatt av ett kvartintervall (32) eller på annat sätt neutraliserat i återstoden. Formelmässigheten är vanligen påfallande i början av senare delen (dvs. fr.o.m. t. 5) och ibland det enda som återstår av abgesang (35—38).

Liksom i originalet är strofavslutningen mera varierad än strofen, och även här påträffa vi symmetristrävan, vare sig det sker genom utvidgning av slutgruppen (21, 22, 27), hopkrympning av försatsen (23, 30, 39) eller genom borttagning av slutgruppen eller dess ersättning med ett slutfall (28, 33, 35—38). Två varianter (25, 43) ha bibehållit blott den för hela visan mest karakteristiska delen, strofen, ehuru en rest kvarstår (t. 5) i nr 43. — Rimligen kunna vi ej förvänta oss, att *alla* karakteristiska drag skola framträda lika tydligt eller finnas med i alla varianter. Särskilt i de tripeltaktiga avfattningarna bli förändringarna av melodiken redan av rytmiska skäl rätt kännbara. Man får givetvis också räkna med påverkningar från varianter eller andra närbesläktade och kanske numera okända melodier, måhända också med en smula av tillfälligheternas spel.

¹ Detta förhållande betonas också av talrika medarbetare i ULMA:s fäbodsundersökning. Då jag dock ej på denna punkt har gjort anteckningar härom, kan jag f.t. endast citera följande meddelande (ULMA 8146, Dalarna, Boda s:n, E. H. Nord, 1935): Utväljandet av lekunur (vallhjon) var en jämförelsevis lätt sak, innan de ogifta flickorna började söka sig bort på sommararbete. Det fanns gott om barnrika och fattiga familjer . . . Det var så gott som alltid ogifta, som handhade vallningen förr . . . (s. 13).

Som vi se förete 3 av varianterna (27, 32, 41) en rel. stark utvidgning av abgesang, därför att man pressat in mera *text* i parodierna än som motsvarat originalformen. Nu saknar visserligen nr 27 text i uppteckningen, men det måste anses höjt över varje tvivel, att melodin haft sådan.¹ I de bägge andra äro texterna bevarade, och vi föras därmed för ett ögonblick över till den litterära sidan av saken. — Överhuvud tyder studiet av de här diskuterade vallåtarnas texter och speciella användning på riktigheten av vårt antagande, att ett nära samband existerar mellan dem och vår vaggvisa. Helt allmänt sett må till en början framhållas, att flocken av skapatur från hemgården ute på sätern eller fäboden i viss mån kunde sägas spela rollen av vallflickans »barn», som voro i behov av hennes moderliga omvårdnad: de skulle föras till och från bestämda betesplatser liksom uppmanas äta och sova på bestämda tider och vaktas för alla de faror som lurade ute i storskogen, med ett ord: skötas som små barn. Varje skapatur hade sitt eget (smek)-namn, och uppräknningen av dem är kärnan i de allra flesta locklåtar. Barnvisornas tonfall och formelmässiga struktur ligga sålunda här nära till hands, liksom omvänt barnvisor gärna syssla med husdjur och hämta bilder ur deras för alla välkända värld.²

Enstaka vallvisor bete sig som rena jollerramsor³, eller de vända sig till både folk och få ute i skogen med påminnelse om, att middagsvilan vid »sovaholn» väntar.⁴ Några äro verkliga vaggvisor, som våra varianter nr 22 och 23, vilka återge en av det nordiska fäbodväsendets vanligaste visor, en vallskogens speciella vaggvisa om de bägge vallhjonerna, som ägde ett barn tillsammans i vildmarken: flickan frågar barnafadern

¹ Dybeck skriver (Runa II, 2, s. 49:) »När ett ställe blifvit afbetadt, sammanlockas getterna . . ., hvarefter fäbokullan, ställande kosan, i spetsen för hjorden, till en gräsrikare trakt, uppstämmer följande getavisa:» (varpå mel. 27 återgives).

² I en norsk uppteckning (nr 73 av våra norska varianter, nedan, en vaggvisa) heter det

Bokkj'en gjekk ette gjeitom sine,
så kom'n uppå haugen.
Så fekk'n sjå aille små
gjeiten' sine, så hoppa'n,
så dansa'n, så tråva'n,
så sprang'n som ein hest.

³ Dybeck, Vallvisor 24, fr. s. Dalarna: Has Karis fall/Ve e kroku tall/Der fick kona åt sig mätta. / Rätt som det var / kom arstumora fram. / Hon had e broku hätta.

⁴ Dybeck, Hornlåtar 12 = vår var. nr 24: »Lyster du likaså, kommer du strax hit till mig. Middag är längesen, qvällen är det rätt nu, kom nu strax hit till mig. (Till boskapen:) Si rö-, si röken. Kom hit och hvil en! Hvil en eder! hvil en eder! Si rö-, si röken! Dybeck kommenterar: »med denna blåses till hvila på Sofvaholn (= hvilostället) . . . På detta hviloställe, som vanligen är en öppen, grön plats i skogen med upphöjdt läge, tändes vid middagstiden en eld, och vallhjonerna med kreaturen uppehålla sig der en stund.»

i skogen, om den lille lever, får svar och ber honom mata lillen, då hon själv är förhindrad:¹

Flickan: Lurn lurn. Lever'n än?

Gossen: Jo män gör han så.

Flickan: Mjölka korna/slå i horne,
ge den lille dricka.

En annan spridd visa företrädes av nr 20 och 32 och berättar om en liten vallpiga, som tappat bort sin skällko Gullstjärna.² Ingressen i den förstnämnda är intressant så till vida, som den direkt hänvisar på den specifika vallsångstekniken, här med en provinsiell term, *lulla*.³ »Ja gick me upp på Lulle-berg/där lulle ja så gärna», i den senare därför att den bevarat kvar en lösryckt folkvisefloskel: »Jag gick mig ut åt rosende lund».⁴ I barn- liksom i vallvisor uppträda också andra brottstycken ur folkvisan; särskilt vanlig är den bekanta locksången ur den folkvisegrupp, som benämnts »Kvinnomördaren».⁵

Där växer icke gräs allt utan lök,
där sjunger icke fågel allt utan gök ...

