

STM 1930

Hur gammal är den svenska folkmusiken?

Av Tobias Norlin

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

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

HUR GAMMAL ÄR DEN SVENSKA FOLK- MUSIKEN?

AV TOBIAS NORLIND (Stockholm)

Då man för något mera än hundra år sedan begynte intressera sig för svensk folkmusik, var man övertygad om, att den var uråldrig och skapad under hedentid långt före vikingarnas färder till främmande länder. Sedan följde den vetenskapliga granskningen, och man fann då, att ej allt kunde vara lika gammalt. Särskilt fäste man sig vid medeltidens riddarvisor, vilkas melodier visade en viss likhet med den gregorianska kyrkomusiken. Resultatet av granskningen blev, att man flyttade de äldsta melodierna fram till kristen tid. Rörande den instrumentala musiken var man en tid mera böjd för att anse den uråldrig, men sedan polskan bevisats vara polsk, satte man dessa melodier ännu längre fram, till storhetstiden och frihetstiden.

Det råder intet tvivel, att den svenska folkmusiken utbildats under historisk tid och att såväl medeltiden som reformationstiden och storhetstiden lämnat spår efter sig i den nutida folkmusiken, men frågan gäller ej i vad mån senare epoker omdanat och moderniserat folkmelodierna utan var ursprunget ligger. Finnas rester av uråldrig tongivning i den nu föreliggande folkmusiken, som upptecknats under 1700- och 1800-talet eller ännu senare? Kan man förutsätta, att den svenska allmogen verkligen bibehållit något gammalt musikarv och således årtusenden efter årtusenden fortsatt att sjunga och spela samma uråldriga tongångar?

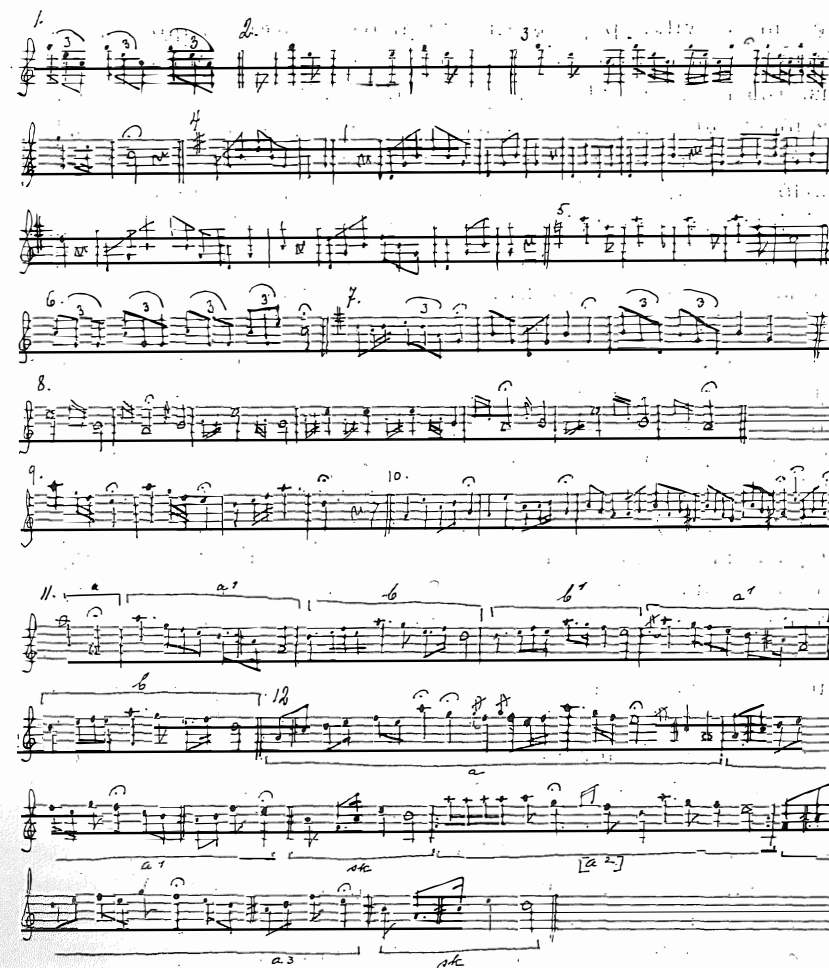
Jag vill i den mån det kan vara möjligt inom den trånga ramen av en uppsats belysa en del sådana rester, vilka otvivelaktigt ha mycket hög ålder. Ännu är det för tidigt att yttra sig bestämt om folkmusik från förhistorisk tid, men då mera material framdragits och de övriga europeiska folkens musik

blivit föremål för mera ingående granskningar, kunna helt säkert fastare linjer dragas för en historisk indelning och gruppering. Rörande den svenska folkmusikens äldre melodik har jag yttrat mig i min bok »Svensk folkmusik och folkdans» (Natur- och kultur-serien nr 96, 1930). Jag vill här mera gå in på periodiken, d. v. s. motivsammansättningen och frasbyggnaden. Med bibehållande av samma gruppindelning som i nyssnämnda bok skulle ärtindelningen lämpligen bli: 1. Rop; 2. Dansvisa; 3. Folkvisa; 4. Instrumentalmusik.

I. ROPET.

Man har med ordet »rop» velat beteckna de enklare vällkvädena och instrumentala locktonerna. I Sverige finnas ej så få sådana bevarade. De tillhöra skögsbygden, där gamla minnen lättare bevaras och där det nya ej tränger så fort in som på de öppna åkerbruksbygderna. Ropen äro framsprungna ur det praktiska behovet att meddela sig på långt avstånd. De avse mestadels kreaturen, som skola hemkallas. Just denna senare omständighet, att de sällan riktas till människor utan till »oskäligen» djur, har måhända haft till följd, att de aldrig behövt moderniseras eller dansas om efter nyare musikteoretiska regler. Jämför man nu dessa svenska former med liknande från andra europeiska länder, finner man lätt, att de överallt äro lika. Men ej blott Europa äger dem utan alla folk på jorden, oberoende av kultur och levnadsvanor. T. o. m. de lägst stående folken äga sådana. Det allra viktigaste är, att de äro fullt distinkt utbildade hos folk, vilka sakna varje annan musik. Om man således använder den geografiska metoden för bestämmande av kulturminnens ålder, skulle man därför kunna säga, att ropet tillhör urskiktet, som har fullständigt universell utbredning över hela jorden.

Melodiskt sett skulle man kunna indela dem i två grupper: de med övervägande ackordisk gestaltning (ex. 1—7 här nedan) och de med övervägande diatonisk (ex. 8—12). Att de förra äro de äldre framgår tydligt av de senares framhävande av vissa begynnelse- och sluttoner. De senare ha säkerligen framgått ur behovet att vilja kombinera och sammanföra de större intervallerna. Några exempel kunna belysa, huru dessa båda grupper gripa in i varandra:



ROP.

1. Småland. Carlheim-Gyllenskiöld, Visor och mel. (Ldm. VII: 7) nr 200. —
2. Uppl. CGyll. nr 212. — 3. Dalarne. Sv. låtar. Dal. nr 361. — 4. Gästrik. Sv. låtar. Hälsl. Gästr. nr 798. — 5. Uppl. CGyll. nr 208. — 6. Uppl. CGyll. nr 207. — 7. Dalarne. Sv. låtar nr 537. — 8. Dalarne. Dybeck, Vallv. o. hornl. Hornlåt nr 1. — 9. Dalarne. Sv. låtar. Dal. nr 307. — 10. Samma saml. (nr 290). — 11. Jämtl. Sv. låtar JHärj. nr 668. — 12. Jämtl. Sv. låtar JHärj. nr 71.

Med avseende på melodiken kan jag här blott hänvisa till min bok Sv. fkmk. s. 27 och 16, där jag lämnat en översikt över de vanligaste tongångarna och melodierna. Här skulle

jag mera vilja påpeka enhetligheten i motivgruppering och periodik. Med avseende på motivdaningen är denna den enklast möjliga: en- eller två intervaller, alltså 2 eller 3 toner i kvint, kvart eller ters samt någon gång helton. Detta lilla embryo upprepas ett obestämt antal gånger. Melodien förblir därför hela tiden på samma tonhöjd. Då upprepningen kan ske hur ofta som helst, finnes i början ej någon slutkadens. Melodien blir således oändlig utan varje avrundning. Motivrörelsen sker i regel uppifrån och ned, och melodien glider därför regelbundet från högre till lägre tonnivå. Utvecklingen från urstadiet till högre former sker sedan på två sätt: antingen bibehåller man hela melodien igenom samma intervaller men förflyttar dem upp och ned, så att en viss melodisk linje erhålles (se ex. 4 här ovan), eller övergår man till diatonisk gruppering och lägger in mellantoner, först som rena bitoner (ex. 8) sedan som melodibildande toner. Ett viktigt steg framåt är taget, då man tillägger slutkadens (embryonala sådana finnas i ex. 10, 11 och 12). Först genom denna slutformel blir melodien verkligt avrundad, och den oändliga, obegränsade melodien har blivit en sluten enhet. Slutkadensen kan knappast sägas ha en motivisk betydelse. Såsom helt och hållet melodiskt oväsentlig följer den ständigt modets växlingar och är därför olika i nästan alla länder. Sedan motiv och slutkadens blivit bestämda, måste fraser och satser danas, och detta sker genom melismering och variering. Vid den förra formen tilläggas tillfälliga utsmyckningar (se ex. 8), vid den senare omställas även tongångarna (ex. 11 och 12). I flesta fall nöjer man sig med melismeringen. Någon nygestaltning erhåller melodien knappast på detta sätt. Man slipper endast den alltför starka enformigheten. När man så nått fram till varieringen, tilläggas nya intervaller, vilka mer eller mindre kraftigt pointeras. Ett viktigt moment är därvid, att den lägsta och högsta tonen vid motivupprepningen kombineras med uppåtgående tonsteg (ex. 11 och 12). En våglinje har alltså uppstått med gradvis stigande och gradvis fallande tongångar. Av de lösa motiven ha blivit fraser, som bilda slutna grupper (ex. 11 och 12). Utöver denna frasbildning når man sällan. Om melodien således genom slutkadensen blivit på sätt och vis avrundad, är den dock i verkligheten fortfarande oändlig. Frasen kan upprepas hur ofta som helst. Ett visst

behov av omväxling gör sig dock gällande, i det att fraserna ej alltid helt upprepas. Man nöjer sig med en del av frasen (ex. 12 fras $[a^2]$) och upprepar hela blott på mera markerade ställen (ex. 12 fras a, a^1 och a^3). Den melodiska periodiken ter sig således i formel på följande sätt: $a - a^1 - a^2 - a^3 \dots sk$ (— slutkadens).

Man frågar sig nu: har denna utveckling till fras med melismering och variering samt slutkadens skett oberoende av senare tidens kulturella musik? Svaret måste bli obetingat jakande. Redan de primitiva folkslagen äga denna melodiform, och intet direkt samband finnes mellan dessa urmelodier och kulturfolkens periodiskt begränsade låtar. Alla dessa »rop» tillhöra således ett så primitivt kulturskikt, att de med säkerhet kunna anses vara före vår tideräkning. Har således ropformen i Sverige trots alla påverkningar under vikingatid, medeltid och nyare tid kunnat bibehålla urformen, som finnes kvar hos europeiskt i det närmaste opåverkade folk, måste den vara mycket gammal, och intet hindrar oss från att förlägga dessa melodier till stenåldern. Att melodigestaltningen sedan dess förändrats, är självskrivet, men detta är mindre viktigt än själva frasgrupperingen eller periodiken, vilken alltid är ett konservativare moment.

II. DANSVISAN.

Med avseende på ropets formella gestaltning kunde fastställas en melodigestaltning väsentligt byggd på en-motivets grund. Frasen formades ur grundmotivet genom variering, varvid den melodiska linjen från att blott vara i en rak riktning uppifrån och ned blev en böjd linje först upp, sedan ned. Med dansvisan sker nu en vidare utbildning, i det frasens omgestaltning blir så skarp, att man ej längre kan tala om ett enda varierat motiv utan flera kontrasterande motiv. Redan hos ropet kunde tydligt märkas en strävan att gestalta den uppåttigande tongången annorlunda än den nedåttigande (ex. 12). Även blevo vissa melismatiska figurer starkare pointerade än andra och fingo således motivs karaktär. Vid varieringen framträdde ännu tydligare lusten att införa nya intervaller, vilka fingo sken av nya element i melodien. I dansvisans melodik skapas nu av dessa, kanske i

FOLKDANSMELODIERNAS TYP.

Alla ur Arvidsson, Sv. fornsgr III. Sånglekar: 1: nr 48. — 2: 36 A. — 3: 98 A.
— 4: 19. — 5: 32 C.

början omedvetna, nygestaltningar tydliga lagar. Man skrider alltså från $a - a^1 - a^2 \dots$ sk fram mot $a - a^1 - b - b^2 \dots$ sk som slutmål; eller kort uttryckt av frasen $a - sk$ blir till sist satsen $a - b - sk$.

Liksom i ropet tydliga spår finnas av embryonal tvåfras-tanke, finnas även i dansvisan tydliga äldre spår av ren en-frasgestaltning fullt lika ropets. Ett viktigt led i frasgestaltningen blir här särskilt halvfrasvarieringen eller halvfrasupprepningen. Redan hos ropet framträdde denna böjelse att avhugga en del av motivet eller frasen och upprepa denna del för sig med eller utan melismering eller variering (ex. 12). Hos dansvisan kan denna princip rent av sägas bli fast melodibildande grundprincip. Man undgår på så sätt i det längsta införandet av nya motiv eller fraser. De flesta primitivare dansmelodier sakna klara b -fraser och nöja sig med omgestaltade a -fraser. Några exempel på dansvisamelodier må anföras. Frasbyggnaden markeras som förut med bokstäver (sk = slutkadens) och delfraser sätts inom klammer.

Vad som här genast faller i ögonen är den »oändliga» melodien. Upprepningen av fraser kan föras ut i det oändliga med blott ständigt nya varieringar eller omtagningar. Man har således ej ännu nått fram till den fasta periodiken med försats och eftersats. Först med två-frastankens tydliga framhävande blir satstanken klarare, och en inre koncentrerings äger rum. När den fasta byggnaden $a - b - sk$ blivit rest, är satsen färdigbildad.

En viktig sida i denna utveckling är slutkadensens gestaltning. I ropet var slutkadensen en oväsentlig slutformel utan bestämd karaktär. Hos dansvisan framträder tydligare kadensens melodigestaltande roll. Det blir efter hand ej en kadens utan två: en inuti melodien (ik) och en i slutet av (sk). I det sist anförda ex. 5 är ik och sk lika men i andra uppteckningar av samma melodi är sluttonen a ändrad till f , varigenom särskild slutkadens uppstått. Genom inkadensen och slutkadensen delas melodien i två särskilda avdelningar: försats och eftersats. Frasen har således uppgått i en högre enhet: satsen. Genom kontrasten mellan försats och eftersats skapas en ännu högre helhet: perioden.

Att denna dansmelodiens utveckling från oändlig en-fras-melodi till avrundad tvåfrasmelodi skett i ett yngre skikt än

ropets är påtagligt och bestyrkes ytterligare geografiskt, däri-genom att den geografiska utbredningen av dylika melodier är vida mera begränsad. Flera naturfolk sakna den, och endast kulturellt påverkade ha distinkt utpräglad sådan. Då den emellertid likaväl finnes hos Asiens kulturfolk som Europas, kan ej kristendomen ha skapat den. Den måste vara från ett äldre skede. I min bok om Sv. fkmk har jag ur litterära och koreografiska förutsättningar sökt bestämma den svenska dansvisans glanstid till 1000-talet och 1100-talets början. Givetvis är den som ren dans äldre och torde säkerligen ha sina rötter i förkristen tid i Sverige, alltså senast vikingatiden. Melodiskt sett sluter den sig direkt till ropets tongångar. Den visar så tydliga släktdrag med ropet, att man ständigt tycker sig höra samma melodier. Min i Sv. fkmk s. 27 meddelade översiktstabell över ropets formelmotiv passar fullständigt in på dansvisans grundmelodier (se vidare kap. III s. 52 ff. med översikt av melodiformlerna i äldre och yngre medeltida dansvisa). Dansvisemelodien torde således ej vara kommen utifrån utan organiskt utvecklats på svensk botten utan inympning av kyrklig tongivning, detta så mycket mera som den medeltida gregorianska musiken i väsentlig grad saknar denna fasta fras- och satsbyggnad med inkadens och slutkadens samt varierat grundmotiv.

En blick på den medeltida folkvisans melodik och periodbyggnad kan ytterligare bestyrka, att dansvisan melodiskt sett representerar ett tidigare stadium och icke ett senare.