Sånger av denna karaktär göra användningen av en omtyckt vaggvisemelodi helt naturlig, och de utgöra ingalunda något undantag: man kan anföra flera vallvisetexter, vilkas musik är oss obekant men uppbyggnad direkt utpekar dem som parodier på vår vaggvisemelodi.⁶

¹ Visan är spridd åtminstone i sydvästra Sverige. Jag äger talrika belägg fr. Bohuslän, Dalsland, Värmland och Västergötland, enstaka fr. Halland (gm Västsvenska folkminnesarkivet i Göteborg). Dybeck meddelar dock ett par var. även från n. Uppland och Södertörn. Jfr Dybeck, Sv. vallvisor etc., s. 10 f.

² Jfr Dybeck, Sv. vallvisor etc., nr 15 och 19. — Även denna visa synes övervägande höra till sv. Sverige; men var. nr 20 (ur ULMA 8817) från Indalslidens s:n i Medelpad visar, att den också varit känd norröver.

³ Ang. de provinsiella termerna för det specifika locksångsättet m. m., jfr s. 35 fotnot 2. I övrigt må hänvisas till min kommande studie i fäbodväsendets musikaliska organisation.

⁴ En annan text återger Dybeck som nr 28: Jag satte mig ut på Rounse-stång / och rounsade mig så gerna. I Norge ha vi t. ex. en motsvarande text i Gudbrandsdalen, Gjetarviser og budeisuller 26: E sette me' på ei huskelåg / huska me så gjeinne / Så taft'e burt bjøyllkue mi / Ho heitte Sjenne ... etc.

⁵ Jfr Sverker Ek, Den svenska folkvisan. s. 71. — En av pastor Lidfors upptecknad barnvisa (Folk-lore V, bl. 297), publicerad av Dybeck, lyder sålunda: Tussa lulla bannoma. / Gröten hänger å jannoma. / Hvert ska vi floga / West yver skoga. / Der singa sulor. / Der gäla giökar. / Der är det godt att vära krippoma.

⁶ T. ex. »Lille Lasse satt å gråt», »Ture lure bockehorn», vilka brukade sjungas som vaggvisor i Norums s:n, Bohuslän (Västsvenska Folkminnes Föreningen = VFF, acc.-nr 802), »Stackars dej du hölingeplåt / du får ständigt gå i valle ...» (samma arkiv acc.-nr 700 från Gö s:n, Dalsland), »Stackars liten hulingeplåt ...» (samma arkiv acc.-nr 1157 fr. Lane Ryr s:n, Bohuslän), »Ro ro ralle / lessamt är gå valle ...» (samma arkiv acc.-nr 2684 fr. V. Tunhems s:n, Västergötland), »Håle

Andra stå denna ämneskrets mera fjärran, t. ex. nr 29, som utgör en variant på en vida spridd enstrofing av en slags aubade-typ: vallhjonet försover sig, kreaturen stå i båsen, varemot den sjungande (vetterkvinnans) kor redan äro ute på bete.¹ Några avfattningar ha ren lockkaraktär med uppräknings av ko- och getnamn (26, 39), nr 43 saknar helt text, men meddelaren uppger, att »jätten lillar så efter korna», dvs. »bergfolket» (bergråa, bergdusa etc.) lockar på korna med denna melodi och med den speciella sångteknik, som närmast i Dalsland och Värmland betecknas med termen »lilla» (låla, lella, lila etc.) och motsvarar det tidigare nämnda ordet »lulla».² Nr 42 är en instrumental avfattning, en hornlåt som Dybeck upptecknat i Älvdalen. Att vi även i denna friare spunna melodilinje ha vissa skäl att förmoda ett samband med vår vaggvisa torde framgå av varianttabellen. Men givetvis kan det här också vara fråga om en tillfällig likhet.

De två kategorier vi här sysslat med, vaggvisa och vallåt av vistyp, ha starka beröringspunkter med varandra så till vida, som de båda tillhöra ett ganska ursprungligt skikt i nordisk musik, vilket vi på andra vägar knappast komma åt. I inbördes växelverkan måste de ha förmedlat livskraftiga musikaliska motiv från generation till generation, utan att man mer än i enstaka undantagsfall skulle kunna ange färdriktningen från den ena till den andra gruppen. Ty om det också synes vara klart, att den egentliga vallåten musikaliskt sett är asymmetrisk och ataktisk (som gregoriansk sång) i motsats till den strofiska visan med dess inneboende symmetri och taktmässighet, så är växelverkan dem emellan tillräckligt stark, för att vallåtsmelodik skall kunna göra sig gällande inom folklig vissång och omvänt strofisk struktur tvinga sig på vallåtarnas vildvuxet frilinjiga melos.

Vår utvalda vaggvisemelodi förefaller att ha tjänstgjort som en ganska viktig musikalisk källa för en rad vismässigt betonade vallåter, men strängt taget veta vi ju alltjämt ej bestämt, *varifrån* själva det musi-

må Veduma bo / kom och hjälp mi broketa ko ...» (samma arkiv, acc.-nr 2885 fr. Ödenäs s:n, Västergötland), »Byschan i lull mett lelle gull ...» (samma arkiv, acc.-nr 1522 fr. Holmedals s:n, Värmland), »Stackars den som liten å ...» (s. arkiv acc.-nr 702 fr. Rölanda s:n, Dalsland) m. fl.

¹ Sålunda berättade A. Larsson, f. 1842, Östervallskog, Värmland, att bergkullan, om jänterna försov sig, sjöng: »Mine kor går i åsane / dine kor står i båsene / än sover du. Gullban, Pilkedocka, Julekulla, kom hem» (VFF, acc.-nr 706). — Ofta är ordvalet drastiskt förgrovat: »Stå upp du stuträcka / o mjölka dine kor / nu är som mine går i mósane / då står idne på båsane / du dåliga latso» (s. arkiv, acc.-nr 700), osv.