III. FOLKVISAN.

Med begreppet folkvisa menar jag här den episka balladen från medeltiden, alltså i första hand riddarvisan från tiden 1100—1300, och i andra hand den senmedeltida historiska visan fram till reformationstiden. Textligt sett är riddarvisan en strofisk dikt med refräng, mestadels inrefräng och slutrefräng. Musikaliskt sett omfattar melodien således två delar: försats och eftersats med inskjuten mellandel, inrefrängen (ir), och avslutande kadens: slutrefrängen (sr). Då inrefrängen saknas, bortfaller utan vidare mellandelen. Melodiformeln blir alltså: I—(ir)—II—sr. I Sv. fkmk (s. 72) har jag framhävt den ringa betydelse inrefrängen alltid haft i folkvismelodien,

hur den oftast bildats genom upprepning, hur den mestadels verkar logiskt omotiverad. Den har således ej uppkommit av musikaliska skäl. Koreografiskt och textligt av viss betydelse har den inympats på melodien, där den infogats efter de förutvarande lagarna för den musikaliska periodiken, där ju redan grundprinciperna a-ik-a-sk och a-ik-b-sk voro utbildade. Inrefrängen i folkvisemelodien är emellertid väsentligt mera än inkadens, likaväl som slutrefrängen melodiskt är av större vikt än slutkadensen. Icke desto mindre äro ir och sr i början endast tomma formler utan motivisk betydelse. Någon väsentlig skillnad finnes ej heller mellan ir:s och sr:s tongångar, fastän de gärna väljas ur formelförrådet, så att de i någon mån kontrastera. Enklast äro dessa refränger, då samma fras användes i såväl ir som sr. Urformen för ir och sr synes vara en halv upprepning av första frasen, d. v. s. något nytt melodiskt led införes ej i visan genom refrängen. Kulturellt sist kommer då en musikaliskt markant gestaltad ny refrängidé med motsatsverkan.

Med avseende på melodins båda delar I och II följer melodien samma lagar som dansvisan, alltså först samma fras sedan ny fras, d. v. s. först a-ir-a-sr sedan a-ir-b-sr. Även här kan hela utvecklingen noga följas från primitiv enformig gestaltning till rik komplicerad sådan. Där ir saknas, finnes således ej sällan formen: a-a (el. a¹)-sr, eller precis densamma som i ropet och den tidiga dansvisan. Om man ej så ofta kan finna den, beror detta mestadels på upptecknarna, vilka i sin iver att meddela fullödiga melodier med avsikt undertrycka en primitiv melodiform. Ofta påträffar man (t. ex. hos Dybeck) meddelandet, att utgivaren bortsett från melodien, emedan den varit för obetydlig. Andra upptecknare skylla på sångaren, som »glömt» en del av melodien. I tryckta samlingar äro de därför sällsynta. Däremot kan man, om man granskar handskriftsamlingar, ej sällan påträffa dem. Så är t. ex. fallat med Wiedesamlingen (Vittak.). Jag meddelar i exemplen här nedan en sådan avgjort primitiv folkvismelodi, upptecknad av Wiede (ex. 1).

Utvecklingen vidare från tvådelning av melodien (I-ir-II-sr) går nu musikaliskt sett i samma riktning som texten. Av de oväsentliga leden ir och sr uppstå självständiga melodiled med nya eller förutvarande motiv eller fraser. Man

lämnar således den gamla byggnaden med ett eller två fraser och skrider vidare till 3- och 4-frasmelodien för att till sist sluta med 5- och 6-frasen. Formlerna bli således:

Typ I: 1. $a - a(a^1) - sr.$ — 2. $a - ir - a - sr.$

» **II:** 1. $a - b - sr.$ — 2. $a - ir - b - sr.$

» **III:** 1. $a - b - c.$ — 2. $a - b - c - d.$

» **IV:** 1. $a - b - c - d - e.$ — 2. $a - b - c - d - e - f.$

För att statistiskt visa denna utveckling och därmed framlägga bevisen för vilka typer, som varit de huvudsakligen bestämmande för svensk folkvismelodigestaltning, lämnar jag här en översikt av Geijer-Afzelius-samlingens melodier (i 3:dje uppl.).

Typ I: 1. $a - a - sr:$ 7:1 - 31** - 36 ($a - a^1 - sr$) - 48 - 75:3 ($a - a^1 - sr$) - 83:1 - 96.
2. $a - ir - a - sr:$ 23 a, b, c - 45:2 - 49* - 56:2 - 57 - 62* - 63 a ($a - ir - a^1 - sr$) - 63 b - 66 - 69 - 71:2* (ir o. sr nästan lika, bildade ur a) - 75:2 - 91:2* - 91:2**.

Typ II: 1. $a - b - sr:$ 4 a, b - 10 - 13 (närmast $a - a^1 - sr$) - 14 - 17:2 - 19:1 - 22 - 24 ($a - bb - sr$) - 25:1, 2 (närmast $aa - b - c$) - 28 ($a - bb - sr$) - 31 - 31* ($aa - b - sr$; 31** har: $a - a - sr$) - 33:2 ($a - bb^1 - sr$) - 41 - 43:1 a, b ($a - a - b - sr$) - 47:1 - 51 - 58:2 - 58:2* ($aa - b - sr$) - 60:2, 3, 4 ($aa - b - sr$) - 71:1, 2 - 72:2 - 74 - 75:1 - 78 - 79 - 80:1 - 82* ($ab - ab - sr$) - 86 - 94.

2. $a - ir - b - sr:$ 1:1, 2; 1* — 2:1, 2 - 6:1, 2 - 8:1, 3 - 9 - 11 - 12 - 15 - 16:1, 2 - 17:1 - 18:1, b - 20 - 21:1 - 27 - 29 - 32:1 - 40 - 45:1 - 50 - 52 - 54:1 - 55, 55* - 56:1 - 59 a, b - 60:5 - 60 - 62 - 64 - 65 - 67 - 72:1 - 73:1 - 77:2 - 84:1 a, b - 85* - 91:1.

Endast $a - b i:$ 31*** - 34 a.

$aa - b b i:$ 3:1 - 46 a, b - 58:1 - 87.

Typ III: $a - b - a - c:$ 38 - 93 ($a - b - a - c - sr$).

$a - b - c - sr:$ 31:1.

$a - b - c - d:$ 5 - 30:1 - 30* - 38* - 39 - 39* ($a - b - b^1 - c$) - 42:1 ($a - b - c - d - sr$) - 61 - 89 - 99 a, b.

Typ IV: $a - b - c - d - e - f:$ 101.

Bortser man från rena varianter, skulle antalet på varje grupp bli ungefär följande:

Typ I:	22
» II:	78 100
» III:1:	3
» III:2:	10
» IV:	1 14

Att så många som 10 falla på III:2 ($a - b - c - d$) berör närmast på att ir och sr i GA-samlingen ofta fått karaktär av nya motiv. I andra uppteckningar av samma melodier äro dessa delar mindre väsentliga, och melodierna falla då helt under typ II. Några exempel ur skilda typer meddelas här:



FOLKVISMELODIERNAS TYPER.

1. Typ I. Wiede IV: nr 171 o. 220. Riddar Olle. — 2. Typ I. Geijer-Afz. nr 26. Stoltz Hilla. — 3. Typ II. GA nr 12. Hr Magnus. — 4. Typ III. GA nr 61. Vedergällningen. — 5. Typ IV. GA nr 101. Gustaf I och dalkarlarne.

Utvecklingen torde alltså vara klar: *den medeltida folkvisan är melodiskt byggd efter tvåfrasprincipen. Därjämte framträder även enfrasprincipen.* Att denna är den ursprungliga, därom kan man lätt övertyga sig genom att jämföra periodbyggnaden med melodigestaltningen. Enfrasmelodierna sluta sig tätt intill dansmelodierna och med dem intill ropets melodiformler. De höra alltså organiskt samman med den urgamla svenska melodigivningen. Därtill kommer dessa enfrasmelodiers ringa tonomfång och ensartade periodik. *De ha således framgått direkt ur dansvisan.* Denna senare hade emellertid jämte den äldre a-typen även en ab-typ, som synes ha varit den främsta under glanstiden. För folkvisan visade sig denna vara den ändamålsenligaste, och man fasthöll därför så länge som möjligt vid denna form. Under påverkan utifrån (sannolikt Frankrike) omdanades efter hand refrängmelodiken, och så uppstod den mera kulturella formen med tre och fyra fraser.

Med 1300-talet grep kyrkan direkt omdanande in i den folkliga melodigestaltningen, och den folkliga grundformen tränges åt sidan. Inflytelserna kommo då från Tyskland, där en ny andlig folkvisa under kyrkans hägn uppstått. Denna var emellertid byggd efter flerfrasprincipen (ofta 5- och 6-frasen; se därom min bok *Latinska skolsånger*), och de unga melodierna fingo till sist den andliga folkvisans grundform.