² Lulla, lilla etc. motsvara det i Dalarna använda »kula» eller »huja» och det i Norrland förekommande »köka» eller »köuka» m. fl. uttryck i betydelsen »locka», vilket verb jämväl användes som terminus technicus för denna specifika sång i vissa delar av såväl Dalarna som Jämtland, Hälsingland och Uppland.

kaliska materialet härrör: kan denna vaggvisa kanske ha vuxit upp i vallåtens höglänta vildmark? Dess barform pekar visserligen obönhörligen hän mot en högre ståndskultur, men detta formschema kan mycket väl ha lånats efter mönster från välkända kyrkliga visor (efter reformationen) och melodiken likafullt vara vallskogens? Vi äga talrika prov på frittspunnen vallåtsmelos med en kvintram och motivupprepningar såsom konstitutiva element, och sett ur den synpunkten skulle var. nr 42 rent av kunna anses som bärare av de kärnmotiv som uppbygga vaggvisan! Kanske vi här ha att göra med någon av den svenska folkmusikens »urceller», som med obändig livskraft växt fram ur de milsvida skogarnas undervegetation och efter inneboende formlagar skapat sig sin egen organisation?

Försöka vi nu att vidga den musikalska motivkretsen utöver fäbodsgränserna men fortfarande med speciell hänsyn tagen till den yngre generationens musikalska erfarenheter, så ligger det onekligen nära tillhands, att vi granska danslekarnas melodik. Mellan vår barnvisa och lekmusiken synes det också finnas förbindelser av liknande art som med vallåtarna. Därmed ha vi s.a.s. vänt tillbaka till bygden, där leken och dansen hörde hemma.

I stor utsträckning är bland dessa 24 nya varianter (nr 44–67, tabell 3) barformstommen bibehållen: repetition av strofen förekommer ofta (hel i 51, 53, 55, 61, 63, 65, 67, partiell i 47, 52, 56, 66), den motiviska anknytningen mellan stollen- och abgesangkadens återfinnes ibland (46?, 47, 48, 55, 57, 61, 67); uppbyggnaden med två-taktsmotiv är tydlig, särskilt i den formelmässigt uppbyggda strof avslutningen, ofta med upprepning av två-taktsmotivet (44–46, 48, 53–61, 63–64, 66). Symmetristrävandena göra sig gällande i abgesang ungefär med samma medel som vi tidigare nämnt: abgesangs försats krympes och bildar med sluttakterna en symmetrisk sats (45, 47, 51, 57, 62), slutdelen utvidgas till en balanserande del (53, 55, 67) osv. Kvintsprånget spelar nästan i alla varianter en betydande roll men har i några försvunnit (48, 51, 53, 54, 55); i två fall har det dock ersatts med ett kvartsprång (54–55), i ett tredje (53) återfinnes det i en citatmässig anspelning på originalavfattningen men först i den utvidgade abgesang.

I stollendelen uppmärksamma vi en del intressanta avvikelser: av en viss vikt är tillspetsningen av melodilinjén från a till b! Vi funno den redan i en av originalvisans varianter (9), också i vallåtsgruppen (40) samt i nr 45, 61, 63 och 67 (abgesang). Man kan i detta sammanhang erinra om det för gregoriansk melodik och äldre folkvisa så karakteristiska »gaudeamus»-motivet, Da—b—a.¹ — Egendomliga tonala svåjningar ha uppstått genom införandet av den överstigande kvarten som en slags

¹ Jfr P. Wagner, Einf. in d. greg. Mel. I 68, fotn. 2; dens. i Musica Sacra Jhg. 55, H. 10, s. 297. (Även i Kongressbericht Lpzg 1925, Lpzg 1926, s. 25.)

Tabell 3: lekvarianter.

ledton till kvinten (50, 51, 58),¹ medan den märkliga spelöppningen av nr 55 antagligen beror på en folklig omsjungning genom en kvart-transposition av en supponerad ursprunglig början: a—d'—d'—d'—ciss'—d'—e'! Vi ha därvidlag nr 44 och 57 som talande exempel.

Abgesangdelen får sin karaktär bestämd framför allt av de för lekmelodierna karakteristiska repetitionerna av formeltyp, som framträda i t. ex. nr 44 och givetvis bero på lekens natur. Att därvidlag särskilt det redan i originalvisan repeterade formelartade tvåtakts-motivet utnyttjats är självklart. — Vad som framför allt ger variant-floran inom denna grupp sin säregna karaktär är emellertid den rika användningen av tripeltakt som ju är naturlig i detta sammanhang. 13 varianter ha företecknat tripel, bland dem 4 dock endast inne i satsen. Nr 47 är väl en riktig gammal polska, och i den mån man tvekar att beteckna någon variant som polska, så tyda de punkterade åttodelarna i 48, 56, 60, 61, 62 och 64 dock på direkt inflytande därifrån. Till yttermera visso är var. 56 (ur Wiedes saml:r) uttryckligen *kombinerad* med en »Polska» som avslutande sats. I detta sammanhang må här erinras om var. 17 (SvLå, Hälsingl. & Gästrikl. I, nr 50), en vaggvisa med en polska som triomässig mellandel.² Polskan har väl också gjort sig gällande i utformningen av de övriga varianterna i trectakt, åtminstone om man i polskan vill se den nordiska motsvarigheten överhuvud till urparets tripel. Det erbjuder inte heller någon svårighet att återföra dem till en musikaliskt naturlig melodi i ett jämntaktigt schema: dragen av vår svenska gånglåts fasta lunkande och våra vaggvisors monotona pendelgång mötas där till en enhet.

Längst har måhända nr 48 fjärrat sig från vår supponerade originalmelodi — om nu vaggvisan överhuvud döljer sig bakom denna variant. En för mig avgörande likhet har här varit formstrukturen. Supplera vi emellertid därtill denna avfattning i jämntaktig form med ett inledande kvintsprång och antaga vi, att uppgången a'—ciss'—d' i takt 2 är en med folklig »söndersjungning» sammanhängande spegelvariant till originalets fallande rörelse, a'—f'—e', framträder den ursprungliga stollenmelodin tydligt.

I nr 66 observerar man en hittills ej belagd förändring: en omkastning av det repeterade formelmotivet (enda återstoden av abgesang) och dubbelstrofen. Det är en variant från Svarteborg i Bohuslän, som omdanar den gamla ringleken »Stekta harar gödda svin» (var. 54, 58—59) till skänklåt — onekligen en ganska naturlig omplantering

med hänsyn till textanslaget. En annan skänklåt eller »skålsång» är den inte ovanliga »Vem skall denna pimpelen ha, min vän så god?», vars melodi (nr 65) hämtats ur SvLå (Bohusl. & Halland, nr 72) och vars tvenne oktavsprång i abgesangdelen till textorden »Håll ur! Håll ur!» onekligen trycker sin särskilda prägel på denna avfattning, utan att den för den skull har frigjort sig från sitt melodiska beroendeskäp av formelmotivet.

Ett nära textligt och därmed också »koreografiskt» samband förenar också nr 53 och 60. Det är fråga om leken »Hå, hå (el. gå, gå) du modige gosse (vackra flicka)»,¹ som tydligen varit spridd över vidsträckt svenskspråkiga områden.² Ännu intressantare är den nära melodiska överensstämmelsen mellan »polske»-reprise i Wiedes uppteckning i nr 56 och stollendelen i nr 53 (Arwidsson), vilka förhålla sig till varandra som dans—efterdans i urparet och tyda på ett gemensamt ursprung. I vilken mån därvidlag den svenska koralen nr 395 (= nr 45 i 1697 kpsb. och nr 264 i Haefner), som är okänd i utländska källor och obekant före Kpsb. 1697, bör betraktas som en ev. melodisläkting må här lämnas därhän.³ Affiniteten mellan protestantisk koralsång och dansmusik kan inte väcka någon förvåning.⁴

Vi ha återfunnit vår vaggvisas bärande formella och melodiska element såväl i flera vismässiga vallsånger som i danslekar och skänklåtar. Att liknande varianter ingalunda äro inskränkta till svenskspråkigt område bevisa de 24 nya avfattningar (av än flera tillgängliga) som vi återge i tabell 4 under numren 68—91. De äro alla norska uppteckningar, de flesta »bånsuller» dvs. vaggvisor; somliga kallas barnerim eller visor, men åtminstone nr 73, 81, 82 o. 83 måste i själva verket betraktas som vallåtar och 87 och 89 (den senare upptecknad av L. M. Lindeman 1864) äro uppenbarligen gamla folkvisefragment. — Endast en av varianterna (68) kan sägas överensstämma mycket nära med vår valda standardmelodi (1), men det är därvid anmärkningsvärt, att sagesmannen uppges ha varit svenska (»Skrike-Johanna» från Särna), något som delvis också framgår av texten. Samma sängerska står ytterligare för var. 74, en folklig visa om äktenskapsträta. Väl bibehållen framträder åtminstone abgesang i var. 76, men textens litterära prägel (delvis av psalmtextlig karaktär) tyder på en sen högrestandstradition.

¹ Jfr det ståtliga verket af C.-H. Tillhagen och N. Dencker, Svenska folklekar och danser. Sthlm 1949—50, del II, s. 277f. om »Leksviter» och s. 365f. melodi + text o. lekbeskrivning.

² Arwidsson anger Skåne, Halland, Småland och Öland samt Finland; Lagus räknar där upp Borgå, Lappträsk, Liljendal, Loja, Pyttis, Pärnä, Strömfors.

³ Betr. prof:na H Vallerius' och Olof Rudbecks event. medverkan ss. tonsättare, jfr T. Norlind, Bilder ut svenska musikens historia, III, s. 269 f.

⁴ Jfr min uppsats i Tskr. f. kyrkomusik o. svenskt gudstjänstliv XIII, 1938, s. 117 ff.

¹ Jfr ovan, s. 23.

² Melodin är upptecknad av sagesmannen själv, Pelle Schenell, Gnarp (jfr SvLå, a. del, inledn. s. 32); denne hade hört den av sin far, Anders S., som sjöng den. En gammal gumma från Gnarp hade i sin tur sjungit den för fadern. Han kallade den för »mormors vaggvisa».

The image displays a musical score for Norwegian melody variants. It consists of 10 staves, each containing a different rhythmic pattern and melodic line. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines. The patterns are arranged in a grid-like fashion, with each staff representing a unique variant. The notation is written in a style typical of early 20th-century musicological publications.

Tabell 4: norska melodivarianter.

Den musikaliska skapnaden hos den norska variantfloran är av ungefär samma art som den svenska. Bäst bevarad är stollendelen med kvintsprånget bibehållet (undantag dur-var. nr 90) och det repeterade 2-takts-motivet tydligt formelmässigt framträdande. Däremot är sambandet vanligen förlorat mellan stollen- och strofavs slutningskadenserna, och abgesang är mestadels antingen rel. starkt utvidgad eller också tvärtom förkortad i enlighet med en viss symmetristrävan, som dock ej synes ha tagit sig lika tydliga uttryck som i de svenska varianterna. Överhuvud ge de norska avfattningarna prov på en starkare sångglädje än de spakare svenska (jfr t. ex. variationerna i stollen i nr 74, 78, 86, eller vid repetition av formelmotiv i nr 77, 79, 90) och utmärkas av en viss vildvuxenhet och egensinnig utformning, ej minst rytmiskt; likväl måste den rytmiskt intrikata bilden till rätt stor del anses sammanhålla med de norska upptecknarnas omsorg om att försöka *mensuralt* fastlägga jämväl agogiska företeelser (jfr t. ex. nr 85).¹ — Ett visst intresse förtjänar nr 69, som tydligen står mycket nära någon av de former som inspirerat Edvard Grieg till en av hans norska danser.²

I samband med de norska melodierna må ett par ord ägnas också åt dem av våra här meddelade avfattningar som gå i durparallellen. Det gäller nr 19 och 43 av de svenska samt nr 88–91 av de norska varianterna. Redan i föregående avsnitt, ovan s. 19, har problematiken kring denna vacklan mellan dur- och mollartad tonalitet berörts. Övergången från »moll» till »dur» (ty det är enligt min mening fråga om en sådan, ej tvärtom) kan liksom vid melodiers omrytmisering till porportio tripla medföra rätt avsevärda melodiska förändringar utöver de s. a. s. självklara. Jag förmodar, att förändringarna ej minst betingas av påverkan från andra likartade durmelodier. Durvarianten, som liksom träder ut ur sin naturliga mollmiljö och saknar stödet av en fast tradition i denna nya omgivning, graviterar snabbt åt håll, där populära durmelodier av snarlikt utseende redan existera. Man kan i detta sammanhang fråga sig, huruvida inte den av Alice Tegnér skrivna barnvisan »Bä bä vita lamm» kan vara ett utflöde från en stor durgrupp, som på något sätt är besläktad med vår vaggvisa: gemensamma drag äro det markanta kvintsprånget i stollenbörjan och en till sekventering ombildad formelmässighet i abgesang. (Jfr härtill ytterligare, hur initialen till »Bä-bä»-visans mollvariant framträder i nr 53, abgesang).³

¹ Jfr denna tidskrift, XXX (1948), s. 170 f.