Man frågar sig då blott: vad inflytande har den gregorianska liturgiska musiken utövat på denna senare folkvisa? I Sv. fkmk har jag upptagit frågan till behandling ur melodisk synpunkt (s. 66 ff.) och fastställt, att folkvisans ambitus så småningom vidgats från d-a till d-c; alltså från kvint till septima. Också motsättningen mollters d-f-a och durters f-a-c får nog skrivas på kyrkans inflytande. Den kostnärliga gestaltningen i melodiskt hänseende över huvud torde vara en följd av kyrkans ansande hand. Med hänsyn till periodiken har sannolikt även kyrkan hulptit till att av a-sr-b-sr dana formen a-b-c-d. Men därmed torde dock kyrkans makt ha varit slut. Att kyrkan danat den långsamt stigande och sedan fallande melodilinjén, har redan visats vara föga troligt, då den förefanns i den hedniska tiden långt före medeltidens folkvisa. Att kyrkan *icke* kan ha givit folkvisan dess grundform bevisas tydligast genom den anförda statistiken,

där endast en melodi av 114 har kyrkomelodikens periodik. Folkvisans dubbelfrasform är så gott som okänd inom kyrkan, den är i varje fall icke typisk grundprincip där.

Att den svenska folkvismelodien alltså direkt utbildats ur förhandenvarande äldre melodier torde knappast kunna be-
tvivlas. Såväl i melodik som periodik sluter den sig organiskt till de förutvarande formerna. *Det finns icke ett enda språng i utvecklingen från rop till dansvisa och sedan till folkvisa.* Alla leden glida så fullständigt in i varandra, att man även i folkvisan tydligt kan spåra ropets grundform. Utvecklingen har försiggått så omärkbart, att man ej på en enda punkt kan spåra något skarpt avbrott. T. o. m. medeltidens sista mångfrasform bygger så helt på den gamla melodiken, att samhörigheten ej det ringaste kan ifrågasättas. Orsaken till denna nästan förvånande konsekvens i allt kan endast vara, att *svenska folket haft ett rikt förråd av gamla melodier* och alltid haft möjlighet att av det förhandenvarande dana nytt utan att direkt behöva låna utifrån.

Ett indirekt bevis på att Sverige varit mycket rikt på melodier under medeltiden är även den nästan överväldigande mängden av folkdans- och folkvismelodier av ålderdomlig gestaltning som bevarats till våra dagar. Intet land i Europa kan uppvisa en motsvarande melodiskatt. Även den ridderliga balladens stamland Frankrike står i detta hänseende långt efter Sverige.

IV. DEN INSTRUMENTALA MUSIKEN.

Om man inom den vokala musiken kan ha en viss yttre kontroll i texten, kan man i den instrumentala finna en liknande i instrumentet. Visserligen kan denna kontroll synas vara relativt svag i den svenska instrumentala folkmusiken, **då ju** denna senare till allra största delen är skriven för fiol. Det finnes emellertid andra kriterier än instrumentet själv, och dessa äro tekniken, stämningen, spelsättet m. m.

Vad de enklare blåsinstrumenten beträffa, äro de så nära knutna till ropet, att någon väsensskillnad mellan den sjungna eller blåsta melodien ej kan förmärkas. Jag har även sammanslagit båda, då jag behandlat ropets melodiska gestaltning. Helt annorlunda blir förhållandet vid stränginstrumen-

tens musik. En yttre granskning ger där snarare vid handen, att de vokala och instrumentala melodierna visa så gott som ingen frändskap med varandra. Man kan av detta draga två slutsatser: antingen har den instrumentala musiken utbildats på ett så tidigt stadium, att den redan i äldsta tider fått sin egentliga egenart danad, eller har den uppstått så sent, att den vokala redan avslutat sin utveckling. Det senare alternativet synes ligga närmast till hands, då nästan all fiolmusik knutits till danser och marscher, vilka uppstått i nyare tid, med säkerhet efter 1500.

Ändock finnas vissa bevis för att det förre alternativet är det sannolika.

Granskar man utomeuropeiska folks instrument, skall man finna, att de äldre instrumenten i allmänhet äro förbundna med en viss övertro, under det att de yngre sakna sådan. Denna övertro består mestadels i att man tillskriver dem en övernaturlig makt och använder dem som skyddsmedel mot onda inflytelser. Instrumenten äro med ett ord magiska. De måste som sådana skyddas från profana händer. Oinvigda få ej se dem. Skulle någon sådan höra dem, skall han genast fly bort från stället. Dessa instrument ha kraft att nedkalla övernaturliga makters hjälp. Gudarna lystra till vissa instruments toner och kunna med dem tvingas att hjälpa människorna. Vissa instrument förmå hindra oväder, skydda mot åska, andra kunna nedkalla regn eller eld. Naturmänniskan flyttar gärna denna magiska kraft över från instrumentet till tonerna. Så ha t. ex. vissa instruments toner större kraft än andra. Från tonerna är steget ej långt till melodierna. Särskilda melodier få endast spelas på bestämda instrument. De äro tabu och må noga skyddas. Melodierna lösgöras till sist från instrumenten och bära i sig samma underbara förmåga, oberoende av instrumentet, på vilket de spelas. Hos indierna äro vissa tonarter mera verkningfulla än andra, och vissa melodier förmå utöva ett övernaturligt inflytande. Vissa melodier behärska bestämda naturkrafter. Landet kan räddas från torka, om man spelar en regnmelodi, eld kan sändas genom en eldmelodi, dagen kan förbytas i natt genom en nattmelodi (se härom min bok *Stud. i sv. folklore* s. 133). Ännu vanligare är föreställningen, att melodier kunna ge mod och kraft. En melodi hjälper en

person upp på ett berg, en annan ger mod i strid. Sorg förbytes i glädje, oro till frid. En melodi kan försänka alla i sömn, en annan kan väcka upp från sömn.

Om föreställningen rörande vissa instruments kraft är föga utbredd i Europa, saknas dock ej tron på vissa melodiers underbara kraft. Särskilt synes Sverige vara ovanligt rikt på sägner om övernaturliga melodier. I min uppsats om *Näcken* i nyssnämnda bok har jag sammanfört en stor mängd av dessa sägner. De äro i regel knutna till Näcken, såsom varande den gud, som särskilt har musiken om händer. Alla dessa sägner kunna delas i två grupper: sådana som blott tala om musikens makt och sådana som äro knutna till vissa bestämda melodier. Dessa senare ha spelats av Näcken eller av någon spelman, som stått i förbindelse med Näcken. De förmå utföra detsamma, som de magiska melodierna i Indien. De bringa glädje eller sorg, de ge mod och kraft, de behärska naturen. En sägn från Dalarne omtalar, hur en kvarn satts i gång av en viss melodi (Sv. låtar, Dalarne nr 1282). En sägn från Uppland berättar om hur en spelmans hästar ej förmått draga ett lass uppför en backe. En melodi hade då makt att "draga upp lasset". I flesta fall tvingar den magiska melodien till dans. Så länge melodien varar, måste alla dansa. Makten ligger än i fiolen, än i spelmanen, än i melodien, än i sättet att spela melodien (knäppningar, flageoletspel).

Då många sägner direkt knytas till vissa melodier, måste man fråga sig: huru äro dessa melodier beskaffade? Det måste ha en viss historisk betydelse att granska sådana melodier, som av folket utpekas som magiska. Redan detta, att vissa anses ha övernaturlig makt, andra åter sakna sådan, för oss över till äldre och yngre kulturskikt. Liksom hos naturfolken vissa instrument hade skyddande och hjälpende förmåga, andra ej, hade även vissa melodier kraft, andra ingen. De med kraft voro de äldre, de utan de yngre. Överflyttas denna lag till de svenska melodierna, skulle man således generellt kunna säga: de melodier, som förknippas med näcksägner, äro äldre än de andra. Framför allt, att folket med dessa berättelser utpeka vissa melodier såsom förbundna med en hednisk gud, kan utgöra en viss fingervisning för oss att söka klargöra deras ålder och ursprung.

Utgår man således ifrån att i svenska allmogens medvetande ligger en tradition bevarad, att en del melodier förskriva sig från en äldre hednisk tid, måste man söka sammanföra alla dessa utpekade melodier och ordna dem efter vissa yttre och inre principer. De äro i allmänhet ej svåra att finna. De heta: näckens låt eller polska, strömkarlslek, fans polska eller dylikt. Eller säger man: Näcken spelade melodien vid det eller det tillfället. Vilka utmärkande egenskaper äga då alla dessa över hela Sverige spridda melodier? Särdragen kunna sammanfattas i fyra punkter:

- 1) de spelas på omstämd (»förstämd») fiol;
- 2) de ha dubbelgrepp (ackordspel);
- 3) de ha toner som knäppas;
- 4) de ha flageolet-toner.

Med avseende på första punkten måste man förvånas över att de alla så konsekvent ej kunna föredragas utan omstämmning av fiolen. Det är visserligen ej sällsynt inom violinmusiken, att en omändring av stämningen föreskrives. Sådant har skett såväl under 1600- som 1700- och 1800-talen, och man kunde ju lätt frestas till att antaga en dylik påverkan från konstmusiken. En jämförelse kan dock långt ifrån övertyga oss, att verkligen svenska allmogen avlyssnat främmande artisters konstgrepp på violin. Tvärtom finnas så få beröringspunkter, att man genast låter varje försök falla att på denna väg finna klarheten. Violinen nådde svenska allmogen i allmänhet under 1600-talets senare hälft (se därom Sv. fkmk s. 96 ff.), och skulle omstämmningen ha direkt hämtats från violinmusiken, måste den vara tidigast från 1650-talet. Då den är utbredd över hela Sverige och finnes i alla landskap, måste den vara ålderdomlig. Före violinen funnos två andra instrument: fiddlan och gigan. Kanske har den säregna omstämmningen varit ett arv från dessa instrument? De vanligaste med Näcken förbundna stämningarna äro: $a - e^1 - a^1 - e^2$ och $a - e^1 - a^1 - ciss^2$. Dessa synas vara de typiska för Näcken. Även andra (se Sv. fkmk s. 112, där ej mindre än 18 hos svenska allmogen förekommande omstämmningar meddelas) förbindas med Näcken, och det heter i många landsändar, att Näcken *alltid* spelar på förstämd fiol. Om folket så direkt utpekar Näcken såsom spelande ett instrument med annan stämning än fiolen, måste detta tolkas så, att denne musikanter egentli-

gen *ej* spelat fiol utan ett annat äldre instrument, ty eljest borde han väl, när han beslöt sig för att antaga nya tiders instrument, också ha hållit till godo med det nya instrumentets stämning.

Granska vi först de båda särskilt med Näcken förbundna stämningarna på $a - e^1 - a^1 - e^2$ och $a - e^1 - a^1 - ciss^2$ faller det genast i ögonen, att man här övergått från kvinten till *mindre* intervaller: kvart och ters. Nu är det i allmänhet en vanlig företeelse inom stränginstrumenten, att ju flera strängar dess mindre intervaller.¹ Så ha t. ex. de flesta 3- och 4-strängade instrument kvintstämning, under det att de 5- och 6-strängade ha kvart- och tersstämning. Den vanligaste stämningen under senare medeltiden var kvart + ters + kvart med tillagda kvarter ovan och nedan allt efter strängarnas antal. Av de två näckstämningarna är avgjort ciss-stämningen den vanligaste och torde också ha varit den äldsta. Här finnas således medeltidens kvart- och tersintervaller. Emellertid återfinnes ej denna direkta kvint-kvart-tersstämning någonstades hos de äldre instrumenten före 1650. Detta är ju även fullt naturligt. Violinen har 4 strängar, men kvart-tersstämningen var de 5-strängade instrumentens grundform. Fiddlan var 5-strängad och hade vanligen stämningen: $d - G - g - d^1 - d^1$ el. $d - G - g - d^1 - g^1$ el. $G - c - g - d^1 - d^1$ (se G. Kinsky, Mkhist. Mus. von W. Heyer II s. 366). Av dessa kommer den första rätt nära den senare näckstämningen på $a - e^1 - a^1 - e^2$, fastän den är uppflyttad ett tonsteg. 1500-talets vielle hade den vanliga kvart-kvart-ters-kvart-kvart-stämningen. 1500-talets giga (Geige) hade enl. Agricola (1528) antingen kvart-kvart-ters el. ters-kvart-kvart el. kvart-ters-kvart. Endast för "Bass-Geige" återfinnes den äldre näckstämningen: kvint-kvart-ters ($F - c - f - a$). Om verkligen näckstämningen skulle gå tillbaka till något äldre instrument, skulle detta således bli gigan. Gigan hade dock i allmänhet 5 eller flera strängar (hos Virdung, 1511, hade "Gross-Geige" 9 strängar i kvart + kvart + ters + kvart + kvart med oktav-fördubbling för de tre nedersta), och Agricola anför jämte nyssnämnda för 4 strängar en annan för 5: ters + kvart + kvart + ters. Om nu den äldre näckstämningen en-

¹ Enl. finländsk föreställning spelar Näcken ibland på 8-strängad fiol (Nyland VI, 99).

dast rent undantagsvis återfinnes hos äldre stråkinstrument, torde ej därur kunna sökas något direkt bevis för att Näckens instrument före fiolen varit något av de förutvarande populära stråkinstrumenten. Enklaste lösningen torde vara att antaga, att den äldre näckstämningen framgått ur behovet att spela ackord, d. v. s. att ackompanjera sång. Det enda vi ur stämningen kunna bestämt avläsa är alltså, att Näcken varit *en vän av ackordspel*.

Detta för oss direkt över till punkt 2: näckmusiken har dubbelgrepp och ackordspel. Här och där i svenska landsorten förekommer ett rätt egendomligt spelsätt: Taglet skruvas av, och stråken placeras mellan strängarna och locket; sedan fästes taglet åter, och spelmanen kan nu med taglet över alla strängarna spela ackordspel på sin förstämde fiol. Det omtalas ej, att Näcken just spelat på detta sätt men påtagligt är, att näckmusiken just älskat dylikt strykande över alla strängarna på en gång. Ackordspelet synes vara typiskt för Näcken, och då stämningen förut anpassats efter dylikt spel, ligger häri en fingervisning för den äldre instrumentalmusikens karaktär av ackompanjement. Givetvis är detta ej den uräldsta formen men säkerligen den senmedeltida. I senare tid har dubbelspelet blivit ett tämligen utvecklat arpeggiospel, vilket framför allt i Medelpad fått virtuosartad prägel (se Sv. låtar, avd. Medelpad). Ackorden ha eljest mest blivit ständigt upprepade triolfigurer på treklang. De äldre melodiformerna ha dock konsekvent bibehållit dubbelgreppet.

Givetvis har dubbelgreppet så småningom försvunnit såsom mindre förenligt med allmogens enklare violinspel och endast upptagits av de kulturellt influerade spelmännen med modern skolning. Denna nya form för dubbelgrepp har emellertid ringa förbindelse med näckmusikens ålderdomliga ackordspel, som tydligen går tillbaka till en tid före violinen.

Jämte dubbelgreppet fanns även en annan utmärkande egenskap för näckspelet, nämligen knäppandet av en del toner (punkt 3). Pizzicatospel kan ju synas som ett typiskt exempel på sen tillblivelse av den svenska folkliga instrumentalmusiken. Emellertid omtalas även, att hela stycken knäpps, och det nämnes t. o. m., att man därvid lagt fiolen över knäna, när man spelat dessa. Detta skulle ju kunna tyda

på att gitarren eller den liggande cittran varit dessa melodiers grundinstrument.

Emellertid äro dessa helt knäppta melodier i formellt hänseende av vida äldre struktur och peka hän på former från medeltiden eller hednisk tid. Märkligt är även, att vid intet spelsätt har så konsekvent övertron kvarstannat som just vid knäppspelet. Det vanliga namnet är "klonk", och Dybeck har sammanställt namnet med onda makter.¹ Näcken är också enligt allmän svensk folktrö särskilt vän av "klonk"-musik. Spelmännen hysa en viss rädsla för denna musik, och ibland heter det, att de ej våga spela sådan, förrän de fått "något till livs" (brännvin givit dem mod). Näckmusik och knäppmusik äro således oskiljaktliga från varandra. Näckens instrument är alltså ett knäppinstrument, men vilket? Han kan ej ha spelat fiol, ty stämningen tyder på ett annat instrument; detta andra kan ej direkt ha varit en fiddla eller en giga, ehuru Näcken naturligtvis då och då visat ett visst intresse för dessa även hos allmogen en lång tid populära instrument, utan ett instrument med rent ackordspel. Vi få nu veta, att det därjämte varit ett knäppt instrument. Vilket bör det således ha varit? Före violinen fanns lutan som ett hos de högre kretsarna allmänt dyrkat instrument. Under 1500-talet spelades luta överallt, och även allmogen torde ha känt det. Om man emellertid verkligen odlat detta mycket svårspelta instrument, borde det ha avsatt några spår i folkmusiken. Det finnes emellertid ej ett enda sådant, och den upptecknade "klonkmusiken" saknar varje drag av lutmusik. Det måste således vara ett annat ännu äldre instrument, men vilket?