² Jfr Griegs Symfoniska dans nr 4, op. 64.

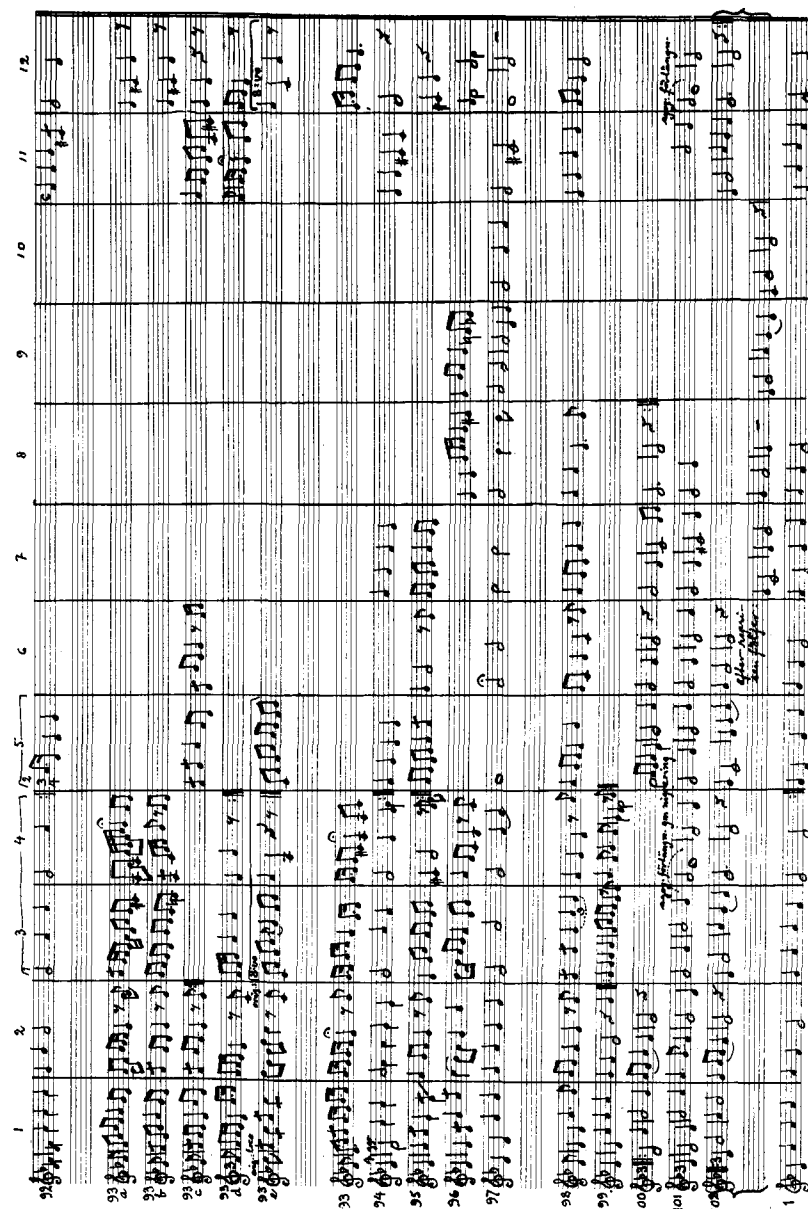
³ Ytterligare ett intressant fall är Bondesons frodiga visa (I, s. 156), »Kom till mig i ottan / innan hanen gal», med dess verkningsfullt parodiska vaggviseanspelning »vy vy far är hemma / vyssa nana lilla vännen min» och melodiska anslutning till kvintsprångets harmoniska omtydning: T—D, här genom karakteristisk folklig »omsjungning» omkastat till D—T.

En studie av de norska varianterna och deras mer eller mindre starka avvikelser från den svenska avfattning (1), som vi ha utgått från som en slags urform, liksom det redan anförda förhållandet, att deras enda odiskutabla systervariant (68) härrör från en svenskfödd sagesman, synas tyda på, att vår vaggvisemelodi möjligen ej har varit bekant i Norge under äldre tid utan först rel. sent, kanske ej förrän under loppet av unionstiden, spritt sig dit från Sverige. Den kraftiga variantbildningen i de norska avfattningarna erinrar mig analogimässigt om ett ex. som C.-H. Tillhagen anför rörande en ursprungligen norsk lekramsa (belagd åtminstone från 1890-talet): via Bohuslän, Dalsland och Västergötland synes denna norska strof ha spritt sig över praktiskt taget hela Sverige men i en till oigenkänlighet mer eller mindre starkt deformerad form.¹

Med den starka affinitet som av ålder bestått mellan sångdanser och danslekar (vissa ringdanslekar synas sålunda ha haft sina rötter i medeltida folkvisedans), så ligger det nära tillhands att söka efter mer eller mindre nära släktingar till vår vaggvisemelodi bland de nordiska *folkvisorna*. Redan nr 87 och 89 av de norska varianterna måste väl betraktas som rester av ett par sådana.² Måhända har man också rätt att andraga några svenska folkvisor i detta sammanhang såsom event. gamla anförvanter till den melodi vi här hela tiden ha kretsat omkring. Jag har uppfört fem folkviseavfattningar i vår sista och 5:e tabell under numren 92–96. Nr 92 (upptecknad i början av seklet av f. rektor Landtmanson) är textligt = str. 10 i den av Arwidsson meddelade folkvisan (I, 55) från Östergötland men utan melodisk överensstämmelse härmed, nr 94 är upptecknad i Västergötland av Dybeck, som ej kunnat hänföra dess 16 strofer omfattande text till någon bekant folkvisa. Så mycket mera känd är nr 93, som textligt anslår den 47:e strofen i den 200-strofiga dikten Axel Tordsson och skön Valborg (G.-A. 23) och uppenbarligen tillhör en självständig grupp med början »Och ungersven (el. hertigen, Lagervall, Lagerman) och jungfrun/ De möttes uppå bro» men musikaliskt visar föga enhetlighet. Något direkt samband mellan vår var. 93 (= Fredin 24) och melodierna till G.-A. 23 a, b, c föreligger inte, ej heller med de av Wiede (I, 44, 46) och Dybeck (100: 37) återgivna eller med de i Dybecks material lig-

¹ Jfr Svenska folekar och folkdanser I, s. 165 f.