Rådfråga vi medeltidens folkvislitteratur och de äldre mera

¹ Dybeck, Runa IV, 90: "Ordet 'klånk', vilket annorstädes uttalas 'krånk' el. 'krankt', är känt i de flesta landskap från Jämtland till Småland och betecknar spöke." — II, 2: "Man kan, när sådant händer, vara säker att hava råkat för klånk, osynliga andar, de där vilja människorna allt ont." — Enl. Crælius, Beskr. av Sefvede etc. i Kalmar län s. 407 är "klånk" = spöke. Jfr även Ihres Glossarium och Dial. Lex. — I J. E. Rietz, Ordb. öv. sv. allm.-språket, finnes märkligt nog ej denna betydelse av ordet. För "klonk" hänvisas till "klucka" = skvalpa; för "klånk" till "klinga" (lat. clangere). Någon direkt sammanställning av ordet "klonk" med "knäppning" på ett instrument har jag ej funnit i något lexikon, ehuru ordet i denna betydelse är utbrett över hela Sverige och ofta förekommer i spelmansböcker från 1700-talet.

kulturella näcksägner, där Näcken "sjunger, medan han spelar" (t. ex. Förlossningssågnen; se St. i sv. fklöre s. 148 ff.), finna vi där Näckens instrument med en sällsynt samstämmighet alltid utpekad som en harpa, och för säkerhets skull har man t. o. m. avbildat Näcken i en kyrka (Häverö) med en minnesångarharpa i hand (se S. Ek. Den sv. fkv. s. 83). Man har velat förklara detta så, att harpa är en allmän benämning för ett stränginstrument. Folkvisan menar dock alltid en "riktig" harpa med ordet, och vi ha ej att hålla oss till annat än vad som direkt utsäges: *Näckens eget instrument är harpan*. Med det har han visat sig i över tusen år. Efter samstämmiga vittnesbörd av alla som sett honom under hans välmaktsdagar, då han ännu hade en troende församling omkring sig, hade han då alltid en harpa i handen. Han visade sig i vattnet med harpa, han satt på stranden och lekte på sin harpa, han sjöng till sin harpa, älvorna dansade till hans harpospel.

Vi kunna ej bortresonera detta instrument ur näckföreställningen, vi kunna ej heller ersätta instrumentet med ett annat. Fiol har det ej varit, fiddla eller giga ej heller utan ett instrument med ackordspel och knäpptoner. Det finnes intet annat att välja på. Vi måste tro ojäviga vittnens ut-sago: det *var* en harpa.

Nu visar det sig just, att detta instrument haft en tidig odling särskilt i Sverige. Vid konung Huggleiks hov i Västergötland på Beowulfs tid eller senare 500-talet klingade harpan, det fanns hos skalderna under vikingatiden, det var riddarborgarnas instrument under folkviseballadens tid och det var folkets instrument.¹ Vart man kommer i Sveriges land under

¹ **Folkliga** harpor av gammal typ finnas i Nordiska Museet och i flera folkmuseer i Norge. Alla äro lika till formen och även till storleken. De äro något större än den vanliga minnessångarharpan och stå tämligen nära den gamla irländska. Märkligt nog omtalas alla dessa till våra dagar bevarade folkharpor ej av Hortense Panum i hennes många avhandlingar och böcker om harpan (se t. ex. Middelalderens Strenginstrumenter I, 1915). De äro dock värda beaktande och förtjäna en vetenskaplig undersökning. Enligt de isländska sagorna från 1000—1200-talet var harpan i Norden ett relativt stort instrument. Kung Heimer kunde sätta Aslög i harpfodralet. Frågan om den i museerna förvarade harptypen går så långt tillbaka i tiden som till 1000-talet, kan jag för närvarande ej besvara. Ej heller kan jag yttra mig om, hur länge den bevarats som verkligen spelat instrument. 1600-talslitteraturen menar i regel med "harpa" en nyckelharpa.

de 1000 år som förrunno från Huggleik till Gustaf Vasa, var harpan huvudinstrumentet, och ännu vid Erik XIV:s och Johan III:s hov funnos harpolekare. Vad var då naturligare än att även folkets egen musikgud Näcken särskilt älskade detta instrument.

Om den urgamla instrumentala musiken varit harpmusik, måste ackordspelet och knäppspelet ha varit det naturligaste, och näckmusiken hade, som vi sett, dessa drag fullt konstant. Om således folkets fingervisning är riktig, att just dessa med näcksågnerna förknippade melodier äro uråldriga, finnes intet som ur instrumentalteknisk synpunkt hindrar oss att antaga dem vara från förkristen tid.

Detta bekräftas även av punkt 4 i näckmusikens karaktéristiska: flageoletspelet. Detta spel förekommer i den moderna violintekniken alltsedan 1600-talet men näppeligen i den form som framträder i näckmusiken. Det finnes inom den sistnämnda huvudsakligen i två former: med två toner i kvart och tre toner i ters-kvart. Man har vanligen kallat de förra gökpolskor, de senare svanpolskor. Emellertid förekomma namnen om varandra, så att samma melodi i vissa landskap får heta gökpolska, i andra svanpolska. Angående de gängse namnförklaringarna måste bestämt förkastas de tydningar, som gjorts, att styckena skulle utgöra direkta tonmålningar av göksång (på kvart!) och svansång. Ordet "gauk" (gök) avser ej endast göksång utan ett ideligen upprepat ropande eller galande.¹ Gaukpolska torde således närmast avse en musik av ropets karaktär. Ko-lock kallas även här och var i Norrland "kauk" el. "gauk", d. v. s. ett ideligen upprepat rop.² Svanton var under 1700-talet beteckning för flöjttoner (jfr Mozarts Ess-dürsymfoni, som för de egendomliga ekoartade flöjttonerna i menuetten fick heta "svan-symfonien"). I Sverige förekommer inom folkmusiken motsättningen "svan" och "klonk" som beteckning för flageolet och pizzicato.³ Emeller-

¹ Enl. Rietz betyder "gauk" gala (om gök och tupp) samt därjämte: "sjunga, prata ideligen ett och detsamma".

² Enl. Dybeck, Vallvisor s. 46 betyder "köuk" och "käöuk": "sjunga i vallskog". Enl. Sv. Låtar, Medelpad s. 91, betecknar "kauka en låt": "sjunga en vallåt".

³ Ordet "svan" i förbindelse med svensk folkmusik synes ha två betydelser: 1. såsom musikalisk fackterm = flageolet (i motsats till klonk-pizzicato-

tid hjälper oss detta ej att förklara förekomsten av flageolet i näckmusiken. Det måste finnas en annan djupare innebörd. Spela flageolet heter i Västergötland "flöjta", och helt säkert ligger en härmning av flöjtmusiken till grund för näckmusikens flageoletspel. Flöjta är även beteckning för vissling och falsettsång. Har Näcken måhända även befattat sig med flöjtspel, vissling och falsettsång? Vi veta det ej, men det är däremot en gängse föreställning, att dessa tre musikarter äro särskilt mäktiga. I magisk verkan har hos naturfolken alltid flöjten företrädde före stränginstrumenten. Den är rent av i all instrumenttro det starkaste och kraftigast verkande redskapet att nå förbindelse med gudomen. Flöjten skall, då den ej spelas, noga förvaras och nedläggas å väl skyddad plats för att ej ses av oinvigda. Ibland skall den nedsänkas i en bäck (Näckens boning!) för att ej nås av profana

spel); se bl. a. Blomgren-hdskr. fr. c. 1730 (i Folkmk-kommissionens samlingar) nr 272, där båda namnen "Svanton" och "Klonka" stå mot varandra i samma stycke; 2. som beteckning för övernaturlig musik. I den senare betydelsen kan ordet som svensk folklig musikterm vara äldre än 1700-talet. Svanen förekommer i förbindelse med musiken först under medeltiden och då mycket ofta omnämnd bl. a. i folkvisan (under hednisk tid var korpen gudafågeln, först under medeltiden ersattes denna av svanen). Jfr F. L. Grundtvig: Fuglene i Folkets Digtning og Tro, Kbh 1883. Såsom musikfågel sammanställs svanen med sång i allmänhet, och namnet själv betyder direkt "sjunga". Se Grimm Wb: ags. swinsian = tönen; sandskr, svánas, svaná = Geräuch, Ton; indog. svínô = tönen, klingen. Jfr E. Hellqvist, Sv. Etym. Ordb. ags. (ge) swin = musik, melodi; swinsian = sjunga, ljuda. Vanligen betecknar svanesång detsamma som dödssång, emedan svanen döende sjöng en underbar sång. Med svantonerna i den svenska folkmusiken kan följande medd. hos Grimm Wb (2204) sammanställas: "Die gewundene Luftröhre, die in das gewölbte Brustbein eintritt und den befähigt, besonders beim Fluge zwei Trompeten- oder Glockenähnliche Töne auszustossen, die einen Mollackord bilden und dadurch melancholisch klingen" (hänv. t. Müllenhoff, Altertums-kunde). — Någon direkt sammanställning av ordet "svan" med flageoletspel eller falsettsång finnes ej, men då "svan" direkt betyder sjunga, bör det lätt kunna ha sammanställts med "sångspel" å instrument. Om "sångspel" (flageolet) å de äldre stråkinstrumenten från medeltiden se T. Norlind, Bidr. till marintrumpetens hist. Svtm. 1922 s. 100, och C. Sachs, Instrumentenkunde s. 157, 168. Av de där citerade källorna framgår, att flageoletspel synes ha varit mycket vanlig å stråkinstrument i västra Asien och östra Europa under medeltiden.

händer.¹ Näcken omtalas ej i Sverige som flöjtens gud, men väl heter det om hans sång, att den är ljuvt lockande som älvsången, alltså väl närmast falsettsången. Vissling är även i svensk folktro ett magiskt bindande medel. Vissling skyddar för onda makter.

Att flöjtmusik ingått i svensk folktro som ett skyddsmedel torde vara säkert, och blåsinstrumenten spela alltid en roll vid vallropet. Då trollen höra tonerna, finna de välbehag däri och svara med andra rop. Vallropet är ofta byggt på falsettsång, alltså flöjtmusik i människostrupe. Visselpipan är ett omtyckt vallinstrument, särskilt då man önskar vara skyddad mot trollen.

Flageolettonerna föra oss således till sist till samma utgångspunkt som vokalmusiken: ropet som det uräldsta, det magiskt verkningsfullaste, trollens musik, långt innan Näcken fanns till.² "Gaukmusik" blev den instrumentala folkmusikens kärna, och när Näcken till sist ärvde trollens makt och fick härska över deras rike, tog han upp deras musik och omplanterade den på sitt instrument harpan. Flageoletspelet blev på så sätt knäppmusik. Med egendomlig seghet bibehöll folket sin egen vallton med flöjtrop och falsettsång med vissling som sidoförm.

¹ Th. Koch-Grünberg, Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwestbrasilien (1909) I, s. 314. I Sverige skall en spelman nedsänka sin fiol i en bäck, om han önskar demonisk kraft i sitt instrument.

² Frågan om Näckens ålder kan ju vara viktig nog för bestämmandet av Näckmusikens historia. Givetvis kan jag ej här gå in på en utförlig vetenskaplig utredning av frågan, men vill dock påpeka några moment. Med undantag av förlossningssågnen (se min avd. "Näcken och Kristendomen" i Stud. i sv. fkl. s. 148 f.) finnes ingen sågn, som talar om Näcken såsom en under kristen tid utbildad folkgud. Han måste ha skapats under hedendomen — alltså före 1000. Då han emellertid ej finnes omnämnd i vikingatidens gudelära och ej heller synes ha haft någon egentlig kult, måste han under vikingatiden ha varit en relativt ung gud. Därtill kommer näcktrons lokala begränsning till Sverige, vilket tyder på en sen tillblivelse, sedan de tre nordiska rikena redan begynt splittras. Då han vidare alltid förbindes med ett stränginstrument, ej blåsinstrument, måste han tillhöra en tid med utvecklade stränginstrument. Något primitivt instrument före harpan synes han ej ha ägt. Han bör därför ha tillkommit under harpans egentliga tid — alltså knappast före 400. I Norrland tilläggas musiksågnerna trollen, och sannolikt ha dessa varit Näckens närmaste föregångare. Alltså böra trollen ha haft musiken om hand under blåsinstrumentens egentliga glanstid.

Vi ha kommit till instrumentalmusikens kärna och uräldsta beståndsdel: ropet. Stränginstrumenten ärvde flöjtinstrumenten. Från harpan överflyttades musiken till fiddla och giga, sedan till fiol, men under intet av dessa nya skeden gick förbindelsen med den uräldsta musiken förlorad.

Folkets fingervisning om näckmusiken som den äldsta har således så långt möjligt bekräftats, men må vi då se på den melodiska uppbyggningen, om även denna följer de lagar, som framställts såsom normgivande inom den vokala musiken. Gör den detta, styrkas vi i vårt antagande, att näckmusiken verkligen döljer uråldriga rester, gör den det ej, falla givetvis alla de föregående bevisen.

Hur ser näckmusiken alltså ut i melodiskt hänseende? Även här har allmogen själv givit en karakteristik, som lämnat intet övrigt att önska i tydlighet. Den är "gaukmusik" d. v. s. *ett ideligen upprepat galande eller ropande på samma intervaller.*¹ Ett exempel må belysa arten (ex. 1 här):

¹ I samband med Näckens "gaukmusik" kan det vara lämpligt att påpeka Odens motsvarande musik. "Gauk" likställes med galande, överlutt ropande. Den magiska musiken är rop eller ett galande som en tupp. I "Valans Spådom" i Eddan (v. 42) sitter "gygens värnare", den glade Eggder, och slår harpa, medan över honom en fagerröd hane galar. I Havamal sjunger Oden om sina aderton trollsånger (v. 144 ff.). "Galder jag sjunger, så att gå jag kan". I orig.-texten heter det, att Odin "gol" sina "galdr". Det heter om trollsånger i allmänhet, att de "galas" ("hon gol galdra sina" Skskpm 17; "galdor wordum gol" Reimlied 24 etc.). Om "galdr" se Grundr. d. germ. Phil. II: 1, 1 § 3 s. 34 f. och § 9 s. 43 ff. Om "gala" i folkspråket se J. E. Rietz, Ordb. ö. sv. allm.-spr. s. 181. Trollsångernas namn är regelbundet "galdr", vilket namn är bildat av verbet "galan". Närmast synonymt med detta verb är "sigan", alltså sjunga. Ordet "galan" har samma stam som lat. "canere", sjunga. Såväl i ags. som i fornnord. förekommer: "leod" = "galan" och "sigan"; got. liuþôn = sjunga. Den speciella formen "galdr" om trollsång synes ha starkare framhått den magiska musikens karaktär av rop el. galande (som tupp el. gök), när "gala" en "galdr" är vanligare än "sjunga" en "galdr". Då Eggder (i "Valans Spådom") spelar harpa, galar en hane. Dessa båda uttryck måste stå i en slags inre förbindelse med varandra. Den allt förmående bönen skall ropas. Jfr bibelns uttryck: "Jag ropar till dig, Herre, att du måtte bönhöra mig." Den kultiska musiken har alltså samma yttre form som näckmusiken. Skulle det en gång lyckas oss att rekonstruera Näckens egna toner, ha vi även nått fram till Odenkultens musikformer.



»NÄCKENS POLSKA».

1. Sv. låtar. Dal. nr 809. — 2. Dal. nr 571. x = knäpp-toner. o = flageolet.

Betecknande nog heter det, trots det fjorton gånger upprepede ropet, att sista reprisen tages "ad libitum". Vi få således antaga, att det i verkligheten upprepats ännu flera

gångar. Vad som emellertid här saknas är svantonerna. en annan uppteckning från samma landskap finnas emellertid dessa bevarade (se ex. 2 här).¹

Vanligen upprepas flageolet-tonerna 2 à 3 gånger, och det synes genom de varianter som finnas från hela Sverige, som om detta är den äldre formen. Granska vi motiven, finnas 2 à 3 sådana (se ex. 3 a, b, c här).

c-formen kan närmast karakteriseras som slutkadens. Den inledande reprisen är en variation av a-motivet, vilket i hela stycket är det dominerande. Urcellen är således ropet, som försetts med en uppåtstigande figur b som kontrast till a. Slutkadensen kan ändras, så att a¹ eller e² bildar första ton. a-motivet är en ren ackordfigur, något som tydligt framträder vid variationen i ovan anförda exempel. Som tredje motiv tillägges därför gärna ett motiv d, som blott består av grundackordet med dess underdominant (a-durackordet + d-durackordet; särskilt tydligt i notex. s. 34: "Tyska klockorna"). I vissa yngre varianter tilläggas även överdominantackordet (e-dur) och (el.) sekundackordet (h-moll; se notex. s. 33 sista reprisen). Därmed har blott näckmusikens karaktär av ackordspel starkare betonats. Någon melodi uppstår ej, utan allt förblir rent ackompagnement åt en nu obefintlig sångstämma.

Därmed är i själva verket hela musiken färdig, och de tillagda repriserna äro antingen rena varianter på motiven a-d el. smärre interpolerade satslån, vilka tillfälligtvis inkorporerats.