² Textligt sett hör nr 89 samman med Geijer-Afzelius (= G.-A.) nr 40, 40* och 2: 1, vilkas melodier — de stora olikheterna till trots — torde återgå på en och samma mollvisa, som dock av allt att döma ej kan ha haft något samband vare sig med vår vaggvisa eller med den norska var. — Nr 87 är upptagen bland »barnerim», men dess ursprungliga karaktär av ballad framgår av texten liksom av melis uppbyggnad, som framhäver den responsoriala växlingen mellan försångare o. refrängkör o. därtill — syns det mig — i en gestalt, som trots den fördärvade tradition uppteckningen representerar, visar det franska *rondeau*-schemat tydligare än de flesta andra bevarade ballader.



Tabell 5: folkvisevarianter.

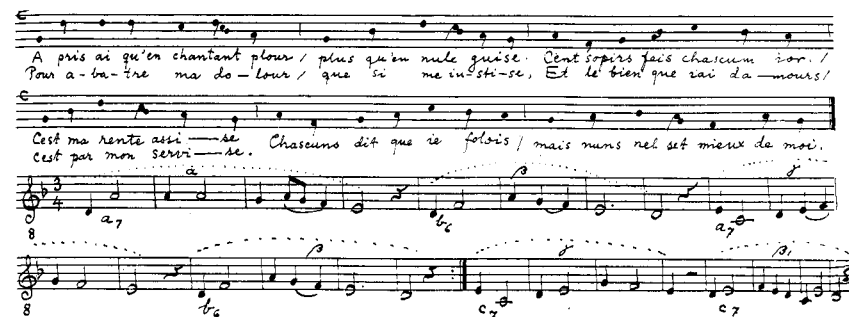
gande uppteckningarna av Öberg och Hollberg (Folk-lore V, bl. 84, 271). Å andra sidan saknas ej släktskap mellan G.-A. 23 b och Wiede I: 46, vilka i sin tur höra till en grupp durbetonade varianter (hos Hollberg och Öberg) och med en viss dragning åt den durmässiga avfattning vi redan ha återgivit i var. 43. Läsaren finner dem införda i vår sista varianttabell (nr 5, s. 43) såsom 93 a—e. Det är här tydligt, att i några fall den folkliga »omsjungningen» har företagit en partiell omläggning till durvarianten av en mollartad melodi, vars slutfall bibehållit sin ursprungliga karaktär. Vi observera det överbyggade kvintsprånget i 93 a, cirklandet kring kvinten i 93 e och stollenrepsen i 93 d—e.

Av omisskännlig balladprägel är också var. 95 till texten »På borgen satt jungfrun så sorgsen i håg», som upptecknades så sent som 1910 i Bohuslän av Olof Andersson. Melodiavfattningen står vår vaggvisas ganska nära: kvintsprånget i stollendelen är kvar, dock fördröjt som upptakt till t. 2 (jfr var. 8), strofen har repris och i abgesang är formelmotivet fullt tydligt. — Nr 96 (Kämpen Grimborg, Runa 1865: 16) utmejslar melodiinitialen efter det (ovan påpekade) Gaudeamus-motivets »germanska» form (d—a—c—a), melodin står i övrigt närmare en del avfattningar hos Böhme (t. ex. 431 och 614) än vår vaggvisas. — Den norska nr 97 är egendomlig närmast därför, att den kombinerat vaggvisemotivet (med dess kvintsprång) med den välkända nordiska andliga folkvisan »Det sitter en duva på liljekvist» (G.-A. 56, 1—2, Wiede I, 26—27 m. fl.).

Gå vi nu emellertid *utanför* det nordiska materialet till samlingar, i vilka man kunde vänta att finna litterära och musikaliska motsvarigheter till den nordiska balladen, som våra sist behandlade varianter direkt hänvisat oss till — och jag har därvid med gott resultat kunnat nöja mig med Böhmes och Gennrichs antologier — så ställas vi (måhända till vår överraskning) inför några melodiska avfattningar, vilka stå nr 1 omisskännligt nära (jfr 98—101), och denna likhet höjer sig till i det närmaste *identitet*, då vi jämföra vaggvisemelodin med en fransk »romance», en med Gennrichs repertoar sammanhörande lai (102), som J.-B. Beck långt tidigare publicerade i Riemann-festskriften (1909)¹ ur en handskrift i Paris Bibl. Nat. fonds franç. 846:²

¹ Gesammelte Studien . . ., Lpzg. 1909, i Becks uppsats Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, s. 172 i originalets notering, s. 173 i B:s modala transkription, som i detta fall knappast kan föranleda någon större meningsmotsättning. Ehuru handskriftens ålder ej anges (och mig tillgängliga kataloger ej lämna någon upplysning om denna kodex), måste det här alltså röra sig om en 11- eller 1200-tals-källa.