Om man således vill följa utvecklingen från äldsta tid och framåt, kan såsom sannolikast följande fastställas: ur ropet direkt uppstod motivet a, först för sång, sedan för flöjt och sist för stränginstrument. Med harpans framträdande försågs a-motivet (ropet) med ackordpartier, och b-motivet tillades och antagligen samtidigt även c-motivet. Under harpans glanstid tillägges det helt och hållet harpartade motivet d. På denna punkt torde musiken ha kvarstått till medeltidens slut. Någon tonmålning kan näckmusiken under denna tid näppeligen ha varit, men väl kan den ha ingått en viss förbindelse med stantipes, dåtidens instrumentala underhållningsmusik mellan

¹ × över noten utmärker knäppta toner, o flageolet.

danterna, vilken ofta hade ropartade inledningar.¹ Vid 1500-talets början blev en ny form av underhållningsmusik populär, nämligen bataljstycket, skildrande strider och berömda slag, som slaget vid Pavia m. fl. När detta nått Sverige, veta vi ej, men sannolikt var det känt redan under Gustaf Vasas regering. Sveriges första hittills kända allmogetonmålning är Slaget vid Stegeborg. Då givetvis ett stycke av denna art ej kan ha uppstått mer än omedelbart efter slaget (1598), då ännu tankarna kretsat om den stora händelsen, då polackerna definitivt fördrevos från Sverige, måste stycket ha tillkommit omkring år 1600. Det omtalas första gången i Gunno Dalstiernas "Kungaskald" 1697. Där nämnas först två herdar:

"Den eena Feelan gröper;
Och häfftar Silkes-sträng på Ahle-ståcken röö:
Den andra af ny "Sälga een Lius-rätt Pijpa-stöper" . . .

Den ene herden (Tool) säger sen till sin kamrat:

"Länge nog haa Wij nu bägge laga
Jag Gigan, du din Barck: Stämm up nu om Du tör!
Du veet wäl hur mitt Spell plä Bru-leed för behaga:
Du Weet och huru Du mig plä förtreta för:
Som då när Strängen spräng på Bröllopet i Haga:
O du på Pijpan din än Gnölade för dör . . .
Om Stänge-bro och Slag jag wille speela,
Och gamla Kiämpars Lof på Harpan draga fram:
En Håmman [hovman], som där red, mig strax i Örat peela
Med de Ord: herdar böör ha Ackt på Geet och Lamm.
Till Biälle-koonars Tijdsfördrijf är skapt din Feela:
Låt ey din Tagel-sträng och Stråka bli till skam:
Men om du siunga will, så siung om Bygde-saker,
Som Wall-barn gläde gör och Booskaps-hopen spaker."

På 1700-talet blev det slaget vid Hälsingborg 1710, som vann största populariteten. Det kallades vanligen Stenbockspolska, och under detta namn är stycket känt än i dag över hela Sverige. Detta i många uppteckningar i nästan alla svenska

¹ Stantipes-styckena skrevos nästan alltid för fiddla, alltså fiolens direkta föregångare. Dessa börja ofta med "rop"-liknande toner på kvarten el. kvintan. Jfr J. Wolf, Die Tänze d. Mittelalters, Arch. f. Mw. I, 1918 s. 10 ff; H. J. Moser, Stantipes u. Ductia, Zs. f. Mw. 1918 s. 194 ff.

landskap bekanta stycke är en ren variant av den förut omtalade näckmusiken. Man måste givetvis fråga sig, om verkligen detta är första gången de uråldriga gauktonerna använts till bataljmålning. Stenbocksnamnet förefaller ibland litet misstänkt särskilt uppe i Norrland, där man ej kan ha haft så mycket intresse för det skånska slaget. Det synes sannolikt, att Stegeborg blivit under 1700-talet ändrat till det mera bekanta Stenbock. Stegeborgsstycket hade tydligen tillkommit under en tid, då ännu bataljmålningarna voro nya. Namnet kunde alltså lätt bli en etikett, som betecknade alla dylika stycken. Stenbock verkar mera meningslöst som allmän benämning. Dalstiernas sätt att nämna stycket är sådant, att man måste tänka på en generell titel. Detta styrkes även av två nya etikettförändringar under 1700-talet: "Engelska klockan" och "Tyska klockan", vilka synas bildade efter liknande princip som "Stegeborg" och "Stenbock".

Stenbocksstycket är ingen detaljerad bataljmålning utan blott en ny titel eller etikett för ett redan allmänt bekant stycke. De många "ropen" och knäppta tonerna verkade ju i och för sig som en stridsskildring. I de tyska och italienska bataljstyckena ingå ständigt "rop" bestående i lösensord från de sammandrabbande härarna. Kanon- och gevärsskott omväxla med trumsignaler m. m. Det svenska näckstycket passade ypperligt till samma ändamål.

Den vanliga formen för Stenbockspolskan är följande:



»STENBOCKENS POLSKA».

Teckn. och Toner s. 12. Skåne.

Motiven äro de redan kända a-b-c-d. Av dessa har b-motivet flyttats upp från a-h-ciss till ciss-d-e, men i övrigt har stycket inga särskilda motivförändringar. d-motivet har i regel sin senare utbildade form med ackorden på dominanten och sekunden jämte tonika och underdominant.

Under 1700-tatet, då Sverige mindre fick tid att tänka på kamp och strid än fredlig idrott, ändrades titeln ännu en gång. Ett stycke med knäpptoner från Karl XII:s tid var "Engelska klockan". Genom en lätt ändring av motiven kunde även detta stycke ingå förbindelse med näckmusiken. Det gamla a-motivet erinrade onekligen starkt om klockringning, och man hade ett säreget klockspel i Tyska kyrkan i

Stockholm, som varje heltimme ljud över huvudstaden. Då det var det enda i Sverige, måste det ju väcka så mycket större uppmärksamhet. Den nya omarbetningen av näckmusiken fick således heta "Tyska klockan" eller "Tyska klockorna". Även detta stycke har fått en vidsträckt spridning över hela Sverige. Så vitt det är möjligt att i de mycket talrika spelmansböckerna från 1700-talet följa stycket, kan det dateras till tiden mellan 1730 och 1750.

I sin allmännaste form låter det:



»TYSKA KLOCKORNA».

Sv. låtar. Dal. nr 26.

Den enda mera framträdande förändringen av motiven är inledningsfiguren $ciss^2 - a^1 - fiss^2$, $ciss^2 - a^1 - e^2$, $ciss^2 - a^1 - h^1$, vilken förändring närmast uppstått ur a-motivet. Även om c-motivet är starkt varierat, är det dock ej helt omgestaltat.

Någon ny etikett har den gamla näckmusiken sedan 1700-talet ej fått, utan man har nöjt sig med någon av de förutvarande: "Näckens polska", "Fans polska", "Gökpolska", "Svanpolska", "Stenbockspolska", "Tyska klockorna". Med avseende på sättet att variera temat kunna dessa delas i många grupper, vilka vunnit utbredning än mera universellt, än mera lokalt. Då antalet uppteckningar är över hundra, måste ej så få undertyper särskiljas, vilka dock mest avse inledningsreprise.

Jämte denna skarpt avgränsade näckmelodi finnas även flera andra, än med flageolet, än utan, än med knäppningar, än utan, än med dubbeltoner, än utan. Jag kan här ej ingå på dem. Att bestämma deras ålder är ej alltid lätt. En del synas vara gamla — kanske från hednatiden — andra åter unga.

Innan en ingående forskning kan begynna rörande alla dessa melodiers ålder, måste större material föreligga i tryck eller handskrift. Då samlingen "Svenska låtar" är avslutad, kan måhända den geografiska frågan om melodiernas gruppering i Sverige begynna. Sedan kan den jämförande musikkonkningen ordna allt efter historiska skikt.

Jag har här blott velat betona några av de vetenskapliga metoder, vilka kunna användas för den historiska grupperingen.

RÉSUMÉ.

Lorsqu'on considère l'ensemble des différentes mélodies populaires suédoises, on obtient un certain nombre de types qui forment, au point de vue mélodique et périodique, des groupes parfaitement distincts. Ces mélodies suédoises ressemblent dans leurs traits fondamentaux à celles des peuples primitifs. Elles doivent donc être très vieilles. Les plus anciennes semblent

être des »cris musicaux« — chants de bergers et appel aux animaux. Il n'est pas douteux que les mélodies de rondes populaires proviennent de ces cris et que les mélodies populaires ont ensuite découlé de ces rondes. Ces trois couches historiques représentent sans doute trois époques: l'époque des vikings (X^{ème} siècle), les premiers temps chrétiens (XI^{ème} siècle) et la chevalerie (XII^{ème} et XIII^{ème} siècle). Ce fut seulement lorsque la mélodie populaire eut terminé son développement spécial, que la musique religieuse a commencé à prendre forme. La musique instrumentale semble aussi être très vieille. Le peuple a lui même désigné un certain nombre de mélodies comme étant de forme païenne en les rapprochant du dieu »neck«. La manière dont ces »neckmelodier« étaient formées — violons désaccordés, doubles tons, tons avec pincement de cordes, flageolets — prouve en toute évidence qu'elles sont particulièrement âgées. Elles peuvent également être rapprochées des »cris musicaux«. Elles proviennent vraisemblablement de la première ère des vikings.