² Sambandet mellan våra var. 1 och 102 synes ingalunda ha varit alldeles okänt



I och med var. 98 råka vi in i en hel härva av varianter till den berömda Lindenschmidton, vilken som bekant är företrädd också i vår svenska koralbok, nr 138 (Kom Helge Ande till mig in). Vi skola inte här gå in på denna melodiflora, det kan vara nog med att påpeka, hur varianter på detta sätt kunna slå bryggor mellan skilda melodikomplex och hur de ovillkorligen leda oss till upptäckten snarare av ett antal utvecklingsmögliga standardtyper och variationsdugliga musikaliska motiv i vår europeiska folkmusik, än till de i notskrift fastlåsta, stundom tvivelaktiga avfattningar som vi äro vana att arbeta med. Inte heller torde det vara nödvändigt att underkasta nr 99 och 101 någon prövning, huruvida även de höra till samma flora (Böhme synes ej ha reflekterat härpå). Var. 100 är såtillvida intressantare, som den hänvisar på samma franska profanlyrik som nr 102. Den är en virelai ur en oxfordkälla (Bodl. douce 308) och äger följaktligen också en i vår tabell ej medtagen refräng (en liten dubbelstrof på helt självständig melodi). Bortfallet av refränger kan ej väcka någon förvåning — redan korsningarna mellan olika former i den romanska lyriken förutsätta växlande uppförandepaxis — det kunde bli än nödvändigare utanför det romanska språkområdet, där textgestaltningen av t. ex. rondeauformen med dess intrikata växling mellan halv- och helrefräng och additamenta ingalunda var lätt att bemästra, åtminstone inte, om man hade några konstnärliga krav.¹ Alldeles bortsett härifrån hör denna virelai uppenbarligen till de övergångstyper, där refrängen faller eller kan falla bort och kvar står en dubbelstrof efter schemat a b c/a b c/.

för nordiska forskare, vilket jag fick klart för mig av ett yttrande i förbigående av prof. O. Andersson, Åbo, våren 1950. Om något publicerats därom vet jag icke. Själv frapperades jag av den fantastiska överensstämmelsen redan för 2 decennier sedan vid läsning av Riemann-festskriften men glömde sedermera bort saken, till dess den aktualiserades i samband med mina föreläsningar om folkmusik läsåret 1948/49.

¹ Jfr Fr. Gennrich, Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes etc., Halle 1932, s. 66.

Överensstämmelsen mellan 102 och 1 gäller nästan not för not. Vad som fördunklar gemenskapen är den något avvikande formen, vilket framgår av följande schema:

1) fransk version: $\begin{matrix} \alpha & \beta & \gamma & \delta & \epsilon & \zeta \\ (a_7 & b_6 & a_7 & b_6)^2 & c_7 & c_7 \end{matrix}$

2) svensk version: $\begin{matrix} \alpha & \beta & \gamma & \delta & \epsilon \\ (4a & 3b)^2 & 4c & 4c & 3d \end{matrix}$

Den franska stollendelen är som synes mycket omfångsrikare, därför att den innefattar jämväl en del av den svenska versionens abgesang. Det formelmässigt upprepade två-taktsmotivet där är en sekund-transposition av den franska melodins γ -del, som emellertid ligger inom stollengränsen. Den svenska avfattningen är primitivare såväl textligt som musikaliskt, men det melodiska materialet har den bibehållit i en förvånansvärt ren form. Av inte ringa intresse är det att i detta sammanhang visa hän på var. 68, vars formschema står den franska originalversionen förvånansvärt nära:

3) norsk? version: $\alpha \beta \gamma \delta (\epsilon)^2 \zeta^1$

En iakttagelse av denna art synes tyda på, att den tradition, som den i Norge verksamma »Skrike-Johanna» från Särna representerat, är mycket ålderdomlig.

Kanske skulle man nu låta en undersökning av ovanstående art tala för sig själv utan kommentar, och måhända har en och annan läsare också misstänkt, att jag ej redan från början deklarerat, att vår vaggvisas melodi är belagd i Frankrike redan under 11–1200-talet. Hela vandrigen genom vallåtarnas, danslekarnas och till någon del folkvisornas melodivärld har varit meningslös, i den mån därmed avsetts en proveniensbestämning av det centrala undersökningsobjektet, eftersom jag på förhand haft vetskap om det rätta ursprunget. Men förhåller det sig verkligen så? Har det nakna faktum, att var. 1 och 102 äro melodiskt nära nog identiska, sagt oss något om nordisk folk-musik tidigare, alldeles bortsett från det förhållandet, att en författare av pedagogiska skäl lämpligen inte kastar ut sina trumfkort redan i början? I sina Bilder etc., Medeltiden (Sthlm 1947) skriver Norlind, s. 159: »Mina härvarande exempel från såväl rop som sångdans och ballad kunna visa en ren folklig evolution utan förbindelse med kyrkomelodiken, och de tre grundfigurerna [dvs. de av mig här ovan, s. 26, anförda norlindska melodityperna] äro så elementära, att de ej behöva ett dylikt gregorianskt stöd.» Norlinds hela framställning av folkmusikens utveckling är överhuvud syntetisk. Han söker sig fram till en grupp melodier, de ropartade som vi redan ha berört, och tar dem till utgångspunkt, varpå han vandrar över till dansernas och lekarnas grupp och uttalar: »Den svenska sångmelodikens struktur visar

en vidare utveckling av ropets cantilena. Allt tyder på säkrare grepp om formen . . . Motiven ha starkare uppgått i frasen med två kontrast-motiv. Frasernas sammangjutning till sats kan även förmärkas. Det väsentligt nya ligger dock i kadensen . . . Även kan skönjas en strävan efter såväl halv- (ik) som helkadens (sk) . . . Melodiken själv är ännu tämligen fattig ur idésynpunkt . . .»¹ Kulmen av utveckling nås i folkvisan. Under framhållande av, att melodierna till våra svenska ballader inte alls äro bundna vid fixerade texter, att flera ballader som äro textligt enhetliga äga en mångfald av melodier och att ytterst sällan en visa vandrat över till vårt land med bibehållande av ursprungslandets ton, så uttalar Norlind (s. 149) sin tes: »den svenska melodiskatten får följaktligen anses vara bunden till vårt land, även där orden till största delen hämtats utifrån». Vår undersökning torde jäva riktigheten i detta uttalande.²

Överhuvud synes man alltför litet ha tänkt på, att en melodi under en lång och över kanske vidsträckta geografiska områden utsträckt färdväg kan undergå så väsentliga förändringar, att man ej i förstone skulle vara beredd att tro på en släktskap mellan det supponerade första och kanske sista ledet i kedjan, med mindre man förmått rekonstruera de felande länkarna. Så långt ifrån, att de svenska folkvisorna i regel ha egna melodier som ej återfinnas annorstädes, har jag fått intrycket, att då man undersöker en dylik texts musikaliska avfattningar och jämför dessa med motsvarande utländska texters melo-

¹ Bilder etc., Medeltiden, s. 143.

² Överhuvud visar Norlind i sin framställning en förvånansvärd brist på logik och sundhet i resonemanget. S. 149 (a. a.) skriver Norlind strax därpå, på tal om detta problem: »Man (vilka »man»?) har . . . sökt förklara denna musikaliska obundenhet genom att förutsätta, att melodien, som alldeles oväsentlig, lättare kunnat glömmas än texten och därför ersatts med en ny, sedan den ursprungliga gått ur minnet. Detta strider mot all erfarenhet. Det har alltid visat sig svårt att bevara en text, som ej nedskrivits, däremot utomordentligt lätt att bevara en melodi. Snarare kan man påstå, att en text tack vare sången gått åt (!) eftervärlden. Hade våra folkvisor ej sjungits, skulle endast de skriftligt upptecknade visorna blivit bevarade till vår tid.» Man kan livligt hålla med om det sistnämnda. Jag tror, att det är en erfarenhet som litet var kan ha gjort, att vi lättare minnas en text med melodi, om vi komma ihåg melodin. Men — detta förutsatt — måste man fråga sig: varför i all världen skulle det ej förhålla sig på samma sätt, då det gäller en text + musik från utlandet? Hur kan man anse det naturligt, att texterna kunde leva och spridas på sina melodier — men bara inom språkgränserna, men att utanför dessa väl texterna (!) men däremot ej melodierna skulle äga förmåga att leva vidare? Är det ej rimligt och naturligt, att den utländska texten jämte sin melodi på svensk botten anammades och smältes in i praxis framförallt tack vare sin melodi, som kunde behandlas på sedvanligt kontrafaktmanér. Melodierna voro då som nu i bästa mening internationella, medan texterna måste transkriberas till det nya språkområdets tungomål.

dier, så står man inte så sällan inför mer eller mindre starka och påtagliga samband.¹ Här kan man i sanning begrunda Hans Joachim Mosers ord: »redan tvånget att ur 20 föreliggande uppteckningar av samma visa gissa sig till urgestalten och skilja denna från mer eller mindre avlägsna självständiga förgreningar, fordrar av den lärde en konstnär».²

Förteckning över de 102 anförda varianternas källor:

1 Arw. 1a	36 Dbk, Sv. visor II: 14
2 Fredin 139	37 SvLå, Dalarna III 873
3 Fredin 143	38 Dbk, Runa 1865: 13
4 Arw. 5b o. 4b	39 SvLm I 9: 5
5 Arw. 14a	40 Dbk, 100: 25 (= Runa 1865: 12)
6 Arw. 6b	41 Dbk, Vallvisor 4
7 Runa II: 109	42 Dbk, Folk-lore III, Elfdalen, Hornlåt 2
8 Arw. 1b	43 Dbk, 100: 71
9 Arw. 2a	44 Fredin 168
10 Arw. 3a	45 Fredin 188
11 Wiede 157	46 Fredin 196
12 SvLå, Södermanl. 113	47 Fredin 571
13 Wiede 291	48 Dbk, Folk-lore V: Lidfors 9
14 Bondeson II 367	49 Arw. 76
15 ULMA 14900 bl. 15a	50 Arw. 68
16 ULMA 8817 bl. 17	51 Arw. 87
17 SvLå, Hälsingl. I, 50	52 Lagus II 423
18 Arw. 6a	53 Arw. 90
19 Arw. 2b	54 Arw. 93a
20 ULMA 8817 bl. 17	55 Fredin 95
21 Runa 1865: 7 (= Dbk 100: 9)	56 Wiede, »bunt» IV
22 Dbk, Vallvisor 3a	57 Wiede, folklekar 79
23 SvLm I 9: 4	58 Lagus II 415d
24 Dbk, Hornlåtar 12	59 Lagus II 415a
25 Dbk, Folk-lore IV: Husby	60 Lagus II 318
26 Dbk, Hornlåtar 8	61 SvLm XIX 1: 312
27 Dbk, Vallvisor 6 (= Runa II 2)	62 SvLå, Dalarna I 306
28 Dbk, Hornlåtar 11	63 SvLå, Dalarna II 492
29 SvLå, Dalarna I 290	64 Dbk, 100: 59
30 SvLå, Dalarna II 362	65 SvLå, Bohusl. & Hall. 72
31 Dbk, 100: 94	66 SvLå, Bohusl. & Hall. 44
32 Dbk, Vallvisor 15b	67 Fredin 152
33 Dbk, Hornlåtar 6	68 Ø Bånsuller 9b
34 Dbk, Runa 1847, vallåt nr 5	69 Barnerim 60
35 SvLå, Dalarna I 287	

¹ Jag nöjer mig här med att påpeka variantfloran till »Oväntad bröllopgäst»: Och jungfrun ständar på högan berg, med mer än ett dussin varianter ur svenska och tyska källor (vilka för Tysklands vidkommande lätt skulle kunna mångfaldigas), alla uppenbarligen besläktade, stundom fantastiskt närstående, ehuru från vitt skilda geografiska områden.

² Jahrbuch für Volksliedforschung, bd IV, s. 135.

70 Ø Båns. 3	90 G Båns. 7
71 G Båns. 12	91 Barnerim 18
72 G Båns. 19	92 Landtmanson, s. 54
73 G Båns. 4	93a Folk-lore V bl. 84 (3 avfattn:r av Öberg, 6, 9, 24)
74 Ø Viser 43	93b Folk-lore V bl. 271 (Hollberg)
75 G Båns. 3	93c Wiede I 46
76 Ø Båns. 9a	93d G.-A. 23 b
77 G Båns. 9	93e Wiede I 44
78 Barnerim 53	93 Fredin 24
79 G Båns. 14	94 Dbk 100: 9
80 Barnerim 25	95 SvLå, Bohusl. & Hall. 41
81 G Viser (Tillägg) 55	96 Runa 1865: 16
82 G Båns. 22	97 Barnerim 1
83 Ø Båns. 11	98 Böhme 547
84 Ø Båns. 7	99 Böhme 532 b
85 G Båns. 31	100 Gennrich I 178
86 Barnerim 69	101 Böhme 151
87 Barnerim 77	102 Riemann-Festschrift 1909, s. 172
88 Barnerim 32	
89 G (Lindeman 1864:) 46	